

УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Александра В. Чебашек Нешковић

ХОЛОКАУСТ У СРПСКОЈ (ПОСТ)МОДЕРНИСТИЧКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

докторска дисертација

Крагујевац, 2026



UNIVERSITY OF KRAGUJEVAC
FACULTY OF PHILOLOGY AND ARTS

Aleksandra V. Čebašek Nešković

THE HOLOCAUST IN SERBIAN (POST)MODERNIST LITERATURE

Doctoral Dissertation

Kragujevac, 2026

Аутор
Име и презиме: Александра В. Чебашек Нешковић
Датум и место рођења: 5.9.1995. Косовска Митровица, Република Србија
Садашње запослење: истраживач-сарадник, Центар за научноистраживачки рад, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
Докторска дисертација
Наслов: Холокауст у српској (пост)модернистичкој књижевности
Број страница: 406
Број слика: /
Број библиографских података: 254
Установа и место где је рад израђен: Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
Научна област (УДК): Филолошке науке 821.163.41.02POSTMODERNIZAM(043.3) 341.485(=411.16)"1939/1945"(043.3)
Ментор: др Часлав Николић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
Број и датум одлуке Већа универзитета о прихватању теме докторске дисертације:
IV-02-31/18 25.1.2023.

Author
Name and surname: Aleksandra V. Čebašek Nešković
Date and place of birth: 5.9.1995. Kosovska Mitrovica, Republic of Serbia
Current employment: research assistant, Center for Scientific Researsh, Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac
Doctoral Dissertation
Title: The Holocaust in Serbian (Post)Modernist Literature
No. of pages: 406
No. of images: /
No. of bibliographic data: 254
Institution and place of work: Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac
Scientific area (UDK): Philological Sciences 821.163.41.02POSTMODERNIZAM(043.3) 341.485(=411.16)"1939/1945"(043.3)
Mentor: PhD Časlav Nikolić, Full Professor, Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac
Topic Application Date:
25.1.2023.
Decision number and date of acceptance of the doctoral dissertation topic:
IV-02-31/18 25.1.2023.

ЗАХВАЛНИЦА

Ова докторска дисертација настала је на месту где се научни рад непрестано сударао са етичком одговорношћу, сећањем и унутрашњим отпором. Изражавам дубоку захвалност свом ментору, Чаславу Николићу, на сарадњи без притиска, на времену, посвећености, прецизности и интелектуалној будности. Његова подршка омогућила је да овај докторат сазрева у простору научне слободе, одговорности и поверења. Искрено захваљујем проф. др Драгану Бошковићу и проф. др Катарини Мелић, који су препознали мој истраживачки потенцијал учинивши да ова тема, срећом, пронађе мене, а не ја њу. Дисертација дугује своје постојање и онима који више не могу да говоре, а чија су искуства и трауме постала трајни део нашег заједничког памћења.

Породици дугујем захвалност за подршку која није увек била изговорена, али је била пресудна. Јуначки сте (ме) поднели, једино тако сам успела да истрајем.

Када би постојала дефиниција мајке, мајчинства и несебичне љубави, она би описивала баш тебе, мајко. Хвала ти на свему што сам данас, на путу на који си ме извела и када је било најтеже на свету, хвала на сталној подршци, љубави и бризи које су биле моје упориште све ове године.

Хвала мом супругу Јанку, мојој безусловној подршци и најтишем, а најјачем подстрекачу овог доктората. Хвала ти на разумевању, стрпљењу и на свему што си поднео током овог захтевног процеса, као и на свим оним шетњама кроз друге градове у потрази за мојом инспирацијом.

Неизмерно се захваљујем мојој секани Јовани и брату Огњену, хвала на љубави и присуству које никада није изостало. Волим вас.

Ништа овде не би било како јесте да није моје куме Милице, мог најбољег пријатеља и саветодавца. Хвала ти на читањима, изменама, подршци и искреној критици. Бескрајно хвала – делом је ово и твој докторат.

Коначно, и најважније, захваљујем се својој деци, мојој Вишњи и мом Лаву. Док сам писала о свету који је укинуо невиност, ви сте ме свакодневно подсећали зашто је она неопходна. Вама посвећујем ову дисертацију, као тихи завет да љубав мора бити јача од зла и да ниједна историја страдања нема последњу реч над животом. Нека вас никада не уплаше сенке прошлости: свет се мења сваким вашим погледом, сваком речју коју изговорите, сваком добротом коју изаберете. Не престајте да маштате – машта је први облик слободе, а слобода је највећа победа над свим облицима насиља. Нека ваша будућност увек буде већа, светлија и радоснија од светова о којима сам писала. Бескрајно и безусловно вас волим.

„Људе који поричу порекло
змајева, змајеви често поједу. Изнутра.”
Урсула К. Ле Гвин

„Као и Хомерова *Одисеја*, Холокауст је прича о путовањима. Оба наратива евоцирају опасност од заборава. Али створења као што су Кирка или Сирене, које покушавају да ометају Одисеја на путовању кући, доводе га у искушење да заборави своју будућност, а не своју прошлост – тј. завичајну земљу ка којој плови након одласка из Троје. Одисејево сећање није претрпано смртоносним сликама бојних поља са лешевима. Али за оне који су преживели Холокауст, ситуација је другачија. Њихова сведочења сугеришу да је путовање „од" живописно да чак може засенити путовање „према". Можда је склоност да се њихови извештаји посматрају као тријумфални повраци потпомогнути налетом легенди попут Хомерове херојске приче. Задатак историчара Холокауста и оних који анализирају сведочанства је да се одупру импулсу да се људско искуство трансформише у мит." (Лангер 2006: 103, 104)

Мојој Вишњи и мом Лаву

САЖЕТАК

Ова докторска дисертација бави се психо(пато)лошком анализом књижевних јунака-жртава у југословенској, односно српској (пост)модернистичкој књижевности Холокауста, са циљем испитивања на који начин траума Холокауста обликује и утиче на субјективност, идентитет и психички апарат књижевних ликова. Полазећи од историјских и историографских увида у Холокауст као и од савремених теоријских промишљања о прошлости, књижевности Холокауста и (пост)модернизму, истраживање подразумева интердисциплинарни приступ у ком је обједињен историјски контекст Холокауста, постмодернистичка теорија, књижевна анализа и психопатологија као оквир тумачења књижевних дела. Посебна пажња посвећена је анализи психичких последица преживљавања логора, искуства губитка, изгнанства и посттрауматског постојања. Корпус дисертације обухватају књижевна дела Исака Самоковлије, Ђорђа Лебовића, Данила Киша, Александра Тишме, Давида Албахарија, Ивана Ивањија и Филипа Давида чија проза илуструје различите моделе књижевне репрезентације Холокауста и његових психопатолошких одјека. Дисертација показује да српска књижевност Холокауста представља значајан и аутентичан сегмент светске литературе о Холокауст у којем је историјска траума преобликована у сложене наративне и психичке структуре отварајући тиме простор за разумевање осетљивости и комплексности људске психе након страдања.

Кључне речи: Холокауст, књижевност Холокауста, психопатологија, траума, постмодернизам, српска књижевност.

ABSTRACT

This doctoral dissertation examines the psycho(patho)logical analysis of literary characters–victims in Yugoslav, that is, Serbian (post)modernist literature of the Holocaust, with the aim of investigating how the trauma of the Holocaust shapes and affects the subjectivity, identity, and psychic apparatus of literary figures. Drawing on historical and historiographical insights into the Holocaust, as well as on contemporary theoretical reflections on the past, Holocaust literature, and (post)modernism, the research adopts an interdisciplinary approach that integrates the historical context of the Holocaust, postmodernist theory, literary analysis, and psychopathology as a framework for interpreting literary texts. Particular attention is devoted to the analysis of the psychological consequences of surviving the concentration camps, experiences of loss, exile, and post-traumatic existence. The corpus of the dissertation comprises literary works by Isak Samokovlija, Đorđe Lebović, Danilo Kiš, Aleksandar Tišma, David Albahari, Ivan Ivanji, and Filip David, whose prose illustrates diverse models of literary representation of the Holocaust and its psychopathological reverberations. The dissertation demonstrates that Serbian Holocaust literature constitutes a significant and authentic segment of world Holocaust literature, in which historical trauma is transformed into complex narrative and psychological structures, thereby opening a space for a deeper understanding of the vulnerability and complexity of the human psyche in the aftermath of extreme suffering.

Keywords: Holocaust, Holocaust literature, psychopathology, trauma, postmodernism, Serbian literature.

Садржај:

1. УВОД 11
1.1. Предмет и циљ истраживања 11
1.2. Значај теме 16
1.3. Извори и литература 18
1.4. Методологија истраживања 19
2. ЈУДАИЗАМ, ЈЕВРЕЈИ, ХОЛОКАУСТ – ИСТОРИЈСКИ УВИДИ 21
2.1. Терминолошка и појмовна разграничења 23
2.1.1. Холокауст, Шоа, (Shoah), Churban 23
2.1.2. Јудаизам 25
2.1.3. Семити – раса и(ли) религија 27
2.1.4. Антисемитизам, геноцид 28
2.1.5. Јединственост (сингуларност) Холокауста? 34
2.2. Кратка историја Јевреја 38
2.2.1. Период пре нове ере – земља Канаан, Аврам, Исак, Јосиф, Јаков 38
2.2.2. Мојсије, езгодус, Исус Навин, Канаан, Самуило, Саул, Давид 41
2.2.3. Соломон, краљевине Јудеја и Израел, Вавилонија и Персија 43
2.2.4. Доминација хришћанства, период до 17. века 45
2.2.5. Еманципације и период до 20. века 47
2.2.6. Први светски рат, ционизам 49
2.3. Увод у Други светски рат 51
2.4. Холокауст у Југославији 59
3. КЊИЖЕВНОСТ О ХОЛОКАУСТУ 66
4. ПСИХОПАТОЛОГИЈА – ТЕОРИЈСКИ И ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ ОКВИР 78
4.1. Однос психијатрије, психопатологије и психологије 78
4.2. Кратки преглед психопатолошких феномена 82
4.3. Посттрауматски стресни поремећај (ПТСП) 84
4.4. Синдром концентрационих логора 86
4.5. Психо(пато)лошки приступ књижевности 88
4.6. Изгнанство или примордијална траума 91
5. СРПСКА (ПОСТ)МОДЕРНИСТИЧКА КЊИЖЕВНОСТ ХОЛОКАУСТА 94
5.1. У крилу (пост)модернизма 94
5.2. Увод у српску (пост)модернистичку књижевност Холокауста 100
5.3. Досадашња истраживања и селекција корпуса 113
5.3.1. Гласови сећања и идентитета: заједничке особине у стваралаштву јеврејских писаца југословенског простора 118
6. ПСИХО(ПАТО)ЛОГИЈА ЈУНАКА-ЖРТАВА У ЈУГОСЛОВЕНСКОЈ / СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ХОЛОКАУСТА 121

6.1. ИСАК САМОКОВЛИЈА....121
6.1.1. *Празничко вече*....123
6.1.2. *Ђердан*....128
6.1.3. *Сунце над Дрином*....131
6.2. ЂОРЂЕ ЛЕБОВИЋ....134
6.2.1. *Тетралогија*....137
6.2.2. *Semper idem*....176
6.3. ДАНИЛО КИШ....191
6.3.1. *Псалам 44*....193
6.3.2. *Рани јади*....204
6.3.3. *Башта, пепео*....216
6.3.4. *Пешчаник*....234
6.4. АЛЕКСАНДАР ТИШМА....256
6.4.1. *Књига о Бламу*....258
6.4.2. *Употреба човека*....270
6.4.3. *Капо*....293
6.5. ДАВИД АЛБАХАРИ....313
6.5.1. *Гец и Мајер*....315
6.6. ИВАН ИВАЊИ....334
6.6.1. *Човека нису убили*....334
6.6.2. *Прескакање сенке*....344
6.6.3. *Човек од пепела*....351
6.7. ФИЛИП ДАВИД....364
6.7.1. *Кућа сећања и заборава*....364
7. ЗАКЉУЧАК....382
8. ЛИТЕРАТУРА....389

1. УВОД

1.1. Предмет и циљ истраживања

За историографију 20. века Холокауст представља радикални лом и „црну тачку" модерне историје: догађај који се управо због своје размере, систематичности и етичке монструозности изнова (ре)конструише и (ре)презентује у покушају конституисања онога што се опире мишљењу, у покушају изражавања онога што измиче језику. Уметност Холокауста „не говори оно што је неизрециво, већ говори да то не може да изговори" (Лиотар 1990: 47). Овај парадокс – истовремена нужност и немогућност репрезентације постаје кључно место и историографских и књижевних дискурса о Холокаусту. У књижевности, Холокауст се не појављује као пука историјска чињеница, већ као трајно присутна рана која обликује (јавно) памћење и (колективни) идентитет. Књижевно-историјска структурација фигуре Јевреја у овом контексту готово доследно подразумева позицију изгнанства: Јевреј је истовремено изгнаник из света, из друштва, из односа са Другим, али и из самога себе. Бивање у изгнанству не означава само историјско или географско искуство, односно, одсуство, већ егзистенцијални модус постојања, трајно стање расцепљене субјективности. Књижевна репрезентација Холокауста стога подразумева и захтева не само чин замишљања прошлости, већ и етичку одговорност и према жртвама злочина и према читаоцу. Нужно је истаћи како се писање о Холокаусту одвија у напетости између сећања и фикције, реализма и фантазије, луцидности и фрагментације3 при чему сам процес писања (прошлости) постаје предмет проблематизације. У том смислу, писање се може разумети као противсила нихилизму: као покушај одговора на смрт, на варварство и на злочин, али и као простор у којем се испитују границе репрезентације и могућности смисла након катастрофе.

Књижевност која настаје из искуства Холокауста може се у извесном смислу разумети као књижевност распадања, фрагментације и дистопијске визије света (уп. Розенфелд 2004: 39–40). Међутим, такво одређење не сме остати ограничено на негативни, поражавајући или искључиво деструктивни регистар. Иако ова књижевност радикално нарушава традиционалне облике приповедања, жанровска очекивања и хуманистичке наративе смисла, она истовремено поседује снажну регенеративну функцију, будући да управо кроз нарушавање форме и линеарности реанимира наративну имагинацију омогућавајући увид у свет у најситнијим, најстрашнијим и најскривенијим детаљима – тамо где класични, свакодневни, уобичајени језик више није делотворан. Холокауст, стога, делује на ауторе двоструко и парадоксално. Са једне стране, злочин их емоционално и психолошки онемогућава условљавајући проговор о личном страдању, губитку и патњи кроз прекиде, ћутања, фрагменте и немогућност заокруженог наратива. Са друге стране, управо та ограниченост отвара простор за проширење визије, за настанак нових наративних и етичких облика који превазилазе традиционалне моделе представљања искуства. У том двоструком кретању између немоћи и проширене свести обликује се специфична позиција аутора књижевности Холокауста. Алвин Розенфелд ту позицију метафорички сажима на следећи начин:

> „Укратко, писци холокауста су једнооки видовњаци, људи који поседују двоструко знање: проклети да знају колико људско биће може бити перверзно да створи такво варварство и благословени сазнањем колико може бити снажно да га преживи." (Розенфелд 2004: 42)

Овај парадоксални став сведочи о крајњој напетости у којој књижевност после Холокауста настаје између знања које рањава и сазнања које обавезује. Унутар те

напрегнутости, књижевност Холокауста задржава своју научну, етичку и антрополошку релевантност као простор у којем се историја памти изнова настајући кроз чин сведочења.

У студији *Политике постмодернизма* (orig. *The Politics of Postmodernism*, 2004), Линда Хачн истиче како се постмодернизам може разумети као критички пројекат „де-доксификације"[1] (Хачн 2004: 7) доминантних образаца репрезентације[2] и њихових политичких импликација. „Постмодернистичка репрезентација самосвесно обухвата све ове димензије – она је истовремено слика, наратив, производ идеологије и њен произвођач." (Хачн 2004: 30) Постмодернистичко поимање културне „де-доксификације" полази од становишта да се стварност не може спознати непосредно, већ искључиво посредством дискурзивних система значења који су друштвено и културно конституисани. У том контексту, репрезентација престаје да буде схваћена као транспарентан медијум историјске или емпиријске стварности, а постаје место критичке саморефлексије о начинима производње, посредовања и легитимности знања. У тачки укрштања историјске фактографије и метафикционалне свести о сопственој медијалности отвара се простор за постмодернистичко читање Холокауста3 у којем репрезентација не функционише као миметичко огледало прошлости, већ као дискурзивни процес који обликује разумевање субјективности, сећања и историјске трауме. Полазећи од увида Жака Дериде и Мишела Фукоа да је немогуће изаћи из логике репрезентације (уп. Хачн 2004: 30), али и да су њени традиционални облици неодрживи, проистиче како постмодернистичка књижевност Холокауста не тежи пресликавању историјске стварности, већ показује како се траума уписује у језик, наратив и психичку структуру јунака. Проблем репрезентације Холокауста превазилази различите нивое специфичности – укључује универзално релевантна теоријска питања о начину на који се језик и други знаковни системи односе на вандискурзивну стварност, на уопштена питања о борби за преношењем знања о екстремном насиљу и на специфична питања о представљању нацистичког геноцида над европским Јеврејима (уп. Ротберг 2025: 333). Књижевност, поред историје и визуелне културе, у проблематици представљања у суочавању са Холокаустом садржи мешавину естетике сведочења (трауме), естетике емпиризма (историје) и естетике забаве (медији) у различитим односима и у различитом степену (уп. Ротберг 2025: 333, 334). Посебно фикција и фотографија, форме традиционално утемељене у реалистичком и документарном моделу представљања, у постмодернистичком кључу проблематизују сопствене претензије на аутентичност и истинитост суочавајући документарни импулс са формалистичком саморефлексивношћу, иронијом и пародијом (уп. Хачн 2004: 7). Као такве, истиче Хачн, фикција и фотографија представљају два најдоследније присутна и истовремено најпроблематичнија облика постмодернистичке репрезентације. Са друге стране, постмодернистички импулс је тешко одвојив од постструктуралистичке деконструкције, будући да оба настоје да разоткрију идеолошке и дискурзивне механизме који стоје иза привида транспарентности значења. Иако је појам постмодернизма од шездесетих година коришћен хетерогено и често аналитички неопрезно, постмодернизам седамдесетих и осамдесетих година формира се као превасходно интерогативан дискурс: не као гест очајања или слављења, већ као

[1] Позивајући се на општу концепцију *doxa* Ролана Барта као јавног мњења, односно „Гласа природе" и консензуса, Хачн (2004: 3) указује да, постмодернизам настоји да „де-доксификује" наше културне репрезентације и њихов несумњив политички значај.

[2] „Чини се да сама реч „репрезентација" неизбежно упућује на нешто дато, што чин представљања на неки начин удвостручава. Тај процес се обично повезује са мимезисом. Међутим, тиме што поново поставља репрезентацију као проблем, постмодернизам доводи у питање наше миметичке претпоставке о репрезентацији (у свим њеним „распршеним" значењима): претпоставке о њеној транспарентности и наводној природности здравог разума." (Хачн 2004: 30)

континуирано преиспитивање ауторитета, историје и начина њихове репрезентације. Утемељен у историјској свести о маргинализованим субјектима, женама и етничким и расним мањинама, „каснији" облик постмодернизма истовремено инсистира на критици доминантних наратива признајући сопствену укљученост у системе вредности које настоји да проблематизује. У тој напетости између критике и саучесништва отвара се простор за постмодернистичко промишљање Холокауста као историјског и етичког изазова репрезентацији.

> „Питање репрезентације и у фикцији и у историји обично се разматра у епистемолошким категоријама, у смислу како познајемо прошлост. Прошлост није нешто што треба избегавати, бежати од ње или контролисати – као што различити облици модернистичке уметности сугеришу кроз свој имплицитни поглед на „кошмар" историје. Прошлост је нешто с чиме морамо да се суочимо, а такво суочавање подразумева признање и ограничења и моћи. Данас имамо приступ прошлости само кроз њене трагове – њене документе, сведочења очевидаца и друге архивске материјале. Другим речима, имамо само репрезентације прошлости из којих можемо да конструишемо наше наративе или објашњења. У веома реалном смислу, постмодернизам открива жељу да се савремена култура разуме као производ претходних репрезентација. Репрезентација историје постаје историја репрезентације." (Хачн 2004: 55)

Дакле, може се закључити како у постмодернистичкој књижевности репрезентација Холокауста функционише као конструкција настала на основу трагова прошлости: докумената, сведочења, архивских материјала и самих нарација. С тим у вези, дакле, свака репрезентација Холокауста бива истовремено и историјска и наративна конструкција. Због тога је потребно приступити јунацима ове књижевности не само као сведоцима трауме, већ и као продукцијама књижевног текста и културног дискурса који црпе смисао из искуства страдања. Посебно значајан аспект у књижевности о Холокаусту јесте психопатолошка димензија преживљавања. У том смислу, анализом психопатолошких особина ликова истовремено се анализира и политика репрезентације, односно, начин на који књижевност конструише и легитимише историјско знање о Холокаусту. Како примећује Розенфелд (2004: 25) „у контексту књижевности о Холокаусту, живи често носе сазнање о смрти страшније у својој интимности него што је икада забележено у списима жртава". Овде се отвара кључно питање: ко су, заправо, жртве – мртви или они који су „поново проклети у живот оптерећени кривицом и осуђени судбином која их неће однети?" (Розенфелд 2004: 25) У овој лелујавој зони између историје, књижевне репрезентације и психопатолошке субјективности позиционира се предмет овог истраживања.

Холокауст се у књижевности појављује као трајно проблематизован догађај чије је значење увек посредовано, фрагментарно и условљено самим чином репрезентације. Постмодерна фикција оспорава и разбија илузију неприметне спојености између историје и фикције, односно, између стварног света и уметничког текста која је основа реалистичког наратива. Међутим, она се тиме не дистанцира од историје, напротив, управо истиче идеолошку конвенционалност те претпоставке и позива читаоца да преиспита како се унутар одређене културе гради смисао. Сазнавање прошлости постаје питање представљања, односно, конструисања и тумачења, а не објективног бележења. У простору посредовања између историјских трагова (прошлости) и наративне артикулације извире као изузетно важна специфична психопатолошка субјективност књижевних јунака. Испитивање те субјективности која је заправо и основни модалитет овог истраживања није само психолошки профил појединца, већ и симптоматски облик постојања након катастрофе: она је обележена траумом, кривицом

преживљавања, поремећеним односом према времену, телу и идентитету. Ликови књижевности Холокауста често постоје у стању између живота и смрти, сећања и заборава, смисла и његовог колапса, што их чини подобним за испитивање граница психопатолошког искуства унутар наративних структура. Књижевност, међутим, не функционише само као медијум за приказивање психичких последица Холокауста, већ и као простор у којем се сама могућност таквог приказивања доводи у питање. Процес писања осцилирајући између реалистичког сведочења и формалне фрагментације, између документарног и фикционалног, постаје саставни део значења текста. Писање о Холокаусту се тако показује као чин који истовремено покушава да очува сећање и призна сопствену немоћ пред његовим ужасом, као покушај успостављања смисла тамо где је историја произвела радикални прекид истог. У том контексту, књижевни јунак представља симболичко место укрштања индивидуалне психопатологије и колективне историјске трауме. Како је то истакао Розенфелд, управо преживели или, како би то Лоренс Лангер (1995: 6) рекао мртви-преживели[3], а не дословно мртви често постају најдубље рањени субјекти књижевности Холокауста јер су осуђени да живе са знањем о смрти које не може бити интегрисано у свакоодневни животни ток.

Говорити о Холокаусту је тренутак „где је садашњост прошлост, а прошлост увек присуство" (Лиотар 1990: 16), међутим, Линда Хачн поставља епистемолошко питање постмодерне нарације: како садашњост може да познаје прошлост коју приповеда?

> „Ми стално наративно обрађујемо прошлост, али какви су услови знања које подразумева та тотализујућа радња приповедања? Да ли историјски приказ мора да призна где не зна са сигурношћу или му је дозвољено да нагађа? Да ли прошлост познајемо само кроз садашњост? Или је реч о томе да можемо разумети садашњост само кроз прошлост? [...] Питање никада није да ли су догађаји из прошлости заиста били. Прошлост је постојала – независно од наше способности да је познамо. Историографска метафикција прихвата овај филозофски реалистички поглед на прошлост и затим га суочава са антиреалистичким ставом који сугерише да, ма колико та независност била истинита, прошлост за нас – сада – ипак постоји само као трагови у садашњости. Одсутна прошлост се може закључити једино из околних доказа." (Хачн 2004: 68)

У књижевности Холокауста прошлост, ма колико била реална, постоји само као траг, као скуп трагова који се јављају у садашњости у виду докумената, сведочења, мемоара, наратива. Због тога је сваки књижевни приказ Холокауста увек реконструкција, а не репродукција догађаја. Тиме се одбацује илузија непосредног сведочења и истовремено поставља питање: која историја се гради у књижевности и која психопатолошка субјективност је у њој могућа? Историја се гради као интерпретација у садашњости, а психопатолошка субјективност јунака постаје могућа као последица те наративне реконструкције и као начин преживљавања колективне трауме.

Ако постмодернистичка репрезентација функционише као саморефлексиван спој наратива, слике и идеологије истовремено разоткривајући сопствене услове производње и сопствени политички ефекат у савременом културном контексту у којем је искуство стварности у потпуности посредовано репрезентацијама, питање односа између историјске чињенице и њене књижевне артикулације постаје посебно

[3] „Концентрациони логори су, учинивши и смрт анонимном (немогуће је сазнати да ли је затвореник жив или мртав), смрти одузели њен смисао краја испуњеног живота. У извесном смислу, они су појединцу одузели његову смрт, показавши тиме да њему ништа не припада и да он никоме не припада. Његова смрт просто је запечатила чињеницу да он заправо никада није ни постојао." (Арент 1998: 459)

проблематично. Ова „криза репрезентације" посебно је изражена у књижевности Холокауста, где традиционални миметички модели представљања показују своју недовољност у односу на екстремно, трауматско искуство. Постмодернизам, међутим, не одустаје од репрезентације, већ је радикално проблематизује доводећи у питање њене претпоставке о транспарентности, аутентичности и природној способности језика да посредује стварност. У том смислу, књижевни ликови у делима која тематизују Холокауст не функционишу као психолошки кохерентне, миметички стабилне личности, већ као дискурзивне конструкције у којима се испољавају пукотине – психичке, физичке, идентитетске. Психопатолошки аспекти књижевних јунака, од фрагментације идентитета, опсесивних понашања преко дисоцијације и осећаја егзистенцијалне кривице, не могу се разумети изван проблематичног статуса репрезентације саме историје Холокауста. Управо зато врло важан сегмент овог истраживања јесте указивање на кључне аспекте историје јеврејског народа и Холокауста.

Кључно питање овог истраживања односи се на унутрашње, доживљено и често извитоперено искуство књижевних ликова који су у наративу обликовани као жртве Холокауста. Тако предмет анализе постаје истраживање трансформација субјективности: ко су ти јунаци били пре искуства логора и систематског насиља, а у шта се њихов идентитет преобликовао након преживљеног страдања? Посебна пажња усмерава се на психичке последице преживљавања, на начине којима се траума уписује у ментални апарат ликова мењајући њихов однос према сопственом телу, времену, другима и самом животу. Истраживање се, стога, фокусира на механизме суочавања са екстремним злом: на стратегије психичке одбране, облике избегавања, страхове, осећање кривице преживљавања као и на тражење (или немогућност проналажења) утехе и смисла. Спрам тога, биће анализирано и на који начин књижевни јунаци реагују на посттрауматске надражаје, на преостатке рата, на повратак у „нормалан" свет, на сусрете са другим преживелима, као и на стална подсећања на страдање која разграђују ионако крхку психичку равнотежу. У том контексту, истраживање посвећује пажњу и питању психопатологије као науке: у којој мери су ови јунаци представљени као психички оболели, које симптоме испољавају и како функционише њихов измењени психички апарат у послератном периоду. Психофизичке ране које носе – било као јасно артикулисани симптоми, било као неми, али упорни трагови страдања – посматрају се као централна тачка књижевне репрезентације Холокауста.

Полазећи од историјског, књижевно-теоријског и психопатолошког оквира, истраживање ће испитати на који начин књижевност гради одређену историју Холокауста и какве облике субјективности она чини могућим након искуства страдања. У другом поглављу насловљеном „Јудаизам, Јевреји, Холокауст – историјски увиди" износе се неопходни историјски и појмовни оквири. Разматрају се терминолошка разграничења кључних појмова као што су Холокауст, Шоа и Churban, као и питања јудаизма, антисемитизма и специфичности Холокауста као историјског феномена. Ово поглавље доноси и сажет историјски преглед јеврејске прошлости од античког периода до двадесетог века, са посебним освртом на контекст Другог светског рата и Холокауста у Југославији чиме се успоставља историјска позадина за књижевне анализе које следе. Треће поглавље „Књижевност о Холокаусту" посвећено је детерминисању књижевности о Холокаусту // књижевности Холокауста уз разматрање поетичких, етичких и репрезентацијских специфичности на светском нивоу. У четвртом поглављу „Психопатологија – теоријски и интердисциплинарни оквир" успоставља се основа психопатолошког приступа књижевности. Биће разматрани односи између психијатрије, психопатологије и психологије, као и кључни психопатолошки феномени релевантни за проучавање трауме. Посебна пажња

посвећена је посттрауматском стресном поремећају и синдрому концентрационих логора, као и концепту изгнанства као егзистенцијалног стања што представља методолошку основу за анализу књижевних ликова. У петом поглављу „Српска (пост)модернистичка књижевност Холокауста" истраживање се усмерава на детерминисање и преиспитивање теоријско-поетичких претпоставки српске (пост)модернистичке књижевности Холокауста. Разматрају се поетичке одлике (пост)модернизма, место књижевности Холокауста унутар (пост)модернистичких токова, као и досадашња истраживања у вези са темом. Посебно ће бити издвојене заједничке тематске и поетичке црте у стваралаштву јеврејских писаца југословенског простора што ће послужити као основ за селекцију корпуса подвргнутог анализи. Шесто, централно поглавље истраживања „Психо(пато)логија јунака-жртава у југословенској / српској књижевности Холокауста" доноси аналитичку разраду психо(пато)лошких профила књижевних јунака-жртава у делима Исака Самоковлије, Ђорђа Лебовића, Данила Киша, Александра Тишме, Давида Албахарија, Ивана Ивањија и Филипа Давида. Кроз појединачне и детаљне анализе наратива испитују се уочени психопатолошки феномени, облици трауме, кривице преживљавања, изгнанства, поремећени идентитети и дестабилизације субјективности, као и наративне стратегије којима се та психопатолошка искуства обликују у књижевном тексту. Ово поглавље представља синтезу историјског, теоријског и интерпретативног дела рада показујући на који начин књижевност функционише као простор у којем се историјска катастрофа преводи у психичко искуство.

1.2. Значај теме

Овим истраживањем најпре се расветљава сложени тематско-мотивски комплекс у вези са Холокаустом и психопатологијом жртве-јунака који на целовит начин у нашој науци о књижевности није приказан. У вези са тим, значај истраживања јесте и иновативни методолошки план којим се чини интердисциплинарни искорак не само ка еминентним студијама Холокауста (историјски, социолошки, политички, филозофски контекст), већ и ка студијама психологије, односно, психопатологије. Дакле, истраживање је актуелно и са тематског и са методолошког аспекта. Са једне стране, посебан значај дисертације огледа се у томе што продубљује досадашња истраживања и већ постојећа знања о Холокаусту у југословенској, односно, српској (пост)модернистичкој књижевности, док се са друге стране овим истраживањем српска књижевност Холокауста на ширем плану позиционира као релевантна и иновативна не само у оквиру (будућих) друштвено-хуманистичких истраживања, већ и у оквиру саме српске књижевности као такве. Нарочити значај овог истраживања може се сагледати кроз три међусобно испреплетене, али аналитички разлучиве димензије: историјска репрезентација Јевреја, историографско-теоријско-филозофска репрезентација Холокауста и књижевна интерпретација југословенске / српске (пост)модернистичке прозе која тематизује Холокауст. Свака од ових димензија појединачно поседује потенцијал самосталног, обимног научног истраживања, међутим, њихово систематско повезивање у јединствен интердисциплинарни оквир представља, верујемо, кључну научну вредност и оригиналност. Истраживање обухвата широк историјски и културни распон: од кратког, али неопходног увида у историју јеврејског народа преко анализе Другог светског рата и Холокауста као цивилизацијског слома без преседана до специфичног контекста Холокауста у Југославији. Посебна пажња посвећена је теоријским и интерпретативним моделима тумачења књижевности Холокауста на светском нивоу, као и њиховој трансформацији у оквиру српске (пост)модернистичке књижевности.

Значај теме огледа се и у чињеници да се југословенска / српска књижевност Холокауста у овом истраживању сагледава као естетски, поетички и етички релевантан корпус развијен у дијалогу са светским токовима, али и унутар специфичних историјских, културних и идеолошких околности југословенског простора. Након теоријско-поетичког детерминисања (пост)модернизма, у истраживању ће одабрани књижевни корпус бити тумачен са становишта психо(пато)логије, као перспективе дубљег разумевања наративних, симболичких и психолошких стратегија, али и разумевања српске / југословенске књижевности Холокауста у целости. Имајући у виду и друге могућности обраде теме, верујемо да се научни допринос ове дисертације састоји у интеграцији психо(пато)лошког приступа у књижевну херменеутику Холокауста. Полазећи од историјско-теоријских дискурса о репрезентацији трауме, сећања и историје, истраживање се продубљује у правцу психо(пато)лошких интерпретација књижевних јунака-жртава, са фокусом на последице екстремне трауме, логорског искуства, преживљавања и посттрауматског постојања. На тај начин, књижевни текстови се посматрају као комплексна поља артикулације психичког слома, преживљавања и немогућности интеграције трауматског искуства.

Историјски, морални и културни значај теме произилази из саме природе Холокауста као догађаја који и даље обликује савремено разумевање историје, идентитета и одговорности. Истраживање књижевних репрезентација Холокауста, посебно у контексту српске књижевности, представља допринос не само националној књижевној историји, већ и ширем пољу студија сећања, трауме и етике репрезентације. Управо у том споју историјског увида, теоријске рефлексије и психопатолошке анализе књижевних ликова лежи трајна научна релевантност и оправданост ове теме.

Траума Холокауста се у овом истраживању посматра као извориште физичке, метафизичке и симболичке деградације књижевних јунака чије се последице најинтензивније емитују и рефлектују у психичком домену. Екстремно искуство систематског насиља, деперсонализације и суочености са радикалним злом не нарушава само телесни интегритет жртве, већ доводи у питање саме темеље психе, идентитета и смисла. Књижевни јунак наратива о Холокаусту постаје носилац трауме која превазилази индивидуално искуство и прераста у симптом шире цивилизацијске катастрофе. Други светски рат и Холокауст у том смислу представљају основни дестабилизатор људске психе у 20. веку, догађај који је трајно изменио разумевање нормалности, патологије и граница психичке издржљивости. У књижевности, та дестабилизација се испољава кроз фрагментацију наратива, појаву језичких пукотина, симболичких празнина, кроз нарушавање узрочно-последичних структура, као и кроз очитавање психо(пато)лошких карактеристика јунака. Осим тога, истраживање полази од ширег интернационалног корпуса књижевности о Холокаусту да би се, потом, фокус постепено сужавао ка југословенској, односно, српској књижевности Холокауста. Ово раслојавање омогућава посматрање националног корпуса не изоловано, већ у дијалогу са светским поетичким, етичким и наративним стратегијама репрезентације трауме уз истовремено уважавање специфичних историјских и културних услова настанка. Главни део анализе, дакле, представља психо(пато)логија жртве: психолошки аспекти личности, динамика психичких стања и механизми одбране, као и конкретне ситуације које доводе до различитих психопатолошких испољавања, од анксиозности, депресије, дисоцијације, (само)убиства преко посттрауматског стресног поремећаја до трајних поремећаја идентитета и односа према свету. Кључни резултат оваквог приступа јесте позиционирање југословенске, односно, српске књижевности Холокауста као равноправног и значајног дела светске литературе о Холокаусту. Овај корпус није маргиналан: напротив, представља изузетно плодоносно поље у којем се на оригиналан начин спајају историјско искуство, (пост)модернистичке наративне стратегије и дубока

психопатолошка проблематизација људске субјективности. Управо кроз такву интерпретацију, српска књижевност Холокауста добија своје заслужено место унутар ширег интернационалног канона литературе о Холокаусту.

1.3. Извори и литература

Докторска дисертација *Холокауст у српској (пост)модернистичкој књижевности* ослања се на обиман, методолошки разнородан и интердисциплинарно утемељен корпус одабране литературе који обухвата историјске, теоријске, психолошке, филозофске и књижевнонаучне радове и студије релевантне за проучавање Холокауста као историјског, културног и трауматског феномена, као и за анализу његових репрезентација у југословенској, односно, српској књижевности. У историјском и историографском смислу, истраживање се примарно ослања на капитална дела водећих светских историчара Холокауста, као што су Јехуда Бауер, Раул Хилберг, Мартин Гилберт, Волфганг Бенц, Дорис Берген и Рита Штајнхард Ботвиник, чији радови обезбеђују поуздану реконструкцију историјског контекста, механизама уништења и идеолошких основа нацистичког пројекта геноцида. Посебно место заузимају теоријски и интерпретативни приступи Холокаусту као цивилизацијском прелому и моралној катастрофи модерне, формулисани у радовима Хане Арент, Зигмунда Баумана и Дана Динера. Истраживање је додатно поткрепљено радовима који проблематизују антисемитизам као дуготрајан историјски и културни феномен (Хана Арент, Јакоб Кац, Роберт Вистрих, Нијам Макоби, Данијел Јона Голдхаген, Кристофер Роберт Браунинг, Андреј Митровић), као и класичним изворима из историје јеврејског народа и религије (Симон Дубнов, Соломон Калдерон, Дејвид Голдберг. Џон Рејнер, Мирча Елијаде, Јоан Кулиано, Доналд Блоксам, Тони Кушнер, Џек Фишел).

Посебну литературу чине извори посвећени Холокаусту на тлу Југославије и Србије. Студије Милана Кољанина, Валтера Маношека, Гидеона Грајфа, Јована Мирковића, Јована Ћулибрка и Мари-Жанин Чалић обезбеђују историјски прецизан и документован увид у специфичности локалног контекста укључујући логорску стварност, антијеврејску политику окупационих власти и судбину јеврејских заједница. Ови извори представљају неопходну основу за разумевање књижевних текстова који настају из непосредног или посредног искуства тог простора и времена.

Теоријски оквир истраживања заснован је на радовима који се баве проблемима психопатологије, репрезентације (Холокауста), памћења (Холокауста) и трауме (Холокауста). Кључну улогу имају студије Лоренса Лангера, Линде Хачн, Алвина Розенфелда, Дејвида Роскиса, Џефрија Хартмана, Мајкла Ротберга, Џејмс Јанга, Кали Тал, Доминика ЛаКапре, Маријан Хирш и Сузан Сулејмани које омогућавају сагледавање Холокауста као трауматског искуства преношеног, наративизованог и преобликованог у култури сећања и постмеморијском дискурсу. Значајан допринос дају и радови Жан-Франсоа Лиотара, Жака Дериде, Жана Бодријара, Теодора Адорна и Мишела Фукоа, јер омогућавају критичко промишљање постмодерних стратегија писања, фрагментације наратива и кризе историјске репрезентације. Психолошки и психопатолошки аспекти истраживања ослоњени су на класичне и савремене радове из области психоанализе, психологије трауме и психијатрије – у мери у којој је сазнања из ових дисциплина било методолошки оправдано применити у тумачењу књижевног текста. Теоријску основу чине студије Карла Јасперса, Јована Марића и савремених аутора из области психопатологије, као и студије Сигмунда Фројда, Жака Лакана, Јулије Кристеве, Жарка Требјешанина, Кристијана Фиренса и Хајнца Кохута. Посебно су значајни радови Кети Карут, Дори Лауб, Бесела Ван дер Колка, Паулине Бос,

Роберта Лифтона и Јила Данијели који трауму Холокауста разматрају као екстремно искуство са дугорочним психичким, трансгенерацијским и идентитетским последицама. Ови приступи омогућавају анализу психопатолошких испољавања књижевних јунака и разумевање унутрашње дестабилизације као последице историјског насиља. У теоријском и методолошком утемељењу истраживања посебно место заузимају студије које дефинишу постмодернизам и описују његове наративне и поетичке домете, као и односе историје, текста и репрезентације, а које су од кључног значаја за разумевање југословенске / српске књижевности Холокауста у (пост)модернистичком контексту. Полазну теоријску основу чине студије Линде Хачн, Фредрика Џејмсона, Жан-Франсоа Лиотара, Кристофера Батлера, Роберта Иглстона, Ричарда Волина и Рајнера Негела. Надаље, књижевнокритичка литература обухвата радове посвећене српској и југословенској књижевности Холокауста са посебним освртом на стваралаштво Исака Самоковлије, Ђорђа Лебовића, Данила Киша, Александра Тишме, Давида Албахарија, Ивана Ивањија и Филипа Давида. Одабрана књижевна дела ове седморице књижевника представљају главне изворе проучавања у овој докторској дисертацији. Реч је о следећим делима: приповетке *Празничко вече, Ђердан* и *Сунце над Дрином* Исака Самоковлије, *Тетралогија* Ђорђа Лебовића и роман *Semper idem,* романи Данила Киша *Псалам 44*, *Рани јади*, *Башта, пепео*, *Пешчаник* као и романи Александра Тишме *Књига о Бламу*, *Употреба човека*, *Капо*, затим роман Давида Албахарија *Гец и Мајер,* романи Ивана Ивањија *Човека нису убили*, *Прескакање сенке, Човек од пепела* и коначно, роман *Кућа сећања и заборава* Филипа Давида. Студије Јована Делића, Предрага Палавестре, Михајла Пантића, Александра Јеркова, Драгана Бошковића, Владимира Гвоздена, Стејна Вервата, Кристијана Олаха, Владиславе Гордић-Петковић, Руже Перуновић, Давора Стипића, Мирјане Бојанић Ћирковић, Кринке Видаковић-Петров, Гордане Тодорић и многих других, као и бројни тематски зборници и научни радови, доприносе позиционирању анализираног корпуса унутар ширег књижевно-историјског и поетичког оквира. Посебно су значајни радови који се баве Холокаустом у контексту српске постмодерне прозе, као и студије које проблематизују однос историје, фикције и етике сведочења. Коначно, у истраживање су укључени и теоријски текстови који се баве односом књижевности и психопатологије, као и интердисциплинарним приступима књижевном тексту (Јасмина Ахметагић, Зоран Глушчевић, Биљана Андоновска и Марко Теодорски), што додатно оснажује аналитички модел примењиван у истраживању. Овако конципиран корпус извора и литературе уз адекватну анализу омогућава да се српска и југословенска књижевност Холокауста сагледа као релевантан и равноправан део светске литературе о Холокаусту.

1.4. Методологија истраживања

Истраживање је засновано на интердисциплинарном методолошком приступу који обједињује књижевно-теоријску анализу, историографско-херменеутички поступак и елементе психопатолошке интерпретације књижевних ликова. Полазиште истраживања јесте уверење да се књижевност Холокауста не може адекватно тумачити у оквиру само једног методолошког модела, већ захтева спајање различитих аналитичких перспектива које одговарају сложености теме, трансфигурацији трауме и преиспитивању историјског искуства. Методолошки оквир најпре обухвата анализу релевантних историјских и теоријских извора о Холокаусту, са посебним освртом на савремене историографске и постмодернистичке теорије репрезентације прошлости, историје, идентитета. Централни део истраживања чини књижевна анализа одабраног корпуса текстова југословенске, односно, српске (пост)модернистичке књижевности о

Холокаусту. Анализа се спроводи путем пажљивог читања, уз праћење наративних стратегија, поетичких поступака и симболичких структура кроз које се обликује најпре идентитет и психички апарат појединца, а потом и искуство трауме, губитка и деградације субјективитета. Психо(пато)лошки аспект истраживања заснива се на примени појмова и категорија психолошких и психопатолошких теорија у анализи књижевних ликова при чему наглашавамо да се не ради о клиничкој дијагностици, већ о интерпретативном моделу који омогућава дубље разумевање психичких стања, трауматских реакција и патолошких испољавања као књижевно артикулисаних феномена. Овако осмишљен приступ омогућава повезивање индивидуалне психе са ширим историјским и колективним контекстом Холокауста. Истраживање се у целини ослања на аналитичко-интерпретативну методу, компаративни поступак и контекстуализацију, са циљем сагледавања српске (пост)модернистичке књижевности Холокауста као интегралног дела светске књижевности о Холокаусту, али и као аутономног корпуса са сопственим поетичким и тематским специфичностима.

2. ЈУДАИЗАМ, ЈЕВРЕЈИ, ХОЛОКАУСТ – ИСТОРИЈСКИ УВИДИ

Сваки садашњи и будући проучавалац Холокауста дугује неизмерну захвалност свим претходницима – историчарима, социолозима, критичарима, истраживачима – који су својим радом (п)оставили темеље и трагове на основу којих је могуће започети тумачење Холокауста у различитим аспектима. Узевши у обзир плодоносну литературу о Холокаусту – литературу у најширем могућем смислу – јасно је да је и даље могуће развити другачије, специфичне или пак аутентичне правце истраживања овог догађаја. Наравно, без свих тих основних, али и надограђених, сложених, исцрпних истраживања, приступ Холокаусту и као историјском догађају и као симболичкој интердисциплинарној репрезентативној форми не би био потпун и хомоген.

У поглављу студије *Политике постмодернизма* насловљеном „'Total history' de-totalized", Линда Хачн (2002: 59–66) полази од критике модернистичке претпоставке према којој историја може бити представљена као јединствена, кохерентна и смислено заокружена целина. Таква „тотална историја" почива на наративној логици почетка, средине и краја имплицирајући телеологију, узрочно-последичну повезаност и идеју затварања, односно, могућност да се прошлост обухвати и овлада њеним значењем. Прошлост увек има два нивоа – онтолошки и експликативни: оно шта се десило остаје чињеница заувек, али се мења тумачење (уп. Куљић 2006: 7). Хачн показује да овај наративни модел није неутралан нити природан, већ да представља конструисани облик репрезентације дубоко повезан са механизмима моћи, контроле и идеолошког усмеравања значења прошлости. Прошлост Холокауста је „прошлост која се налази са ове стране заборављеног, много ближа садашњем тренутку него било која прошлост, у исто време која није у стању да буде тражена вољним и свесним сећањем" (Лиотар 1990: 12). Постмодерни приступ, како га Хачн концептуализује, не одбацује историју као такву, већ доводи у питање њену тотализујућу репрезентацију. Детотализација тоталне историје означава прекид са претензијом на јединствену, свеобухватну и коначну истину о прошлости, као и са уверењем да наратив може транспарентно и исцрпно да запише историјску стварност. Насупрот томе, историја се схвата као дискурзивно, наративно и културно посредована конструкција, доступна искључиво кроз облике њеног представљања условљеног позицијом говорника, контекстом и идеолошким оквиром. Тиме је посебно наглашена чињеница да детотализација не подразумева релативизацију или негирање прошлости, већ развија повећану самосвест о самом процесу историјског приповедања. Историјски наративи више не теже уједињавању фрагментарног искуства у једну „велику причу", већ истичу дисконтинуитете, пукотине, прекиде и маргинализоване перспективе. На тај начин, постмодерна историографија и књижевност одустају од тотализације као облика симболичког насиља над прошлошћу које настаје онда када се сложена, често трауматична искуства подређују захтевима кохерентности, смисла и наративног затварања. У том смислу, детотализација тоталне историје представља кључни теоријски оквир за разумевање постмодерних приступа историјским траумама, попут Холокауста, који се све чешће репрезентује кроз фрагменте, субјективна сведочанства, расцепљене наративе. Управо такви облици приповедања одбијају да прошлост сведу на један универзални наратив отварајући простор за вишегласје, амбиваленцију и трајну отвореност значења. Тотализација као тежња ка смислу, контролисању и овладавању прошлошћу замењује се детотализацијом која истиче условљеност, конструисаност и контекстуалност историјских прича, те управо зато ово поглавље има важну улогу у покушају историјског сагледавања прошлости, прошлости јеврејског народа и (прошлости) Холокауста.

Како истиче Кристијан Олах (2025: 15) у студији *Светлост из пепела – Холокауст и књижевност* „Протоком времена не удаљавамо се, већ исходујемо ка оном што је Холокауст назначио. И увир времена у есхатолошко ушће биће обележен сећањем на Холокауст". Из овог угла, почетни циљ истраживања јесте разоткрити ,,нове концептуалне ресурсе за суочавање са Холокаустом" (уп. Лангер 2006: xvi), што ће допринети сагледавању Холокауста не само као историјског догађаја, већ и као специфичног дискурса противречности и истина (уп. Чебашек 2022: 11). Спрам тога, услед комплексности одабране теме истраживања, чинило се нужним најпре начинити терминолошке увиде у кључне појмове који детерминишу, именују и описују овај догађај, да би се, затим, пружио увид у кратку историју Јевреја како би се могла адекватно пратити судбина, узроци, услови и статус Јевреја кроз 4000 година. Зашто Јевреји? Јехуда Бауер (1982: 17) скреће пажњу како на то проблематично питање историчари нису дали задовољавајуће објашњење. Изабраност Јевреја – изабраност да буду другачији – терет је наметнут прецима, што ће у овом истраживању бити указана посебна пажња. Разлог намере појашњавања термина и прегледа кратке историје јеврејског народа до блиске садашњости тај је што говор о прошлости подразумева историзовање догађаја које ,,проблематизује целокупну представу о субјективности, непосредно указујући на њене драматичне противречности" (Хачион 1996: 265). Унутар литературе о Холокаусту, литературе у најширем могућем смислу, Јевреји као субјекти историје не могу се посматрати изван културних система, изван ,,историјски ограничених означавајућих операција" (Силверман 1983: 129, према Хачион 1996: 266), те је потребно ,,почети са поновним одређивањем не само субјекта, већ и историје" (Хачион 1996: 266). Алвин Розенфелд (2011: 14) упозорава како је историја Холокауста широј јавности углавном позната као производ популарне културе, а не на основу историје Јевреја (под нацизмом). Другим речима, од романописаца, филмских стваралаца, драмских писаца, песника, продуцената ТВ програма, музеја, часописа, интернет сајтова и наступа политичких и других јавних личности, људи углавном сазнају о Холокаусту. Међутим, фасцинација екстремном патњом и масовном смрћу није једнака нити подразумева озбиљније интересовање за судбину Јевреја током нацизма (уп. Розенфелд 2011: 15), док, са друге стране, постоји изразита опасност ,,да се из реалности нацистичког режима и његових последица побегне у магловити општи хуманизам, где сви прогони постају холокаусти, где општа и бесмислена осуда зла помаже да се постави завеса између себе и стварности" (Бауер 1978: 3). Све то, може имати контраефекат – може да отупи, а не да изоштри морални сензибилитет и тиме инхибира трезвено разумевање или саосећање према жртвама. Самим тим, ,,слика Холокауста се непрестано трансформише, а неколико фаза његове трансфигурације, које се могу пратити кроз популарну културу, могу допринети фиктивној субверзији историјског смисла, а не чврстој консолидацији тачног, проверљивог знања." (Розенфелд 2011: 15, 16) Интердисциплинарно бујање холокауст-дискурса, без осврта и сазнања о чињеницама, доводи до суптилног умањења његовог значаја, до минимализовања узрока и последица злочина, што може одвести крају Холокауста у јавном сећању, односно другој смрти Холокауста, ако не и „другом Холокаусту[4]" (уп. Розенфелд 2011: 250–280). Но, размишљајући у контексту раслојавања семантике и симболике овог злочина, намера је поставити адекватне (историјске) темеље на основу којих је, захваљујући обимној литератури, могуће разумети најпре сам Холокауст. Тек

[4] У епилогу студије *Крај Холокауста*, Розенфелд (в. 2011: 273) се директно осврће на (арапске) политичке реторике и догађаје на Блиском истоку попут Шестодневног рата 1967. године, Јом-Кипурског рата 1973. као и нереда у Гази 2009. године, који су обиловали мрзитељским подухватима и паролама против израелских Јевреја, те истиче како такви страхови од другог Холокауста активно засењују државу Израел.

онда када се упознају термини којима се оперише, када се спозна (историјски) контекст и разложи систематичност злочина, сва потенцијална теоријско-критичка анализа југословенске, односно, српске модернистичке и постмодернистичке књижевности Холокауста моћи ће да досегне извесни кредибилитет и квалитет.

2.1. Терминолошка и појмовна разграничења

2.1.1. Холокауст, Шоа, (Shoah), Churban

Реч *холокауст* значење добија након Другог светског рата и означава политику тоталног уништења јеврејског народа спровођену од стране нацистичке Немачке и њених савезника, конкретно тичући се периода од 1939. до 1945. године током ког је спроведено насилно и систематско уништавање око шест милиона европских Јевреја (уп. Блоксам, Кушнер 2005: 2). Дакле, процес систематског и организованог убијања скоро шест милиона Јевреја за време Другог светског рата назива се широко распрострањеном и употребљиваном речју Холокауст.

На почетку, важно је начинити дистинкцију између термина Холокауст и холокауст. Увидом у *Правопис српског језика* (Митар Пешикан, Јован Јерковић и Мато Пижурица, Матица српска, Нови Сад, из 2010., 2016. односно најновије треће издање из 2019. године), великим словом треба писати имена различитих историјских догађаја – битака, буна, ратова, мирова, пактова, споразума, нпр.: Први балкански рат, Први светски рат, Сарајевски атентат, Холокауст, Косовска битка, Ватерло, итд. (уп. Пешикан, Јерковић, Пижурица 2010: 65) Са друге стране, када је реч о незваничним називима историјских догађаја, било да се користе у свакодневном говору или у множини, пише се мало почетно слово, нпр.: руско-јапански рат, српско-турски споразум, битка на Косову, крсташки ратови, балкански ратови. Као историјски догађај, Холокауст се пише великим словом. Уколико реч „холокауст" реферише на било који други контекст, а да реч није о историјском догађају злочина 1933–1945., онда се пише малим словом[5]. Коришћење малог почетног слова за реч холокауст Меворах и аутори (2023: 288) повезују са стратегијама дистанцирања од дискурса јединствености или сакрализације.

Још од 60-их година 20. века, термин Холокауст[6], од грчког значења за „жртву паљеницу" (Берген 2009: 5), коришћен је да упути на убијање око шест милиона европских Јевреја од стране нацистичких Немаца и њихових сарадника за време трајања Другог светског рата. Дорис Берген (2009: 11) скреће пажњу:

> „Холокауст је настао у нацистичкој Немачкој, али нипошто није био јединствено немачки у смислу његових починилаца, жртава, посматрача, корисника или хероја. Потиче из целе Европе, па чак и даље, упадом у поље смртоносне силе развоја са реперкусијама широм света. По истом принципу, многе идеје и ставови који су утицали на Холокауст су имали корене и гране ван Немачке, посебно другде у Европи".

Реч *холокауст* потиче од грчке речи *olokauston*, што значи „потпуно спаљена жртва", а данас се користи у значењу „покољ Јевреја под нацистима" (Клајн 2002: 61). У етимолошком смислу, термин потиче од грчке сложенице *холокаустос* (грчки ὁλόκαυστος), настале од корена холос – потпуно, каустос – спаљен (уп. Фишел 2010:

[5] Да ли је употреба ове речи у другом контексту у вези са другим догађајима израз непоштовања према жртвама Холокауста, сасвим је друга тема која превазилази оквире ове дисертације.

[6] Ауторка ће се у даљем писању придржавати писања ове речи великим словом будући да је тематски основ на који се ово истраживање сам историјски догађај.

115). У античком свету, али и у Библији, реч Холокауст односи се на симболично приношење жртве Богу спаљивањем на олтару, али и на спаљивање Јевреја и осталих народа у Другом светском рату; спаљивање, покољ уопште (уп. Вујанић 2011: 1438). Дакле, ова реч упућује и на начин ликвидације жртава у крематоријумима, што доприноси њеној одабраности. Управо због тога, термин Холокауст носи одређено теолошко оптерећење (уп. Јанг 1988: 87). Кристијан Олах сматра да је термин Холокауст „погрешан у контексту догађаја на који упућује" (Олах 2025: 29) јер је поређење између крематоријумских пећи и олтара неприхватљиво и да је нарочито проблематична његова опсцена етимолошка дијалектика у његовом не само хришћанском, већ и антисемитском семантичком наслеђу.

Употреба израза Холокауст у периодима пре и после Другог светског рата често је обухватала значења која нису имала додирних тачака са јеврејским страдањем, те је неретко израз симболично упућивао на велике катастрофе и несреће[7]. Јавна употреба израза Холокауст потиче из енглеског језика и активно се користи између 1957. и 1959. године симболизујући страдање европских Јевреја (уп. Јанг 1988: 87). Као синоним, користи се и хебрејска реч Шоа (*Shoah*) коју Јевреји чешће користе од речи холокауст. Кристијан Олах (уп. 2025: 25) сматра да је термин који најбоље и најправичније, предочава сав ужас логораша доживљеног у Другом светском рату заправо Аушвиц. Реч Шоа први пут је употребио црквени сабор протестанстских цркава тадашње Западне Немачке (уп. Денслер 1997: 12), хебрејског је порекла *sho'ah* שואה (уп. Шомло 2007: 594) и означава „уништење" или „катастрофу". Траверсо (2020: 157) упућује да се Шоа може сматрати јединственим злочином који је имао претке[8], односно да се „Холокауст представља као синтеза колонијалног масакра, етничког чишћења, тоталитарног *nationbuilding*-а и политицида". Осим наведених термина, Јанг (1988: 85) указује и на реч *churban* (Хубран), која је хебрејски термин укорењен у специфичним историјским катастрофама: Хубран на јидишу значи „уништење", што се оригинално односило на уништење Првог (586. пне) и Другог јеврејског храма (70. не) у Јерусалиму. Терминима *sho'ah, churban* и *холокауст* „могуће је илустровати како имена која додељујемо овом периоду аутоматски фигурирају и контекстуализују догађаје, лоцирајући их унутар континуума одређених историјских, књижевних и интерпретативних традиција" (Јанг 1988: 85), с тим да, истиче Џејмс Јанг[9] (1988: 87), за разлику од енглеског израза Холокауст, термини *sho'ah* и *churban* „приказују ове догађаје на јединствен јеврејски начин, који истовремено чувају и стварају специфично јеврејско разумевање и сећање на овај период". Може се закључити како

[7] На пример, масакр над скоро милион и по Јермена од стране Турака између 1915–1923. постао је познат као „јерменски Холокауст" (Јанг 1988: 85). Није било псеудорелигијског, есхатолошког мотивацијског елемента укљученог у турско супротстављање Јерменима, иако је постојала дуга традиција непријатељства према њима. Како истиче Јехуда Бауер (1982: 67), расни елеменат је био одсутан, што је разлика наспрам Холокауста, где се иницијална мотивација разликовала.

[8] Сви видови деколонизације, уништавања домородачког становништва могу бити доведени у везу са Холокаустом, будући да је све то претходило Холокаусту, али га је и створило. „Холокауст је постао радикализовани облик колонијализма" истиче Милет (2017: 6). Зато је Холокауст усавршен злочин – пређашњи злочини немачке колонијалне силе и извршен геноцид над Хереро и Нама представљају увод у Холокауст. Другим речима, немачка колонијална прошлост представља предступањ нацистичких злодела (уп. Милет 2017, Ракић 2024: 80-85; Ракић 2021). Термин Мајкла Ротберга (2009: 22) „вишесмерно сећање" (orig. „Multidirectional Memory") односи се на преплитање сећања на Холокауст и процес деколонизације у оквиру ког истиче како ово нису одвојени процеси.

[9] У својој студији *Писање и преписивање Холокауста: наратив и последице представљања* (*Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Representation*), Џејмс Јанг посебну пажњу посвећује терминолошкој разноликости овог догађаја. Осим тога, у поглављу *Фигурација и рефигурација Холокауста: тумачење метафоре Холокауста*, Јанг (1988: 83–116) тумачи Холокауст као метафору и као архетип.

терминолошки[10] одабир речи Холокауст асоцира на идеолошке аспекте упућујући на целину историјских догађаја, на начин ликвидације и на значење спаљености, док реч Шоа интегрише и активира јудеоцидне аспекте разумевања. Оно шта преостаје трећем употребљиваном термину, Хурбан, јесте духовна димензија страдања фокусирана на теолошком аспекту уништења.

Холокауст представља ,,неуспех цивилизације" (Бауман 2000: 13), будући да је морбидним уништавањем једног народа тако високо поставила лествицу злочина у коју се утопило неколико кључних фактора: народ, мржња, геноцид и пропаст. Стога Холокауст остаје редак, али значајан и поуздан тест скривених могућности савременог друштва (уп. Бауман 2000: 12) које потенцијалном реконфигурацијом друштвених, политичких и економских начела може проузроковати нови облик насиља – неки нови холокауст.

2.1.2. Јудаизам

„Да ли је то националност или религија,
фосилизована цивилизација која некако и даље
постоји или страствена жеља за бољим светом?"
(Левинас 1997: 24)

Три највеће монотеистичке религије – хришћанство, ислам и јудаизам – признају само једног Бога: ,,Бог у којег верују Јевреји, хришћани и муслимани у суштини је један исти, ма како се у свакој од тих вера другачије зове." (Јанковић 1997: 196) Основна разлика између религија лежи у представама Божијег изасланика: код хришћана је Исус Христос, код муслимана Мухамед, код Јевреја то је Мојсије[11].

Најстарија светска монотеистичка религија једног јединственог народа са континуитетом традиције од око 4000 година, јудаизам, основана је у регији Канан у западној Азији. Варијација назива регије гласи и Канаан, Ханан, што је, према Арону Албахарију[12], назив који се први пут појављује у писаним документима у 15. веку п.н.е. код Акађана. Канан представља географски појам који обухвата простор шири од данашњег Израела (обухвата и јужни део данашњег Либана и Сирије), док у Библији овај термин означава простор од града и луке Сидона на северу до Газе на југу. Становништво Канана није било хомогено (мешавина семитских народа), нити је икада политички чинило државу. Кроз историјски ток, народ настањен у Канану био је познат под називима Хебреји, Израиљци и Јевреји (уп. Голдберг, Рејнер 2003: 8). Њихова религија, односно јудаизам подразумева културни систем који се састоји од три компоненте: 1. поглед на свет – *етос* (Тора); 2. начин живота и дефиниција врлине – *етика* (Заповести) и 3. друштвени ентитет – *етнос* (Израел[13]/Израелци/Израиљци) (уп. Нојзнер 2006: 1–3). Јудаизам се заснива на веровању Јевреја како су изабрани народ који је Бог (Јахве) избавио из ропства у Египту упутивши их ка Обећаној земљи[14].

---

[10] О детаљнијем раслојавању симболике термина Холокауст в. Олах 2025: 23–30.

[11] Још једна разлика је та што Јевреји и муслимани верују да су Мојсије и Мухамед људи, док хришћани верују да је Исус Христос син Божији који поред људске, има и божанску природу (уп. Јанковић 1997: 196).

[12] В. https://www.jevrejsketeme.in.rs/jevrejske-teme-pdf/kanaan.pdf приступљено 06.06.2024. .

[13] Под Израелом се у овом контексту не подразумева држава Израел, већ Израел као свети и јединствени народ јудаизма.

[14] Термин Обећана земља има првенствено верско значење у јеврејској традицији и представља општеприхваћен назив за Земљу Израела, в. https://www.jevrejsketeme.in.rs/jevrejske-teme-pdf/kanaan.pdf приступљено 06.06.2024.

Јеврејин се издваја „монотеистичким саморазумевањем", што доводи до тога како је историја Јевреја „заиста света историја на начин који однос са Богом претвара у суштинско и аутономизујуће својство" (Николић 2022: 13), те у зависности од приступа јеврејском закону, ауторитету рабинске традиције и значају државе Израел, јудаизам се дели на три религиозна покрета: реформистички, конзервативни и ортодоксни јудаизам. Савремено поимање речи *јудаизам* подразумева различите концептуализације. Дефиниција јудаизма подлеже конфузији јудаизма као верске традиције, односно, етничке групе или националности у зависности од сагледаваног контекста[15]. Сви који практикују религију – јудаизам, по дефиницији јудаизма, спадају у етничку групу, Јевреје, али не практикују сви Јевреји јудаизам (уп. Нојзнер 2006: 6). Ово никако не значи да је јудаизам етничка религија, већ је циљ указати како етничка група и религија узајамно обликују живот једни других. Јудаизам, пре свега, „означава религију, систем веровања, ритуала и моралних прописа заснованих на Библији, Талмуду и рабинској литератури, и често у комбинацији са мистиком или теозофијом Кабале" (Левинас 1997: 24). За савремене Јевреје, јудаизам је другачији од културе: „нејасан сензибилитет састављен од различитих идеја, сећања, обичаја и осећања, заједно са осећајем солидарности према оним Јеврејима који су били прогањани зато што су Јевреји" (Левинас 1997: 24). Са друге стране, Голдберг и Рејнер (2003: 257) истичу следеће: „Јудаизам није вера у хришћанском смислу. Он више одређује шта Јевреји морају да чине него у шта морају да верују. Више прописује него што догматизује, утврђује начине понашања, а не мишљења, ствара кодексе, а не вероисповедне обавезе." Јевреји као друштвена група и мањина у различитим политичким и културним већинским окружењима прилагођавали су се животу већине. Разлику, односно, питање „Зашто бити другачији?" (Нојзнер 2006: 4) јудаизам кроз свој наратив трансформише у судбину објашњавајући зашто тај Израел (народ) о коме говори мора да сачува свој јединствени начин живота и поглед на свет да би остварио Божје намере. Са треће стране, Николић (2022: 12) сматра како је „талмудска мисао управљена [...] томе да положај религиозног закона одреди односом према другом човеку. Треба проникнути у лице другог, што је много више него га тек опазити, јер проницање расте у 'однос одговорности', захваљујући чему однос двоје испуњава реч божју и постаје троје, будући да се 'даје одговор' Богу и тако се божанско присутњује".

За већину Јевреја, фундаментални симбол јудаизма представља држава Израел, док је један од најважнијих аспеката јеврејске вере проучавање Светог писма. Првих пет књига јеврејске Библије познатије су као Петокњижје или Тора[16] и „за њих се верује да садрже сва Божија учења како су се открила Мојсију на Синајској гори" (О'Конел, Ери 2007: 44). Као таква, Тора представља „Божји план стварања, Бог ју је сам створио и то пре свега осталог" (Кинцлер 2002: 87). Поред Библије, други најважнији извор Торе у јудаизму јесте Талмуд, који постоји у два издања – Талмуд из Јерусалима (*Yerushalmi*) и Талмуд из Вавилона (*Babli*). Географски распрострањени, симболи њихове религије представљају важан фактор њиховог уједињења, те су сви аспекти јеврејског живота – храна, одећа, ритуални предмети – од изузетног значаја, будући да одражавају дугу, богату прошлост и дубоку љубав према Богу (уп. Брус-Мидфорд 2008: 172).

[15] Истина је да верска традиција Јевреја постоји, али нису сви Јевреји религиозни. Неки и не верују у Бога, док себе дефинишу као етничку групу или националност која потиче из заједничке историје. Дакле, известан број Јевреја не потпада под верску заједницу која дели начин живота и поглед на свет (уп. Нојзнер 2006: 5).

[16] „Тора се сагледава као унутрашња или духовна димензија самог света, средство преко којег појединац може да приступи вишим царствима." (О'Конел, Ери 2007: 44)

Чему толика мржња према Јеврејима од стране хришћана у средњем веку? Антијудаизам не може бити разумљив без религиозних експликација: јеврејска теологија за разлику од хришћанства пориче Христа као Месију, пориче извесне ставове хришћанске вере, не прихвата веровање у првобитни грех (предодређење), не практикује сакраменте, нити сматра да су свештеници посредници између човека и Бога. Осим тога, секс и грех нису изједначени, рабини се венчавају, Ева није заводница, већ мајка човечанства, живот после смрти је несазнатљива мистерија, док Пет Мојсијевих књига остају темељ вере (уп. Стејнхард Ботвиник 2014: 8, 9). Управо је у средњовековном уму завладала идеја о јеврејском савезу са ђаволом, те су Јевреји, осим као убице Христа, посматрани и као одговорни за све врсте (не)природних катастрофа, као неверници, као скрнавитељи хостије, као поштоваоци Сатане, који их је овластио да изазову суше, олује, поплаве, болести, побачаје, као изазиваче бубонске куге (црне смрти) у 14. веку, која је убила скоро једну трећину становништва Европе (уп. Стејнхард Ботвиник 2014: 9), о чему ће више бити речи у неком од наредних поглавља.

2.1.3. Семити – раса и(ли) религија

Једини праведник који је преживео потоп, Ноје, имао је три сина Шема, Хама и Јафета. Према библијској причи о Ноју, сматра се како су од тројице његових синова поникли ново човечанство, породице, племена и народи. Након рушења Вавилонске куле и разарања до тад јединог језика на неколицину различитих, Нојеви синови сматрани су зачетницима трију раса: ,,Семити су потомци Шема, Хамити су деца Хама, а Јафетити сина Јафета. Семитска група обухватала је Асирце, Вавилонце, Арамејце, Израелце (Јевреје) и Арапе; хамитска Египћане, Кушите (Етиопљане) и црне народе Африке; а јафетитска група беле европске народе.” (Дубнов 1988: 49)

У књизи *Семити: Раса, Религија, Књижевност* Гил Аниџар (2014: 24) истражује нестанак старе религијске заједнице Семита са европске позорнице истичући како је термин Семити, онда када је настао, ,,функционисао тако да се њиме изједначи готово апсолутан идентитет између Јеврејина и Арапина”, али да се временом, несклоност према Јеврејима и Арапима пренела искључиво на фигуру Арапина, те су тако Јевреји престали да буду Семити. Једини и последњи Семити остали су Арапи: ,,Они су сада раса, а Јевреји религија.” (Аниџар 2014: 25) Нацисти су произвели кулминацију појма Семити, семантички га подвластивши. Изменом облика дефиниције Семита у сагласности са расним дискурсом из 19. века „нацисти су у потпуности расијализовали и детеологизовали Јеврејина […] а може им се приписати заслуга да су дерасијализовали ислам” (Аниџар 2014: 53). Нацисти су Арапе сврставали као Семите, сматрајући ислам религијом која не подлеже расној ознаци. Дакле, Семити (Јевреји и Арапи) – истовремено раса и религија, за нацисте су били „диференциране групације, диференциране у истим категоријама и размештањима расе и религије” (Аниџар 2014: 54).

За време Другог светског рата, Хитлер је истицао како су: ,,Јевреји [...] увек били народ одређених расних особина, а никад религија” (Хитлер 2006: 309 према Аниџар 2014: 82) и да су користили религију како би заклонили свој расни идентитет: „Цели живот Јевреја је саздан на једној јединој великој лажи, наиме, на том да се код њих ради о једној религијској заједници, док је, међутим, реч о раси” (уп. Хитлер 2006: 232 према Аниџар 2014: 82). Са друге стране, Гил Аниџар (2014: 56) истиче две фракције индивидуалног осећања јеврејства од стране Јевреја, односно идентификације Јевреја. Тек су у модерним временима Јевреји почели да се сматрају расом, што је довело до ентузијастичног прихватања свог јеврејства као расе. Расне категоризације ,,доминирале су јеврејским групним идентитетом у двадесетом веку све до нацистичких

логора, и даље с ционизмом и Државом Израел" (Аницар 2014: 57). Али, упозорава Аницар, друге јеврејске групе заговарале су другачије разумевање свог јеврејства, свог савременог јудаизма, али овај пут као религије.

На основу реченог, може се покренути велико питање: да ли то значи да историја Јевреја као основ подразумева религију, а историја антисемитизма као основ расу? Пре ће бити да историја Јевреја подразумева и расу и религију, док се антисемитизам темељи на расној основи. Тиме долази до изједначавања религије и расе: Јевреји су и религија и раса, с тим што се раса трансформисала у расизам додељивањем биолошких атрибута урођеним карактеристикама од стране псеудонаучника. У складу са тим, чињеница да наука као таква не признаје ни германску ни јеврејску расу била је игнорисана од стране присталица модерног расизма, те је ,,насилно" створена нова, национално исправна биологија: ,,аријевска крв је била аутентична, а јеврејска крв безнадежно контаминирана" (Стејнхард Ботвиник 2014: 18). На тај начин, наспрам Јеврејина, настаје Аријевац – више друштвена конструкција него физичка чињеница (уп. Берген 2009: 48) – који представља назив за истицање супериорности над другима. Термин је могао бити редефинисан по потреби како би се уклопио у императив расе и простора, а ,,једина поуздана константа била је тврдња да је ,,Аријевац" супротност ,,Јеврејину" " (Берген 2009: 49). Јехуда Бауер (1982: 361) упозорава како ниједна од ових расистичких теорија заправо није утемељена на научним чињеницама, будући да су све расе помешане, а крв не може бити дефиниција групе, јер се исте крвне групе налазе у различитим људским друштвима. Упркос томе, расно порекло Јевреја играло је кључну улогу, те је сваки покушај асимилације Јевреја ,,тумачен као угрожавање аријевске расе, а сваки њихов прелазак у хришћанство као повећање опасности" (Гутман, Шацкер 2010: 51). Јеврејско питање ((п)ост)аје политичко питање (уп. Арент 1998: 56), те је потреба идеолошког диференцирања народа на основу расе са изразито мрзитељским тенденцијама изнедрила антисемитизам.

2.1.4. Антисемитизам, геноцид

> ,,Модерна цивилизација није била *довољан* услов за холокауст, али је сигурно била *нужан* услов за њега. Без ње би холокауст био незамислив. Управо је рационални свет модерне цивилизације учинио холокауст мисливим" (Бауман 2005: 284)

У вези са термином *антисемитизам*, начелни проблем јесте његова формулација. На основу пређашњег дефинисања Семита, јасно је како придев *семитски* описује групу сродних језика међу којима су хебрејски, арапски и феничански, као и људе који их говоре. Неретко је реч *антисемитизам* писана је са цртицом (*Anti-semitism*), што имплицира да постоји семитизам ком су се антисемити противили, али та семантика речи не одговара реченом, будући да овај коришћени термин у 19. веку[17] и касније није значио ништа друго до мржњу према Јеврејима (уп. Берген 2009: 13). Према дефиницији Интернационалне алијансе за сећање на Холокауст, антисемитизам представља:

[17] О вишевековном јачању антисемитизма, почевши, парадоксално од просветитељства када се могло очекивати да ће антисемитизам нестати, више видети у студији Јакоба Каца *From Prejudice to Destruction Anti-Semitism (1700-1933)* (1980). Кац прати генезу антисемитизма од 1700. године, бавећи се стањем у Немачкој у 18. и 19. веку, али и стањем у Француској и Аустроугарској.

„одређену перцепцију Јевреја која може да се изрази као мржња према Јеврејима. Реторичке и физичке манифестације антисемитизма су усмерене према Јеврејима или онима који нису Јевреји и/или према њиховој имовини, према институцијама јеврејске заједнице и религиозним објектима" (IHRA[18] 2016).

Термин антисемитизам потиче из Немачке, када га је први пут употребио расистички идеолог, Вилхем Мар (Wilhelm Marr), новинар и покрштени син једног јеврејског глумца у памфлету под насловом „Победа јудаизма над немачким духом" (*The Victory of Judaism over Germanism*), који је у периоду од 1873–1879 био штампан чак 12 пута. На тај начин и уз прећутну подршку Бизмарка антисемитској пропаганди, антисемитизам постаје оруђе политичке, економске и научне расправе (в. Голдберг, Рејнер 2003: 176; Стејнхард Ботвиник 2014: 95; Бауер 1982: 51). Пре овог, у употреби је био термин *Judenhass* у немачком језику, *Jew-hatred* у енглеском и *Judeophobia* у интелектуалним круговима, што су термини наслеђени из хришћанског периода (уп. Бауер 1982: 51). Према Јехуди Бауер (1982: 48), традиционални антисемитизам био је заснован на хришћанском антијудаизму (оптужбе за богоубиство, оптужбе за морални безобразлук уз афирмацију заслужене казне коју подносе, уз објаву Исуса Христа као Месије), а нарочито је био заснован на миту о жељи Јевреја да контролишу свет. Са друге стране, Гутман и Шацкер (2010: 49) разликују традиционални (заснован на мржњи према Јеврејима одвајкада) и расни[19] антисемитизам, док Хана Арент (1998: xv) не ставља знак једнакости између антисемитизма као световне идеологије 19. века и верске мржње према Јеврејима настале на основу антагонизма две сукобљене вере, питајући се колико је уопште антисемитизам црпео аргументацију из верске мржње.

На основу традиционалног антисемитизма, може се извршити подела на економски, верски, политички, расни и антимодернистички антисемитизам[20]. Економски антисемитизам верује у потпуну јеврејску владавину светским финансијским токовима, верски се везује за крвну клевету[21] и кривицу Јевреја за Исусову смрт[22], политички антисемитизам Јевреја изједначава са комунистима, творцима Совјетског савеза, и коначно, антимодернистички антисемитизам декларише широкораспрострањену идеју према којој су јеврејски масони главни узрочници Француске револуције и пропасти Старог режима, као и врховни владари читавог света[23]. Ипак, у основи сваког од наведених антисемитизама лежи теорија расе – јеврејства као расе – на основу које је „вирулентна форма антисемитизма постала [...] културна норма у Немачкој" (Голдхаген, Браунинг 2019: 62). Древни малигнитет, синоним за антисемитизам који предочава Стејнхард Ботвиник (2014: 4) има специфично контекстуално значење у употреби у деветнаестом и двадесетом веку

[18] https://holocaustremembrance.com/resources/working-definition-antisemitism приступљено 11.09.2024.

[19] Расна теорија погодовала је антисемитима, који су је користили „да би своју идеологију поставили на „научну" основу мењајући тако и саму суштину антијеврејства" (Гутман, Шацкер 2010: 48).

[20] Хана Арент (1998: 34) помиње и краткотрајан племићки антисемитизам у деценијама Свете алијансе, који су повели либерали и радикални интелектуалци, те се отуд и назива радикални антисемитизам.

[21] Јевреји су оптуживани да убијају хришћанску децу, како би њихову крв користили у печењу пасхалног хлеба (уп. Гилберт 1986: 19).

[22] „Значајно је да су неки рани хришћански извештаји кривили Јевреје за Исусову смрт, иако је разапињање било специфично римски облик казне који се практиковао у Исусово време." (Берген 2009: 14)

[23] Идеја о „светској влади" подразумевала је доминацију Јевреја, који се крију иза својих верских и друштвених организација, а та влада је требало да завлада и уништи све остале. Ова слика слагала се са озлоглашенима „Протоколима сионских мудраца", фалсификатом који је произвела царска полиција 1905. године, у коме се наводно описује састанак одржан приликом оснивања ционистичког покрета 1897. године (уп. Бауер 1978: 32).

одражавајући „преовлађујућу идеологију расе" (Синьоре 1988: 73). Његова систематичност била је без преседана, као и идеолошки интензитет, што је проузроковало наднационалну и супратериторијалну распрострањеност (уп. Бауман 2000: 1). Новоуспостављеној власти Немачке погодовало је планско примењивање моралног дискредитовања, социјалне дифамације и правног дискриминисања јеврејске мањине у Немачкој (уп. Бенц 2012: 17). Уколико појединац све државне и личне несреће приписује присуству јеврејских елемената и Јевреја у заједници и уколико решење проналази у лишавању извесних права Јевреја, у њиховом протеривању или истребљењу „каже се да су његова мишљења антисемитска" (Сартр 1992: 15). Антисемитска осећања заснивају се на жељеној стерилности: Јевреји за антисемите представљају нечистоту и пропаст друштва, али сви ови ставови, чини се, немају унутрашњи творбени оквир, већ спољашњи. Другим речима, друштво и историјски чиниоци створили су суд о Јеврејима као живим бићима специфичног физичког изгледа, нсјпре лица и носа, као и карактера. Одатле проистиче како је страст или болест мржње оно што управља мрзитељима Јевреја, страст која долази преко духа „ангажовањем душе" (Сартр 1992: 18), што постаје физиолошка, одбојна реакција. Стога је могуће сложити се са ставом Зигмунда Баумана (2000: 32), који у својој студији „Модерност и Холокауст" (*Modernity and the Holocaust*) истиче како антисемитизам јесте био неопходан, али не и довољан услов за Холокауст. Напредак човечанства, индустријализација, последице Првог светског рата, експлоатација погрешних уверења, доминација политички упитних доминанти, аверзија према другом бићу – све то је, поред антисемитизма, допринело реализацији Холокауста.

Јакоб Кац (1980: 245) истиче да је 1879. година прекретница модерне јеврејске историје будући да означава почетак модерног антисемитизма. Те године долази до квалитативне промене у природи антисемитизма – почевши од традиционалног, религијски утемељеног антијудаизма до модерних, секуларних, политичких и „научно" легитимисаних облика мржње према Јеврејима насталих и нараслих посредством употребе самог појма антисемитизам од стране немачког публицисте Вилхема Мара (Wilhelm Marr). Хана Арент (1998: 7) напомиње: „Рађање и пораст модерног антисемитизма било је пропраћено и спојено са јеврејском асимилацијом, секуларизацијом и одумирањем старих религијских и духовних вредности јудаизма". Модерни[24] антисемитизам састоји се од неколико компонената: романтичарски покрет у првој половини века 19. искључио је Јевреје будући да нису могли да се прилагоде новим струјањима (идеја о прошлом, митском златном добу и националној чистоти, идеализација средњег века, уздизање витештва); класни антагонизам који потиче из модерног капитализма (социјалистички и анархистички мислиоци попут Шарла Фурије, Пјера Прудона, Карла Маркса[25] са екстремно антијеврејским ставовима); социјални дарвинизам[26] (уп. Бауер 1982: 49). Узрок модерног антисемитизма такође је и низ финансијских скандала и афера због превара на тлу Немачке, Аустрије и Француске, што доводи до појаве првих антисемитских партија (в. Арент 1998: 36–42). Догађа се наднационално организовање свих антисемитских група у Европи, јер су Јевреји били једини међуевропски елемент у национално издељеној Европи ког је требало победити, будући да су били доживљавани као „тајни манипулатори политичке судбине свих нација" (Арент 1998: 40). Антисемитске партије у Немачкој иако су

[24] „Древна повезивања Јевреја са смртоносним злом дала су модерном антисемитизму вирулентност која га је разликовала од других предрасуда." (Берген 2009: 15)

[25] „Карл Маркс је изједначио јудаизам са идеологијом и праксом капиталитзма, као и јеврејски дух са духом капитализма. Поразом капитализма, јудаизам и Јевреји би нестали." (уп. Бауер 1982: 49)

[26] Херберт Спенсер и теорија константе борбе између људи у којој побеђује најјачи, на коју се Дарвин надовезао у *Пореклу врста* (уп. Бауер 1982: 49).

првобитно биле успешне, нису дуго опстале, док је у 19. веку антисемитизам био изразито присутан и јак у Француској и у Аустрији. Две деценије слабљења антисемитског покрета до избијања Првог светског рата назива се златним добом сигурности: „Јевреји су појавом златног доба сигурности били обманути више него иједан други европски народ. Изгледало је да је антисемитизам ствар прошлости; што су више владе губиле моћ и углед, мање се пажње обраћало Јеврејима (уп. Арент 1998: 51, 52).

Као једно од антисемитистичких стремљења у 19. веку, социјалдарвинисти и писци популарних романа развијају тзв. „симбол „крви"": крв је носила карактеристике расе и била је и симбол и садржај чистоте или недостатка[27] исте. Биологизација антисемитизма нашла је свој израз и у идеји да Јеврејин није човек (уп. Бауер 1982: 50). Мишел Фуко (2004: 256) утврдио је да биолошки расизам и теорије о еволуцији стварају плодно тло за „предстање" које чини убиство оног другог прихватљивим. Отуд не изненађује тврдња модернијих антисемита о научности њихових ставова који се заснивају на биолошким чињеницама крви и расе[28]. Мозак Холокауст-операције, Адолф Хитлер[29], на почетку свог политичког ангажовања најпре је антисемитска осећања похрањивао из хришћанства (уп. Вистрих 2012: 16), да би касније развио специфичан, сопствени антисемитизам заснован на синтези различитих теоријских увида и антијеврејских концепата. Ослањајући се на делове учења социјалних дарвиниста, међу којима су Мар (Marr) и Диринг (Dühring), Хитлер гради визију историје као сукоба раса. Притом, мотив натчовека преузима из Ничеове филозофије лишавајући га његових првобитних етичких и духовних оквира повезивањем поменуте теорије са појмом суперрасе, из Вагнерових списа присваја идеју о корозивној улози Јевреја у култури и уметности, а из Лутерових текстова преузима став о Јеврејима као есенцијалним паразитима који живе од експлоатације избегавајући поштен рад (уп. Макоби 2007: 139). Међутим, Арент (1998: 164) у поглављу *Теорија расе пре расизма* у својој студији *Извори тоталитаризма*[30] истиче како је „хитлеризам […] користио свој

---

[27] Деветнаестовековни расизам, идеја о супериорности једне расе над другом, савршено се уклапа у нацистичку идеологију, што значи да су германски народи били супериорнији део „аријевске" расе, те су заједно са другим нацијама сличне крви, били законити владари света. Нпр. Скандинавци и Британци су могли бити савезници Немачке због чистоте своје крви, док остали Европљани, попут Латина и Словена, то нису могли бити због недостатка германске крви (уп. Бауер 1982: 98). Док су неки Словени били третирани као „подљуди" (orig. *subhuman*) (Бауер 1982: 98), Словаци, Бугари и Хрвати постали су савезници Немачке и према њима су се односили са релативним поштовањем. Ако су неки Словени били подљуди, Јевреји су за Хитлера били нељуди, нека врста анти-расе, номадске групе мешанаца, паразита који кваре домаћина, немачку крв и културу.

[28] Латентна супериорност над другим није новина која се везује искључиво и само за Јевреје: „У стварности, мржња према Јеврејима није била ништа више научна него што су то били европски ставови супериорности над Африканцима, Азијатима или домородачким народима у Америци." (Берган 2009: 16)

[29] О Хитлеру, Немачкој и поступној реализацији Холокауста в. поглавље „Увод у Други светски рат".

[30] Према Хани Арент, неограничена моћ тоталитарних режима заснива се на потреби владања људима на сваком пољу њиховог живота, али су људи исто тако сувишни за исте те тоталитрарне режиме. Другим речима, неутралности се освајају, трпају у логоре и ликвидирају да би се створио простор за следеће, одакле проистиче да тоталитаризам „не тежи деспотском владању људима, већ систему у ком су људи сувишни" (Арент 1998: 464). Арент (1998: 464) подвлачи да докле год сви људи не постану у истој мери сувишни – а то се постиже само у концентрационим логорима – не може се достићи идеал тоталитаризма. Циљ је наметање супер-смисла, за који идеологије тврде да је кључ за историју или решење загонетке свемира: „Мимо свог бесмисла тоталитарног друштва, устоличује се бесмислени супер-смисао његовог идеолошког празноверја" (Арент 1998: 465). Агресивност тоталитаризма пориче управо из чисто идеолошких разлога – да би се доказало да је супер-смисао који се заступа једини исправан. Због тога „тоталитаризам мора да уништи сваки траг онога што зовемо људским достојанством. Јер поштовање људског достојанства претпоставља признавање других људи или других

јак међународни и унутар-европски одзив током тридесетих јер је расизам, иако државна доктрина само у Немачкој, био снажан тренд свуда у јавном мњењу". Политика расе – пропаганда нациста била је чињеница од које никада нису одступили, али Хана Арент истиче да се теорија расе, са коренима из 18. века, појавила у 19. у свим западним земљама истовремено.

> „Расизам је био моћна идеологија расистичких политика од почетка нашег века. Он је свакако упио и оживео све старе обрасце расних схватања који, међутим, сами по себи једва да би могли да створе расизам или да дегенеришу у расизам као *Weltanschauung* или идеологију." (Арент 1998: 164)

Расизам представља главно идеолошко оружје империалистичке политике чије је главно настојање уништење националне државе као заједнице (уп. Арент 1998: 165). У Немачкој се теорија расе развила када је Наполеон поразио стару пруску војску, те је „немачка теорија расе […] створена у напору да се народ уједини против стране доминације" (Арент 1998: 170). Немачка теорија расе жудела је за уједињењем бројних немачких држава (свест о заједничком пореклу), док је немачки национализам, крунисан сједињењем нације након 1870. године, довео до потпуног развитка немачког расизма заједно са немачким империјализмом. Европски империјализам у 19. веку један је од предуслова Холокауста: кроз искуство владања потлаченим народима у прекоморским колонијама, Европљани су уочили навике понашања и мишљења које су им омогућиле да развију хијерархију међу народима унутар Европе. Дакле, из искустава у Африци и Азији, Европљани су научили методе и технологије за угњетавање и поробљавање великих група људи, док су начини размишљања о поданичким народима и сам феномен инфериорности себе у односу на друге такође пренети у Европу (уп. Берген 2009: 26), одакле проистиче како је идеја о подељености човечанства на расе које би требало међусобно да се боре за опстанак и доминацију, резултат колонијалног искуства.

Распрострањеност антисемитизма, две хиљаде година старог (хришћанског) непријатељства према Јеврејима, покушао је да оспори папа Пије XI (Pope Pius XI) када је 1938. године рекао групи хришћанских ходочасника: „Авраам је наш патријарх и праотац. Антисемитизам је неспојив са том узвишеном мишљу. То је покрет са којим ми хришћани немамо никакве везе. Духовно смо сви Семити" (Гилберт 2000: 24, 25). Али, то су били изузеци, јер је антисемитизму у Европи у великој мери допринео став католичке цркве и папе који карактерише Јевреје као богохулнике и богоубице. Поред тога, католичка црква се није јавно успротивила званичним ставом против прогона Јевреја и других народа иако из 40-их 20. века година постоји многобројна документација црквених поглавара о масовним прогонима, убиствима и неделима нациста. Изворно потекле из раног хришћанског антисемитизма, представе Јевреја као Сатане[31], заједно са новоформираном биолошки оријентисаном сликом Јевреја као паразита, потпуно су дехуманизовале Јевреје и омогућиле теоретизације о њиховом физичком уништењу (уп. Бауер 1982: 51).

нација као субјеката, као градитељâ светова, или као другова на изградњи заједничког света." (Арент 1998: 466)

[31] Концепт сатанског Јеврејина преузет је из хришћанства, но по овој парадигми, Јеврејин је посматран као људско биће опседнуто ђаволом, док је нацистичка идеологија Јеврејина посматрала као самог ђавола (уп. Бауер 1982: 97).

Напослетку, неопходно је рећи неколико речи о геноциду[32, 33]. Вешто испланирана масовна убиства под окриљем државе представљају геноцид. Убиство (једног/неког/било ког) народа[34] јесте најбруталнији, најпогубнији и најдрастичнији вид расне дискриминације. Термин геноцид први је употребио Рафаел Лемкин, пољски адвокат јеврејског порекла, 1944. године у својој студији A*xis Rule In Occupied Europe: Laws Of Occupation, Analysis of Government, Proposals For Redress*. Према Лемкиновој дефиницији,

> „геноцид не значи обавезно непосредно уништење нације, осим уколико се односи на масовно убиство свих чланова те нације. Намера је да означи координисани план различитих акција чији је циљ уништавање основа живота националних група, са циљем уништавања самих група. Циљеви таквог плана били би распад политичких и друштвених институција, културе, језика, националних осећања, религије и економског постојања националних група и уништавање личне безбедности, слободе, здравља, достојанства, па чак и живота појединаца који припадају таквим групама. [...] Геноцид подразумева синхронизовани напад на различите аспекте живота заробљеног народа; на политичком, социјалном, културном, економском, биолошком, религијском и моралном пољу" (Лемкин 1944: 90).

Дакле, поменута пракса истребљења нације и етничке групе – Јевреја, од стране освајача – Немаца, извршена је синхронизованим нападом на различите аспекте живота заробљених народа (уп. Лемкин 1944: 15–16): политички аспект (рушење институција самоуправе, наметање немачког обрасца управе, колонизација од стране Немаца); социјални аспект (ремећење друштвене кохезије укључене нације, убијање или уклањање елемената као што је интелигенција, која обезбеђује духовно вођство); културни аспект (забрана и уништавање културних институција и културних активности, спречавање хуманистичког размишљања); економски аспект (пребацивање богатства на Немце); биолошки аспект (политика депопулације и промовисање размножавања Немаца у окупираним земљама); аспект физичке егзистенције (увођење

---

[32] Потпуна дефиниција геноцида доступна на: http://www.preventgenocide.org/ba/konvencijaogenocidu.html приступљено 15.10.2024.

[33] У вези са геноцидом и епистемологијом прогона, занимљивом се чини студија Кити Милер „Жртве ропства, колонизације и Холокауста. Упоредна историја прогона" (*The Victims of Slavery, Colonization and the Holocaust. A Comparative History of Persecution*), у којој ауторка на основу субјективних искустава робова у Америци, колонизованих Африканаца и јеврејских логора за истребљење указује на нову генеалогију прогона у вези са феноменом геноцида, односно у вези са модерном сумњом како је колонизација прави узрок прогона (уп. Милет 2017: 2). Отуд су Немци виђени као „колонијални агенти који су користили геноцид за постизање својих територијалних циљева" (Милет 2017: 3), те су тако разбили табу против уништавања читавих народа, што је довело до тога да „колонијални рат и рат истребљења могу бити исто" (Милет 2017: 6). Позивајући се на Зимерера, који је успоставио концептуалне структуре дефинисања геноцида, унутар којих се подразумева рат уништења, окупациона политика и искуство које повезује расу и простор, Милет истиче како је управо то „*sensus communis* колонизације" (Милет 2017: 6), како су то њихове заједничке структуре. За Зимерера, ако се раса и простор одвоје од Холокауста, може се уочити како ова политика мотивише колонијалне масакре током историје, што значи да су раса и простор структуре које дају доказе и о другим геноцидима било да они постоје синхронијски или дијахронијски (уп. Милер 2017: 6).

[34] Као примере, Бауер (1982: 364) наводи геноцид у Намибији у 20. веку од стране тадашње немачке царске армије, геноцид над Јерменима у Првом светском рату, геноцид над асирским народом у Ираку, геноцид над Ромима и Пољацима у Другом светском рату, аутогеноцид у Камбоџи седамдесетих, геноцид над Тутсима у Руанди деведесетих, као и неколико геноцидних аката на Балкану, који се не уклапају у дефиницију УН-а. У том контексту, не може се говорити о градацији ових напада на људе – да је један „гори" или „бољи" од другог, нити се може говорити о градацији патње. Може се говорити о разликама у мотивацији, идеологијама, режимима, условима, а највише о жртвама. Кључни фактор су жртве.

система изгладњивања не-Немаца и масовна убиства, углавном Јевреја, Пољака, Словенаца и Руса); религиозни аспект (мешање у делатност Цркве, која обезбеђује не само духовно, већ и национално вођство); морални аспект (стварање атмосфере моралног понижења промоцијом порнографских публикација, филмова и прекомерне конзумације алкохола).

2.1.5. Јединственост (сингуларност) Холокауста?

„антисемитизам, будући да је вечан и
свеприсутан, не може сам по себи објаснити
јединственост Холокауста" (Бауман 2000: 32)

Питање о јединствености Холокауста упечатљиво је сажео Јехуда Бауер[35] видевши у овом догађају три основна разлога за *посебност*: ово је био злочин без преседана због 1. надмоћи идеолошки конструисаних мотива за ликвидацију у односу на практичне, рационалне разлоге, 2. због глобалности у географском смислу[36], јер је циљ било идеолошко спровођење „решења" на читавој земаљској кугли, 3. због тоталности подухвата, јер је требало да не само Јевреји, већ апсолутно сви трагови постојања „јеврејске расе" буду уништени (уп. Бауер 2001: 47–50). Са друге стране, у истој студији *Rethinking the Holocaust* (2001), Бауер (2001: 35) делимично (се) демантује проблематизујући „свети" карактер Холокауста уз истицање како он није ни у потпуности јединствен, нити у потпуности без преседана, јер би самим тим стајао изван историје и људског искуства будући да би морао бити објашњен терминима који стоје ван оквира људског разумевања.

Што се историјске утемељности Холокауста тиче, може се сматрати јединственим догађајем – јер је, дакле, део историјског континуума, док у односу на ограничене ресурсе за разумевање и тумачење других, сличних догађаја, њихов смисао можда неће бити јединствен, чему доприноси и учесталост поређења која тенденциозно побијају јединствени карактер догађаја (уп. Јанг 1988: 88). Оно што Холокауст чини другачијим, ако не и екстремним, није сличност неком другом догађају, квалитет терора, већ смисао патње, њени узроци и последице (уп. Јанг 1988: 88). У вези са јединственошћу Холокауста и прављењем разлика између геноцида над Јеврејима и других злочина над Ромима[37], Иако су и Синти, словенски народи, Пољаци, особе са физичким и менталним инвалидитетом, совјетски ратни заробљеници и други били изложени систематском насиљу и прогону, важно је нагласити да су искључиво Јевреји били предмет разматрања на Конференцији у Ванзеу, те да се пројекат „Коначног решења" односио само и искључиво на Јевреје (уп. Стипић 2021: 24). Са једне стране, Леви и Шнајдер (2006) посматрају Холокауст као јединствен догађај, будући да је добио своје специфично име, о чему је већ било речи, што није случај са каснијим и другим масакрима. Са друге стране, о проблематици означавања и јединствености не постоји усаглашени став, јер се многи теоритичари, попут Доминик ЛаКапре не слажу сасвим са теоријом јединствености Холокауста. Примарно је то што за овај догађај постоји неколико „јединствених" назива различитог семантичког простора (уп. Берк 2001: 46, 54). Јасно је да најпре због теолошког оквира порекла речи *Холокауст*, на шта је већ указано, расправе примаризују теолошки оквир, али управо то је, истиче Карић (2022: 81) „једна врста негативне сакрализације, а проблем јединствености је повезан са

[35] Јехуда Бауер (1978: 3) Холокауст назива „централним искуством наше цивилизације".
[36] Видети зборник радова *Geographies of the Holocaust*, ed. Anne Kelly Knowles, Tim Cole, Alberto Giordano, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2014.
[37] Усвојени термини су Порајмос и Самударипен.

тиме до ког нивоа је догађај постао део грађанске религије која у себи садржи ту негативну сакралност коју Лакапра повезује са појмом 'утемељујуће трауме' која поставља тешко питање о идентитету, али које постаје основ за његову изградњу". Константна кодификација трауматских догађаја Холокауста допринела је успостављању облика јединствености (термина) Холокауста, који у себи, несумњиво, обухвата много више од круцијалних означитеља – Јевреја, Немаца и геноцида. Та врста преноса значења термина, коју Тал (1996: 7) у вези са Холокаустом дефинише као метоним, обухвата спектар означених у оквиру једног означитеља:

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

Иако се чини како је досадашње изглагање у овом поглављу аргументовано мање-више ишло у прилог успостављању слике јединствености, односно, често употребљиваном термину, сингуларности Шое, нужно је ствар погледати и из друге перспективе.

Јединственост јеврејске трагедије спочитава се на основу константне тенденције за успостављањем домовине, за државом Израел. На ово се надовезује идентитетски аргумент јединствене означености једног народа и извршавање геноцида над њим. Самим тим, успостављању јединствености доприности и универзализација, ако не и амблематичност појмова којима овај злочин оперише – попут Холокауст, Шоа, геноцид, коначно решење, гето, логор, жута звезда – јер у ком год контексту, ове речи примарно референшу на страдање Јевреја у Другом светском рату. Упркос етичком аспекту разумевања које се заснива на испитивању узрока, Адорнов апел о (не)могућим просторима самопреиспитивања, као и радикалност и баналност зла Хане Арент, уз катастрофално убијање самог живота што је најгласнији цивилизацијски аларм 20. века, све више сопственом негацијом одводе у идеолошко-политичке инструментализације Холокауста, које сам догађај декларишу као нејединствен. У овоме лежи огромна опасност. Парадоксална позиција јединствености Холокауста која, указујући на непоновљив склоп догађаја и околности говори у прилог сопственој непоновљивости, а посматрана са друге стране огледела, условно речено, упућује на неуникатност овог догађаја, доприноси питању потенцијалног понављања. Тиме је његова поновљивост несумњива. Осим тога, парадоксална је, али афирмативна ситуација да се процесом објашњавања његове нејединствености, несингуларности, исте речи, само без префикса не- заправо све више истичу. Исто важи и за домен репрезентације: што се више тврди како је Холокауст непредстављив, то му више придодаје смисао.

Сакрализација[38] Холокауста, саткана од јединствености јеврејске патње, чија визура догађај маркира као несхватљив и са другим страдањима неупоредив злочин, градационим степеновањем архетипа зла самерава све друге догађаје спрам себе. Постаје јасно како „[н]еминовна последица такве визије Холокауста јесте умањивање значаја других, па и актуелних злочина и геноцида" (Меворах и др. 2023: 286). Другим речима, замка лежи у следећем: ако је Холокауст неупоредив и јединствен, тиме страдања других групација губе на важности, а ако је упоредив, величина догађаја какав је био Холокауст изједначава се са свим и многим страдањима у читавој историји

[38] О јединствености Холокауста у контексту његове сакрализације и(ли) политизације, видети Олах 2025: 38–42.

варварства. Заиста је тешко поредити, али је тешко и оспорити другима право на властити холокауст.

Остављајући по страни дебате у вези са представљањем Шое које датирају од самог времена дешавања па све до савремених струјања у виду контроверзних изјава политичара, објављених студија, књига и филмова, до формирања меморијала и споменика, нарочито узнемирује могућност постојања индустрије Холокауста, односно политичке и економске инструментализације Шое (уп. Меворах и др. 2023: 281). Реч је о томе да се Холокауст перципира као уносно стварање филмова и књига, као мамац за прикупљање новчаних средстава, као и за придобијање публике за тзв. „мрачни" туризам, што указује на општу тривијализацију и банализацију Холокауста кроз популарну и масовну културу. Тенденције се крећу ка перципирању Холокауста као медијски упакованог производа, одакле бива умањен, ако не и искључен антисемитизам, што доводи до замагљивања Холокауста као страдања јеврејског народа. Тиме се наратив о Холокасту распростире ван односа нациста и Јевреја, а самим тим и статуса Јевреја у Другом светском рату, што доводи до укидања уникатности самог догађаја. Спрам тога, испоставља се, сагласни су Меворах и аутори (2023: 285), да је тривијализација нужни елемент сваког оваквог покушаја репрезентације Холокауста.

Различити су нивои аргумената у корист тезе сингуларности, јер сингуларност може да реферира на различите аспекте Холокауста: на интенционалност (елиминација свих чланова групе, коначно решење тоталног уништења), на природу саме ствари (индустријално-бирократски аспект), на искуство жртава (жртве су живи мртваци лишени моралног статуса), на последице (Холокауст као историјски дисконтинуитет) (уп. Лошонц 2015: 214). Расправе о сингуларности Холокауста варирају од општеприхваћености до одбачености, али упозорава Лошонц (2015: 212), у вези са појмом историјске сингуларности треба се дистанцирати од исувише логичних закључака не само узимањем у обзир дивергенције различитих[39] дискурса у којима се тезе о сингуларности појављују, већ узимањем у обзир многострукости значења овог појма[40]. Први талас сингуларизације била је реакција на де-јудаизацију, односно на недостатак говора о систематичном убијању Јевреја. Други период обухватао је негативну реакцију на представљање уништења Јевреја као *само* једног момента неке целине, док се морало супротставити „реторичкој хиперинфлацији речи 'холокауст'" (Лошонц 2015: 212). Прекомерном метафоризацијом, Холокауст је постао централна референца, те је тиме, парадоксално, изгубио на значају (уп. Лошонц 2015: 213). Ближе сагледано, теза о сингуларности у првом периоду била је могућа захваљујући отпору историзацији или указивањем на њене границе, док у другом периоду, теза о сингуларности постаје могућа управо кроз историзацију (уп. Лошонц 2015: 213). Дакле:

> „тврдити да је холокауст сингуларан првенствено је значило конфронтацију са хегемонијом антифашистичког наратива о логорима, депортацијама и сличним стварима који је – на Западу, као и на Истоку – углавном игнорисао јудеоцидне аспекте дотичних историјских дешавања и њихову специфичност" (Лошонц 2015: 212).

Латински израз *singularis* амбивалентан је сам по себи, јер „представља посебност стога што се ради о моменту који је изванредног карактера у оквиру неког скупа, али може да означава и сасвим необичан изузетак у односу на оно што му је претходило и што му следи" (Лошонц 2015: 215). Ако је историјски догађај нешто

[39] Научних, уметничких, моралних, религијских, политичких, правних.

[40] Видети више у раду Марка Лошонца „Шта је историјска сингуларност? Појмовне дилеме и изазови" (2015).

изванредно унутар датог скупа, тиме се релативизује његова сингуларност, односно ако се пренаглашава сингуларни карактер историјског догађаја, тиме се оспорава његова историјска релевантност. Однос сингуларности Холокауста према другим историјским догађајима и, уједно према његовој поновљивости, умањује његову сопствену јединственост упркос томе што „ [...] теза о сингуларности макар имплицитно садржи и закључак о скупу других догађаја" (Лошонц 2015: 216). Компарацијом са другим догађајима, Холокауст остаје лишен сингуларности.

Зашто је Холокауст нејединствен? На основу друштвено-историјског аспекта, као што ће надаље детаљно бити изложено, Јевреји су луталачки народ чија је судбина одвајкада била обележена измештеношћу, неповољним околностима, прогонима, смрћу. Један народ хиљадама година уназад био је камен спотицања, што примат јединствености чини евидентним у овом аспекту. Што се идеолошко-политичког аспекта тиче, удружено међународно слепило и тишина на страдање, индустријско-бирократски суноврат одређеног народа, уз рестрикцију правно-економских односа једне групације нису били новина. Изазивање економске пропасти одређеног народа није новина. Уз то, расно маркирање непожељних, па и њихово уништење, није сасвим нова теорија измишљена само због Јевреја. Идејни аспект деструкције такође није јединствен: промишљено, прецизно планирање, систематско одлучно извршавање наредби без предумишљаја и без икаквих емоција, уз забрану проповедања вере и језика, појава је позната још од крсташких ратова, ако не и много раније. У етничком аспекту, идеја о једном народу који нарушава читав – биолошки, културни, економски, политички, друштвени – поредак, није новина. Са друге стране, због својих аспеката у вези са јединственошћу, изузимање других масовно ликвидираних народа за време Другог светског рата заправо негира сам рат као такав, зар не? Нацистички режим јесте без говора био примарно фокусиран на Јевреје, али потом и на Роме, Синте, Пољаке, политичке неистомишљенике итд. Осамдесет година касније извесна је јасна потреба у потпуном поистовећивању Другог светског рата (само) са Јеврејима и Холокаустом, али морају се рашчланити предрасуде: жртве Другог светског рата нису били само и искључиво Јевреји. Иако јесу били главне жртве Холокауста, Трећег рајха и Другог светског рата, ништа мањег броја нису биле жртве свих других народа ишчезлих у окупираним земљама[41]. Болна тачка коју круг интелектуалаца види као негирање Холокауста јесте управо изузимање жртава других националних припадности.

Зашто је Холокауст јединствен? Зато што подразумева и у себе укључује у одређеном временском интервалу апсолутно све аспекте који су одвојено детерминисани као нејединствени. И истина, аспекти јесу нејединствени индивидуално, примењивани спорадично на различите народе, кроз различите историјске тренутке. Али, активирани истовремено, апсолутно сви аспекти били су примењени у једном историјском тренутку на један народ, на један простор, што заиста говори у прилог историјске изузетности Холокауста. Ако није тако, да ли се може навести народ или догађај који је према свим изреченим аспектима био у потпуности у истом просторно-временски усаглашеном положају? У прилог реченом надовезује се и етички аспект, који (никада) неће бити примењив ни на један до сад догођени злочин, а то је да су Конференцијом у Вазнеу само Јевреји били предмет расправе и „коначног решења" (уп. Стипић 2021: 24). Ниједан други народ осим јеврејског није био осуђен на тотално уништење, на потпуно истребљење – да сваки мушкарац, свака жена и свако дете јеврејског порекла нестану.

Политичко-идејно формирање увертире за Холокауст, његово ангажовано спровођење, успостављање дискриминаторних закона, искривљена свест масе којом се

[41] О оваквом начину сагледавања Другог светског рата кроз прецизне бројке биће речи нешто касније.

манипулисало зарад заговарања доминантних идеологија, најбестијалнији облици тортуре коју је један народ морао да прође само зато што је народ одређене расе, уз међународну апатију према судбини Јевреја, разлози су сагледавања Холокауста као јединственог догађаја, злочина и зла у целокупној историји цивилизације. Како би лакше било пратити и схватити историјат лутања, страдања и услова живота јеврејског народа, у наредним поглављима биће начињен крађи осврт на њихову историју.

2.2. Кратка историја Јевреја

Прошлост Јевреја, једног од најстаријих народа, саставни је део историје јеврејског народа у целости, али је и саставни део историје југословенских земаља. Стога, како би могла бити успостављена свеобухватна целина научног приступа одабраној теми докторске дисертације, нужно је указати на историју Јевреја, односно јеврејског народа као и јеврејске религије. Након тога, биће изложени увиди у историјско дешавање Холокауста на југословенској територији, са усредсређивањем на узроке, домете и последице бруталног страдања јеврејског народа и других народа, што ће бити увод у полемичко мишљење о постојању књижевности Холокауста / књижевности о Холокаусту на светском, као и на југословенском, односно српском књижевном тлу. Тек по детаљеном разлагању основне проблематике – Јевреја, јеврејске историје, религије и Холокауста у најширем могућем смислу – могуће је адекватно приступити анализи Холокауста у српској (пост)модернистичкој књижевности, особито у намери преиспитивања статуса и психопатолошких стања жртава.

Осим круцијалне важности успостављања генезе постанка и нестанка једног народа, подухват дефинисања историје Јевреја у основним цртама нужан је и због начелног смисла предодређености и мисије Израиљаца, јер да није било јаке вере у сопствени значај, ,,овај мали, прогоњени, изгнани народ већ би давно ишчезао, никад не би успео да одржи свој посебан културни идентитет и никада не би допринео настанку двеју других монотеистичких религија западне цивилизације" (Голдберг, Рејнер 2003: 19). У поглављу *Како проучавамо повијест: сазнавање и причање*, Иглстон (2001: 26, 27) истиче три чињенице 1. како ниједан историјски преглед није у стању да покрије целину прошлости; 2. да прошлост није само један приказ, него догађаји, одговори и ситуације које су давно прошлост и да се 3. догађаји одвијају на један начин – напред, али да се о њима пише на други начин – уназад, из чега проистиче како је историја ретроспективна. У складу са тим, није ни могуће покрити целину апсолутно свих догађаја из прошлости Јевреја, али је могуће, колико год се чинило тешким, сажети и извући главне матрице које доприносе бољем разумевању порекла Јевреја, јудаизма и уопште порекла Холокауста.

2.2.1. Период пре нове ере – земља Канаан, Аврам, Исак, Јосиф, Јаков

Соломон Калдерон у своје две[42] *Историје јеврејског народа* (1933, 1935) даје историјски преглед јеврејског народа од разарања Првог храма до владавине Макабејаца 585. године – 140. година пре Христа. Симон Дубнов се враћа још дубље у прошлост, те говорећи о народу који живи више од три хиљаде година, на уводним

[42] Соломон Калдерон, 1933, *Историја јеврејског народа. 1, Од разорења првог храма до изгона Јевреја са Пиринејског полуострва*, Београд: Савез јеврејских општина; Соломон Калдерон, 1935, *Историја јеврејског народа, 2, Од изгона Јевреја са Пиринејског полуострва до најновијег времена*, Београд: Савез јеврејских вероисповедних општина Краљевине Југославије.

страницама своје *Кратке историје јеврејског народа* (1988) разликује два периода историје Јевреја: источни период – живот Јевреја у Азији и Африци на обалама Средоземног мора: у Палестини[43] (Ерец Јисраелу[44]) и у Вавилонији и Египту. Овај период трајао је више од 2000 година, све до пропасти великих културних центара у Вавилонији и Палестини; и западни период – исељавање јеврејског народа у европске земље у којима су отворени јеврејски културни центри, а нешто касније и велики јеврејски центар у Америци. Овај период траје већ 1000 година.

Велики народи живели су у земљама Азије и Африке на источним обалама Средоземног мора пре 4000 година. На том тлу, моћне силе створиле су две велике државе: Вавилонију и Египат између којих су се простирале мање земље Арам (Сирија) и Канаан (Палестина). Осим Феничана, ту су живела и мања племена, међу којима и ,,'Иврим' или Хебреји, који су лутали између Вавилоније и Египта под вођством свог старешине Аврама (Авраам)" који је ,,постао први праотац народа Иврим" (Дубнов 1988: 11), односно јеврејског народа. Рана историја јеврејских племена позната је из Старог завета на основу прича о праоцима Јевреја – Авраму, Исаку и Јосифу – Нојевим потомцима. Аврамово племе било је пореклом из Вавилоније, из древног града Ура (у Халдеји), али се временом досељавају у Канаан, где, према предању, Аврам, за разлику од осталих, верује у једног бога[45]. Поставши Јахвеов изабраник и миљеник, Бог даје реч

---

[43] Будући да ће се у даљем прегледу историјске грађе Канан посматрати и наводити као синоним за Палестину, чини се важном следећа напомена Арона Албахарија, који истиче како Палестина заправо представља име народа који је ишчезао давно пре нове ере, а који је живео на много мањем приобалном простору од онога што ће касније, по том јужноегејском народу, римски цар Хадријан назвати Палестином. Име Палестина потиче од хебрејске речи *Пелешет* и у ранијој историји, пре скоро 3000 година: ,,означавало је мали, уски, претежно приобални део територије на потезу од Газе до Ашдода коју су у то време населили Филистејци. […] Име територије коју су они насељавали, 135. год .н.е., римски цар Хадријан даће целој јеврејској (Јудејској) земљи као казну Јеврејима због сталних побуна и устанака. Од четвртог века н.е. име Палестина се користи за означавање те, сада римске провинције и то као тзв. ,,Прва", ,,Друга" и ,,Трећа" Палестина (Јудеја, Самарија и Галилеја)". За време арапског освајања и доминације Палестином (636–1099), они не користе то име, већ га замењују називима провинција / градова, док ће се, јачањем и успоном хришћанства, нарочито за време крсташких ратова (1099–1291), име Палестина одомаћити међу европским хришћанима. За време владавине Турака (1517–1917), Палестина је у саставу провинције Сирије. Постепено, Јевреји који су у великом броју распрострањени по Блиском истоку, на северу Африке и по Европи, под тамошњим утицајем почињу користити име Палестина ,,као географско одређење домовине из које су прогнани". Жеља за повратком Јевреја у Палестину долази до изражаја крајем 18. века и јачањем идеје ционизма (након првог ционистичког конгреса 1897. године у Базелу). Већ од 1881. године започиње организовани повратак Јевреја у Палестину из Русије, Немачке, Пољске, итд., са задржавањем упућености Јевреја према имену Палестина, будући да се оснивају бројне јеврејске институције које у свом имену имају назив Палестина (Палестински јеврејски сиротињски дом за девојке (1902), Англо-Палестинска банка (1902), Палестинска ционистичка егзекутива, Јеврејско палестинско истраживачко друштво (1914), итд.). Дакле, име Палестина везивано је искључиво за Јевреје и јеврејске институције, док Арапи у Палестини и ван ње немају никакав историјски, верски или политички однос према овом имену: себе зову Арапима или палестинским Арапима, што није политичка одредница, већ чињеница да живе на територији административно названој Палестина. Тако остаје и након оснивања Израела 1948. године, па све до 1964. године, када се формира Палестинска ослободилачка организација. ,,Тада се први пут име Палестина почиње користити као народоносно и политичко одређење Арапа у Палестини. Данас се то политички злоупотребљава инсистирајући на наводној искључивој вези Палестинаца и Палестине и негирања везе Јевреја и Палестине". уп. https://www.jevrejsketeme.in.rs/jevrejske-teme-pdf/kanaan.pdf приступљено 06.06.2024.

[44] Земља Израела или на хебрејском *Erec Izrael* представља прво одређење Јевреја као народа, али и појам којим се означава насељена територија.

[45] За време покушаја изградње Вавилонска куле, када је људски род почео да се квари верујући у друге богове и изневеравајући Јахвеа, Аврам је са следбеницима остао доследан вери. Према предању, бог се јавља Авраму и говори му: ,,Иди из земље своје и од рода својега у земљу коју ћу ти ја показати! И учинићу од тебе велик народ који ће бити благословен међу народима света." (Дубнов 1988: 11)

Авраму „да ће у њему бити благословени сви народи, али му је обећао земљу: та обећана земља […] звала се Ханан, а ми је боље знамо као Палестину" (Јанковић 1997: 18). Нужно је истаћи како „[и]сторија Јевреја почиње са Авраамом, а историја јеврејске религије са Мојсијем" (Голдберг, Рејнер 2003: 13) и ово је званично становиште Библије са којим се слаже већина научника „смештајући Авраама у период негде између 20. и почетка 16. века пре Хри (2000–1550. пре Хр.), а излазак из Египта у касно бронзано доба (око 1550–1200. пре Хр.)" (Голдберг, Рејнер 2003: 13). Према Библији, преци Израелита у Египат су доспели као слободни људи, али су касније претворени у робове (уп. Елијаде, Кулиано 2018: 222).

Аврам пролази цели Канаан док не доспе у Египат, где краљ жели да му отме жену Сару, што га приморава да напусти земљу и настани југ Канаана, близу града Хеброна. Занимљиво је то да је Аврам имао два детета од две жене: од Египћанке, слушкиње Хагаре, имао је сина Ишмаела/Исмаила, а од своје жене Саре, сина Исака[46], ког, као награду од Јахвеа, добија у позним годинама. Ишмаел је постао пустињак и верује се како од њега потичу Арапи, односно сва арапска племена[47] (уп. Дубнов 1988: 12; Јанковић 1997: 20). Исак је имао два сина, Есава и Јакова. Наследивши оца, Јакову Јахве обећава заштиту њега и његовог народа, који ће раширити на запад, исток, север и југ. Поставши старешина племена уз мајчину помоћ и Аврамов благослов, Јаков одлази у Арам, код ујака Лабана Арамејца желећи по сваку цену његову млађу кћерку Рахелу. Игром случаја, Јаков добија и старију кћерку, Леју, и млађу Рахелу за жене.

> „Са Лејом је Јаков имао шест синова и једну ћерку. Синови су му били: Рубен, Симон, Леви, Јуда, Исахар и Зебулон, а ћерка Дина. Рахела му је родила само два сина: Јосефа и Бењамина. Осим ове деце Јаков је и са својим слушкињама имао четири сина, који су се звали: Дан, Нафтали, Гад и Ашер. Касније су ових дванаест Јаковљевих синова имали своје породице које су постепено израсле у дванаест племена (шватим) или група породица, које су заједно створиле народ Израела. Име Израел потиче од другог имена Јаковљева који се звао Израел. Његова деца и нараштаји после њих називали су се Бне Јисраел (Синови Израела), а старо име народа 'Иврим' променило се у Израел." (Дубнов 1988: 13)

Творцем јеврејског племена сматра се и Јосиф, Јаковљев син, за чију судбину се везује прелазак Израиљевог племена из Палестине у Египат. Јосиф, једанаести од дванаест Јаковљевих синова, услед љубоморе своје браће, бива продат за 20 сребрњака у робље у Египту[48]. Тачно тумачећи снове, Јосиф бива од велике помоћи свемоћном фараону, који се захваљујући Јосифовим предсказањима за време гладних година обогатио, те је у Египту од земље до људи све постало лично фараоново власништво. Због глади у Канаану, Јосифова браћа долазе по жито у Египат, где их он препознаје. Помиривши се са браћом, Јосиф позива браћу и оца Јакова да се преселе у Египат, где Јаков у дубокој старости и умире „благословивши на самрти сваког од својих синова: од њих дванаесторице касније је потекло дванаест израелских племена" (Јанковић 1997: 28). Причом о Јакову, Јосифу и његовој браћи завршава се кратки срећни тренутак тешке историје јеврејског народа. Постепено, доласком нових фараона, нестаје сећање на Јосифа и његове заслуге, те је положај Јевреја постајао све тежи. Породица дванаесторо браће брзо се намножила, прерастајући у братства и племена, те област

[46] Више о Аврамовом жртвовању Исака видети Јанковић 1997: 21, 22.

[47] На овом месту, Јанковић (1997: 20) истиче колико су, по легенди, Арапи и Јевреји близак род.

[48] У вези са нестанком Јосифа, Дубнов (1988: 14) истиче другачију причу према којој га браћа бацају у дубоку јаму у којој га проналази група Арапа, који га одводе у Египат и продају као роба.

Гошен постаје пуна синова Израела[49]. То доводи до узнемирености Египћана, те египатски владар, плашећи се досељеника, од Јевреја прави потлачене робове у нади да ће их физички рад ослабити, па ће постепено изумирати. У циљу њиховог истребљења, египатски фараон наређује да се сва новорођена мушка деца утопе у Нилу, да би једна мајка, Јеврејка, у нади да ће спасити своје дете, бебу оставила у котарици и сакрила крај реке[50]. Фараонова кћерка проналази јеврејског дечака, који ће одрастати под заштитом краљеве породице. Дечак добија име Мојсије, што значи *спасен из воде*.

2.2.2. Мојсије, езгодус, Исус Навин, Канаан, Самуило, Саул, Давид

Упркос одрастању под окриљем краља, Мојсије никада није заборавио своје право порекло и муке свог народа. Игром случаја, приликом једне одбране Јеврејина, бива приморан да побегне из Египта до Синајске горе, где Јахве бира Мојсија да буде тумач његове божанске воље пред јеврејским народом: према Старом завету, требало је извести Јевреје из Мисира (Египта) и одвести их у обећану, добру и пространу земљу, земљу где тече мед и млеко. Када то фараон не дозволи, Египат задеси десет страшних зала. Када Јахве у једној ноћи побије прворођену децу Египћана, укључујући и фараоновог сина наследника престола, излазак Јевреја из Египта, тзв. егзодус[51], морао је бити допуштен (уп. Јанковић 1997: 31).

> „Када је Мојсије повео своје сународнике у обећану земљу, Палестину, било је то, према 'Библији', 430-те године по доласку у Египат: кренуло је око 600 хиљада људи, сем жена и деце, а са собом су, према завету, носили и кости Јосифове. Дан избављења из египатског ропства и данас се слави код свих Јевреја: то је њихов велики празник, Пасха." (Јанковић 1997: 31)

Упркос фараоновој потери у близини Црвеног мора, Израиљци, захваљујући чуду раздвајања воде Црвеног мора, успешно одлазе у пустињу у правцу Канаана (обећане земље). Услед многих неприлика које су их путем пратиле, Јахве[52] помаже свом народу разним чудима. Преласком Црвеног мора, синови Израела престали су да буду робови и постали слободни људи. У подножју Синајске горе, према Старом завету, Јахве се обратио свом изабраном народу саопштивши им Десет Божијих заповести. „Тек је Тора, објављена Мојсију на Синају, учинила Израел од Бога изабраним народом." (Кинцлер 2002: 88) Дванаест израиљских племена подигло је

---

[49] Појам „Израиљци" и „деца Израиља" односе се управо на потомке раслојене у дванаест племена.

[50] Јанковић (1997: 30) истиче како је овај начин напуштања (нежељене) деце део легенди многих народа: код Грка мит о Персеју, код Римљана легенда о Ромулу и Рему, прича о Едипу или легенда о нашем Находу Симеону.

[51] Егзодус из Египта и закон успостављен на гори Синај су изразито важни детаљи, јер су саставни део разумевања не само Јевреја, већ и читавог хришћанског и муслиманског света. Теорија о настанку Хебреја важна је за јеврејски народ, али представља и основну заједничку потку западне цивилизације (уп. Бауер 1982: 16) јер, на пример, прича о успостављању закона на гори Синај важна је будући да су концепти предања из Мојсијевог времена обликовали не само јеврејски, већ и друге народе.

[52] Идеја о строгом и бескомпромисном монотеизму постепено се укорењивала поставши основа за јеврејско разумевање себе и света. Бог без обличја влада сопственим универзумом, који је сам створио. Већ у античко доба, а нарочито касније, концепт једног Бога симболички је значио да су сви људи Његова деца, те да су самим тим сви једнаки, што је истиче Бауер (1982: 16), револуционарна идеја. Поштовање 613 заповести јеврејске традиције симболизовало је приближавање искупљењу света, док би са доласком Месије, „специјална" јеврејска функција у свету престала. Управо због монотеистичких начела, у контексту древних империја, „Јевреји су били чудан и, заиста, опасан феномен" (Бауер 1982: 17) само зато што су били радикално другачији.

своје жртвенике приносећи жртве Богу: крвљу са жртвеника запечаћен је завет[53] између Јахвеа и његовог изабраног народа. Поједини од свог јеврејског рода, губили су веру у Јахвеову заштиту, те су чинили против њега (клањање златном телету када је Јахве желео све да их истреби, побуна против Мојсија пред границом Канаана, итд.). Због непоштовања Бога и Мојсија, од тог тренутка, започело је четрдесетогодишње јеврејско лутање и искушавање. Четрдесет година су синови Израела лутали по пустињи између Египта и Канаана. Мојсије им је обећао да ће их одвести у Канаан (Палестину), у обећану земљу где су живели патријарси Аврам, Исак и Јаков, али јужне границе Палестине биле су под племенима Амон, Моаб и Едом. Зато су морали да наставе пут ка источној страни, до реке Јордан где су се поделили у 12 племена (уп. Дубнов 1988: 20). Свако племе, премда наоружано, кретало се својом рутом спремни да ратују са народима Канана јер им нису допустили улаз у земљу. Услед јединог неповерења[54] Мојсија у Јахвеа, Јахве кажњава Мојсија тиме да не доживи долазак у обећану земљу. После 40 година израиљског лутања, Мојсије умире оставивши за собом записане Божије законе у пет књига (Мојсијево Петокњижје) са јасним смерницама свом напаћеном народу да верују Јахвеу и да му буду захвални што их је узео за свој изабрани народ, претећи им страшном казном ако Бога изневере (уп. Јанковић 1997: 37). За свог наследника и будућег вођу израиљског народа, Мојсије је одредио свог најближег следбеника, Исуса Навина (Јошуу), који ће увести јеврејско племе у обећану земљу. После низа ратова, јеврејска племена насељавају Канаан (Палестину), те поделивши међу собом теритотију, постају земља Израела. Населивши Палестину, Јеврејима су се придружила читава племена што је употпунило „племенску структуру Израиљаца и може се рећи да је тиме отпочела њихова историја посебног, целовитог народа који живи на сопственој територији" (Голдберг, Рејнер 2003: 34). С тим у вези, Голдберг, Рејнер (2003: 34) изричито истичу како држава Јевреја у почетку није била уједињена ни на расној ни на националној основи, већ је то била конфедерација племена уједињена у вери у Јахвеа. Продором Јевреја у Палестину, њеним освајањем и насељавањем, почиње период успона Израиљевог. Доласком у обећану земљу, јеврејски народ је једно време живео побожно, мирно и у изобиљу, али се постепено почео заборављати завет склопљен са Богом. Због тога су Израиљци често падали под ропство и власт околних народа. Јахве је Израиљцима слао хероје који су побеђивали непријатеља и помагали народу – судије[55]. Под њиховом управом, Јевреји су живели више од три века (уп. Јанковић 1997: 41), што се назива временом судија. Овај период обухвата јеврејску историју између доласка у обећану земљу под Мојсијем и Исусом Навином, и времена царства када је Израиљ био на врхунцу моћи. Временом, на челу израиљског народа уместо судија, ступили су цареви, што је, како Јанковић (1997: 52) истиче, „уступање теократског државног уређења (где главна реч припада свештенству) пред монархијом." Било је потребно раздвојити световну од духовне власти. Самуило, првосвештеник, тумач Јахвеове воље и духовни вођа свих Израиљевих синова, требало је да одабере цара израиљском народу. Изабран је Саул, о коме је, према предању, Самуилу Јахве говорио. Тако је Израиљ од теократске државе постао монархија. Дакле, прва јеврејска краљевина у земљи Израеловој основана је 1030. године п.н.е. и на њеном челу налазио се Саул (уп. Дубнов 1988: 26). Између духовног вође, Самуила, и

[53] „Зато се читав први, у основи јеврејски, део 'Библије' и зове 'Стари завет', за разлику од хришћанског 'Новог завета', који је, како се верује, својом крвљу потврдио Исус Христос." (Јанковић 1997: 35). За Јевреје, Библија је Танах (*Tanakh*), акроним за Закон (*Torah*), Пророке (*Nevi'im*) и Списе (*Ktuvim*). За хришћане, Танах је је Стари завет, док Библија укључује и Нови завет (уп. Бауер 1982: 15).

[54] Када је запретила смрт од жеђи, Јахве наређује Мојсију да штапом о стену удари два пута, одакле ће потећи вода. Мојсије је посумњао да ће заиста Јахве још једном помоћи његовом незахвалном народу.

[55] Један део „Старог завета" управо се и зове „Књига о судијама".

световног владара, војсковође, Саула, само је привремено владала слога. Сукоби су били до те мере опасни да је Саул пронашао супарника Самуилу који се оглушио о Јахвеова наређења. Тајно помазани, проглашени млади цар Давид, син Јесејев, који је био чувен по свирању у харфу, долази пред цара како би му певањем уз харфу блажио дух. Иако је и даље остао цар, Саул осећа предстојећи крај. Млади Давид је требало ускоро да преузме власт, али је пре тога на себе навукао гнев Саула, који је у њему препознао супарника. После Сауловог самоубиства, Давид није одмах постао цар, будући да су га као цара признавала само два од дванаест израиљских племена. Након грађанског рата између северних племена, која су за цара признавала Сауловог сина, и јужних, који су славили Давида, победу је ипак однео Давид ујединивши Јевреје у снажну државу. Упркос томе, стални су напади других племена и номада на Јевреје, између осталог и Филистејаца[56]. Филистејци нису одустајали од учесталих ратова са Јеврејима, али су коначно поражени захваљујући Давиду. Осим тога, његова заслуга била је заузимање Јерусалима (са неосвојивом тврђавом Сион/Цион[57]) и оснивање престонице у Јерусалиму (Дубнов 1988: 28; Јанковић 1997: 64). Освојивши јерусалимску тврђаву на планини Цион, град добија ново име „Ир-Давид" – град Давидов у који преноси Заветни ковчег[58]. Преношењем светог Ковчега завета, Јерусалим се утврђује као верска престоница Израиља. Својом јаком војском, Давид је изгнао Филистејце из свих израелских градова, победио је непријатељска племена Моаб, Амон и Едом на истоку, омогућујући војсци напредак све до Дамаска, главног града Арама (Сирије). Постало је јасно да се више не ради „о појединачним племенима, већ да се ствара велика јеврејска држава" (Дубнов 1988: 28). Неколико племена побунило се против Давида, као и његов син Абсалом, но безуспешно. Новог краља Соломона, свог сина, крунише Давид непосредно пред смрт, жалећи што за живота није успео да изгради храм Јахвеу у Јерусалиму.

2.2.3. Соломон, краљевине Јудеја и Израел, Вавилонија и Персија

Наследивши од оца велику краљевину, Соломон је са својим народом живео мирно. Савез са Феничанима постигнут је женидбом којом се повезао са владајућом кућом Египта, односно једна од његових жена била је кћер египатског краља (уп. Дубнов 1988: 31). Велико богатство Соломонове државе опстајало је захваљујући миру на границама, руднику бакра и разгранатој трговини (уп. Јанковић 1997: 71). Остваривши темељне реформе у војсци и државној управи, Соломон је унапредио земљорадњу, остварио савез са суседним земљама и направио од Израиља стабилну и моћну државу. На врхунцу свог богатства, Соломон одлучује да се одужи Јахвеу и да заврши очеву намеру. Тако је изграђен огромни храм у Јерусалиму, сав од кедровог дрвета, злата и слоноваче, где је положен Ковчег завета. Поменути јерусалимски храм био је и остао најсветије место јеврејског народа и њихове вере, али је разорен

[56] Против њих се дуго борио Самсон, чију је снагу, његову косу, одала Филистејцима Далила.

[57] Назив Сион / Цион има симболично значење, док примарно представља брдо / гору у Јерусалиму, али је и врста синонима за цео град Јерусалим. У модерној историји, Цион добија ново значење 1887. године оснивањем покрета „Пријатељи Циона" у Русији, чији је мото оживљавање јеврејског бића у Палестини. Већ 1891. године за покрет који се ствара, а који има циљ повратак Јевреја Земљу Израела, Натан Бирнбаум користи национално-политички назив Ционизам. Јеврејска држава успостављена је 14. маја 1948. године, док ће Јеврејско народно веће и Светски ционистички савет обновљеној држави дати име Израел уп. https://www.jevrejsketeme.in.rs/jevrejske-teme-pdf/kanaan.pdf приступљено 06.06.2024.

[58] Ковчег са плочама десет Божијих заповести које је направио Мојсије. Изнад ковчега је подигао шатор који је служио као својеврсно светилиште, храм синовима Израела.

вековима касније када су Вавилоњани освојили Јерусалим. Асирски цар Навуходоносор је 586. године п.н.е. освојио Јерусалим до темеља разоривши Соломонов храм. Други храм подигнут на темељима првог, а уништен је када су Римљани у првом веку н. е. сравнили град са земљом (уп. Јанковић 1997: 73). Данас у Јерусалиму постоји само део темеља древне грађевине: Зид плача.

Соломоново велелепно, непојмљиво богатство није могло опстати и настати без суровог искоришћавања робова и становништва, те су „[н]еумерена раскош и злостављање сиротиње морали [...] проузроковати незадовољство, које ће касније допринети паду израиљског царства" (Јанковић 1997: 73). То је довело до побуне Јеровоама из племена Ефрајим. Крај златног доба Израиља дошао је завршетком владавине цара Соломона[59]. После Соломонове смрти, када је требало да га наследи његов син Реховоам, сукоб кулминира: Јеровоам са једне, Реховоам са друге стране чија је нескривена намера била да још више тлачи народ. Наступа извесна подела: јеврејско племе Ефрајим и девет других племена за свог краља изабрали су Јеровоама, а племена Јуда и Бењамин остала су верна Соломоновом сину, Реховоаму: „Тако је раздор поделио краљевину на два дела: на Јуду или краљевину Јудеју и на Ефрајим - краљевину Израел (око 930. године п.н.е)." (Дубнов 1988: 33) Краљевина десет племена или краљевина Израел заузимала је целу северну и централну област Палестине (уп. Дубнов 1988: 34), чији је први краљ био Јеровоам, а престоница Шехем. Краљевина је постојала близу две стотине година, разорена је 720. године п.н.е. Док је тај период у краљевини Израелу био поприлично немиран због сукоба са Феничанима, у краљевини Јудеји, на југу Палестине, живот је био мирнији – владала је једна династија, сви краљеви припадали су Давидовој лози, главни град Јерусалим истицао се својим храмом. Касније, Јудеја потпада под власт Египћана. Моћна месопотамска држава, Вавилонија, за време Навуходоносара, поразила је Египћане и прогнала их иза граница Палестине (уп. Дубнов 1988: 41). Наступила је опсада Јерусалима, током које је настрадао и величанствени храм, што је у историји познато као прво разорење светог храма (586. године п.н.е), уз изгнанство великог броја људи.

Падом Јерусалима, многи становници одведени су у Вавилонију. Под вавилонском и персијском влашћу, персијски краљ Кир изгнаницима дозвољава повратак у домовину праотаца и поновно подизање Храма које је Навуходоносор 586. г. п.н.е. разрушио. Иако је велики број остао у Вавилонији, вратило се око 50000 људи углавном из племена Бењамина и Јуде и настанио прећашњу државу Јудеје (уп. Калдерон 1933: 7). Јерусалим је лежао у рушевинама, док су се у појединим провинцијама населили Филистејци, Моабићани и Самарићани (уп. Дубнов 1988: 53), односно становништво под персијском влашћу. У том периоду, судбина Палестине зависила је од великих сила западне Азије, Вавилоније и Персије, али, након њих, превласт на тој територији осваја Александар Македонски. Желећи покорност Јевреја, који су то одбили због верности персијском краљу, Александар Македонски одлази у Јерусалим, где, наклоњен Јеврејима, посећује Храм приносећи жртве (уп. Калдерон 1933: 11). Суптилно је извршен процес хеленизације, грчки језик, обичаји и погледи овладали су међу Јеврејима и по целом хеленизованом Истоку (уп. Калдерон 1933: 11). Након његове смрти, држава потпада под египатску владавину. Птоломеј Лаги и његов наследник Птоломеј II Филаделф благо су се односили према Јеврејима доделивши им земље, као и сва права уз могућност сељења и ширења ка Малој Азији, Египту, Сирији, Либији, Грчкој (уп. Калдерон 1933: 12). Односи се нарушавају под влашћу Птоломеја Еургетеса и Птоломеја Филопапара. Прогон и тежак положај за Јевреје влада и под

[59] Верује се да је цар у старости починио грех тако што је узимао многе жене туђинке од којих је свака донела у двор своју криву веру, те им је дозволио да подижу светилишта лажним боговима (уп. Јанковић 1997: 75).

сирском влашћу (Оније, Менелах, Антиох Сидет). Потом, ступа период владавине Макабејаца (око 200 година п.н.е), након чијег ослобођења (140. г. п.н.е) наступа миран период за Јевреје. Након кратке владавине Хасмонејаца над Јудејом, Јудејом влада краљ Ирод, да би касније Јудеја постала провинција Римске империје. Угњетавање националних и верских осећања Јевреја кулминирало је разарањем Јерусалима 70-их година п.н.е од стране Римљана. Храм је дословно претворен у пепео, Јерусалим изнова постаје гомила рушевина. У периоду између првог и другог рушења храма, што је више од 1800 година, јеврејски народ раширио се по многим земљама. Упркос томе што устанцима и ратовима нису успели да спасу земљу туђинске власти, упркос томе што им борба за слободу није донела независност, Јевреји су све више духовно јачали држећи се верно своје националне културе (уп. Дубнов 1988: 83). Међутим, римска тиранија пресликала се на Јевреје које нису подносили ни Тит, ни Трајан, ни Хадријан (Дубнов 1988: 92).

2.2.4. Доминација хришћанства, период до 17. века

Развијањем хришћанства и његовим институционалним успостављањем у 4. веку нове ере, Јевреји су били у све неповољнијем положају. Наредни период подразумева пропаст јеврејске државе, када су у потчињеној Јудеји, Јевреји престали да чине једну нацију. Под првим хришћанским царевима, Јевреји добијају потпуну слободу вере (Диоклецијан), док византијски цар, Константин I издаје закон о верској толеранцији 312. године, када је хришћанска вера призната државом. Тиме престаје нетрпељивост према Јеврејима (уп. Калдерон 1933: 66). У мирном добу Јевреји су живели једино још за време кратке владавине Јулијана који их је, дивећи се јеврејским узвишеним идејама, узео под своју заштиту. Крајем 4. века, за време владавине Теодосија Великог, Јеврејима се одузима право на јавна и државна звања, као и на војну дужност, онемогућава им се вршење верских обичаја уз потискивање из јавног живота, забрану подизања синагога и константни презир (уп. Калдерон 1933: 67). У 5. веку нове ере, Римска царевина бива подељена на два дела: на Западно римско царство, са престоницом у Риму и на Источно римско царство, са престоницом у Цариграду. Палестина је била укључена у Источну државу. Са друге стране, Вавилонија постаје други Ерец Израел: Месопотамија, односно Вавилонија није била под влашћу Римљана (уп. Дубнов 1988: 99). Велики број Јевреја настанио је Арабију, док се у Европи, крајем 5., почетком 6. века, налазе под Источним (Дакија, Илирија, Италија) и Западним Готима (Шпанија).

У 6. веку нове ере завладало је ново доба потешкоћа за Јевреје Палестине и Вавилоније, будући да је јеврејски народ у Светој земљи угњетаван за време цара Јустинијана. Уследила је побуна између византијског цара Хераклија и персијског краља, те персијска војска упада у Палестину и заузима Јерусалим заједно са Јеврејима, који су им се поклонили (Дубнов 1988: 105). Упркос изгнанству хришћана из Свете земље, победа Персијанаца кратко је трајала, јер цар Хераклије окупља војску и прогони Персијанце: „Почело је ново раздобље прогањања Јевреја, које би се вероватно завршило њиховим потпуним протеривањем из Палестине, да један крупан историјски догађај није из основа изменио ситуацију у том делу света […] Арапи су освојили Палестину и све суседне земље” (Дубнов 1988: 106). Успостављањем нове религије, ислама, њен арапски пророк Мухамед није успео да придобије Јевреје, народ књиге (уп. Дубнов 1988: 106, 107). Мухамед је објавио „свети рат” против Јевреја и уопште свих неверника, као што је то учинио и раније против Арапа који су одбили да прихвате нову веру. Освојивши Вавилонију, Палестину и Египат, у 7. веку нове ере све земље између Персије и Египта биле су уједињене у велику арапску државу, калифат (уп.

Дубнов 1988: 108). Тек на крају 11. века, крсташи су из Европе дошли да освоје свету земљу од мухамеданаца, те су, освојивши Јерусалим, протерали из њих све Јевреје (1099. године). Уништени су сви центри јеврејског живота у земљама Азије и северне Африке. Самим тим, то је био крај периода који Симон Дубнов дефинише као источни период. Западни (европски) период започет је образовањем нових јеврејских центара у Европи: у Шпанији, Италији, Француској, Немачкој (уп. Дубнов 1988: 112).

Занимљиво је да је 1215. године на позив папе Инокентија III, иначе непријатељски расположеног према Јеврејима, сазван сабор бискупа на којем је одлучено да Јевреји у свим земљама морају да носе одела која ће их разликовати од осталог становништа, али је ово преиначено у ношење видљиве ознаке на свом оделу у виду жуте крпе на шеширу или капуту (уп. Дубнов 1988: 135). И у средњем веку, Јевреји су упорно лутали за уточиштем. Свуда су били протеривани осим у Пољској. Након крсташких ратова, препуштени су великим масакрима: у Немачкој 1196. године, у Енглеској 1290. године, широм Европе током епидемије црне смрти 1347–1350, 1648–1649, итд. (уп. Бауер 1982: 23) Четрнаести век је за Јевреје такође био испуњен немирима, протерани су из Француске (наредба Карла VI), као и из Енглеске. Са друге стране, Јевреји у Шпанији су у 13. веку уживали извесни мир од стране својих хришћанских владара, али већ крајем 14. века ширење мржње према Јеврејима узрокује прве нереде. Нужно је истаћи како је време од 11. до 16. века „најжалоснije доба у животу Јевреја хришћанских земаља" (Калдерон 1933: 92). Упркос сјајном јеврејско-шпанском периоду од 10. до 12. века, 1394. године Јевреји су протерани из Француске, затим су Краљевским едиктом 1492. године протерани из Шпаније[60] и из Португалије 1498. године (уп. Калдерон 1933: 92). „После Шпаније највећи јеврејски центар у средњем веку био је у Немачкој. Постојала су, дакле, два различита типа Јевреја: сефарди[61], Јевреји шпанског порекла, и ашкенази или немачки Јевреји." (Дубнов 1988: 151) Док су сефарди дуго живели у пуној слободи на шпанском тлу, ашкенази су већ прошли тортуру крсташких ратова. Сефарде је дочекало насилно покрштавање и прогон, што је веома утицало на њихов опстанак. И 14. и 15. век обележени су немирима, клеветама, прогонима, смрћу од куге – више се ни у Немачкој нису осећали ни најмање сигурно. Одатле су се, бежећи, настанили у Пољској, Чешкој и Литванији где су, и даље под рестрикцијама и ограничењима, створили јеврејске центре. Плашећи се странаца, једино у Московској Русији није било Јевреја – чак је 1563. године цар Иван IV Грозни, освојивши од Пољака град Полок на граници Беле Русије, наредио да се сви Јевреји са женама и децом удаве у Двини, а да се живот поштеди само покрштенима (уп. Дубнов 1988: 157). Два века од тада, Јеврејима није било допуштено да се настане у Русији и то је трајало до краја 18. века „када су Бела Русија, Литванија, Украјина и разни делови Пољске, где је живело око милион Јевреја, ушли у састав велике руске царевине." (Дубнов 1988: 157)

Многи сефарди настанили су се у муслиманској Турској, која се у то време стварала на рушевинима Византијске царевине (пад Цариграда 1453. године), али се сефардске заједнице оснивају и у Италији, Енглеској и Француској, док у 16. веку настаје највећи ашкенаски центар у Источној Европи на тлу Пољске. Протестантска реформација из 16. века додатно је утицала на судбину европских Јевреја, будући да су очекивања Мартина Лутера након раскида са римском црквом била да ће се догодити масовно преобраћење Јевреја у хришћане. Међутим, очекивани талас покрштавања није се догодио, што је Лутера окренуло против Јевреја.

[60] О стању Јевреја у свету (Турска, Италија, Холандија, Средња Европа, Пољска) после шпанске инквизиције и прогона из Шпаније до Менделзона (1492–1750) в. Калдерон 1935: 5–52.

[61] О сефардима у северној Африци (Алжир, Тунис, Мароко, Триполитанија, Египат), Фаласи (Абисинија), в. Дубнов 1988: 216–219.

2.2.5. Еманципације и период до 20. века

У историји Јевреја, нова епоха почиње са Мозесом Менделзоном, који је за јеврејство гласник новог времена и бољих дана (уп. Калдерон 1935: 53): „Мендлезон је показао Јевреjима пут којим је требало поћи, ако су хтели да корачају упоредо с развитком културе и човечанства." (Калдерон 1935: 58) Намера Менделзона и његових сарадника била да је да се Јевреји ослободе хиљадугодишњег ропства и да им се доделе сва права као члановим културног дела човечанства. То је најзад нашло одјека у многим земљама Европе – Француска је учинила први корак ка побољшању политичког положаја Јевреја, када је 1782. године у северноамеричким слободним државама прогласила једнакост свих грађана (уп. Калдерон 1935: 68). То се надовезало на борбу за изједначње грађанских права у Немачкој, Холандији и Белгији у 19. веку. Половичну равноправност Јевреји добијају и у средњој Европи (земље бивше Аустроугарске монархије) за време цара Јосифа II, али су и даље били у неповољном положају. Питање равноправности Јевреја у Енглеској изнето почетком 19. века није било лаган процес, али су помаци били успешни 50-их година овог века (в. Калдерон 1935: 76). У осталим европским земљама јеврејска права призната су 60-их година 19. века: у Италији равноправност је уследила уједињењем 1870. године, док су Јевреји бесправни положај најдуже имали у Русији и Румунији. У Пољској је упркос великом броју Јевреја, њихов положај био угрожен. Након Француске револуције 1789. године, Јеврејима бивају дата иста права као хришћанима, Јевреји постају Французи без обзира на вероисповест, што се сматра првом еманципацијом у Европи (уп. Дубнов 1988: 187; Стејнхард Ботвиник 2014: 13). Другом еманципацијом сматра се признавање једнакости у правима пола милиона Јевреја у другој половини 19. века[62] када се десило уједињење многобројних немачких држава у Немачку царевину (уп. Дубнов 1988: 193). Осим у Немачкој, и друге земље западне Европе су Јеврејима признале грађанска права (Аустроугарска, Италија, Енглеска, Француска). Овом се са великим жаром одупирала Румунија (Дубнов 1988: 196). Свакако, за период 19. века везује се време процвата јеврејске науке и њених научника, док, са друге стране, Јевреји одлучније излазе на политичку сцену у европским земљама које су населили, те се после Наполеонових ратова, јеврејски банкари релативно брзо прилагођавају новој капиталистичкој привреди што отвара врата супарничкој зависти, мржњи, погромима. Вишевековно стање безизлаза на пробу ставља јеврејски иденитет у начелу, те је решавање јеврејског питања било све комплексније: оно је водило или асимилацији, односно, утапању у средину уз губитак идентитета, или одржавању јеврејства и идентитета кроз секуларизам, или ционизму, новом јеврејском национализму. Очекивано, уследиле су асимилације јеврејског матичном становништву зарад опстанка. Арент (1998: 63) истиче како је асимилација у 19. веку постојала као групни феномен само међу јеврејским интелектуалцима (наводи пример Мозеса Менделсона), јер Јевреји нису били друштвено пожељни. У 19. веку чезнуло се за земљом без хришћана и без Јевреја, те су започета бројна покрштавања, што је навело целу генерацију Јевреја у Немачкој у

[62] „Тако, еманципација Јевреја до које је довео систем националне државе у деветнаестом веку имала је два узрока и увек присутну двозначност. С једне стране, до ње је дошло захваљујући политичкој и правној структури нове државне заједнице која је могла да функционише само у условима политичке и правне једнакости. Владе су, због себе самих, морале да изгладе неједнакости старог поретка потпуније и брже. С друге стране, био је то јасан резултат постепеног ширења посебних привилегија Јевреја, које су првобитно биле дате само појединцима, а затим преко њих малим групама добростојећих Јевреја; тек кад та ограничена група није више могла да задовољава стално растуће захтеве државног бизниса, те привилегије су коначно проширене на целу западно и средњоевропску јеврејску заједницу." (Арент 1998: 10)

опозицију према држави и друштву (уп. Арент 1998: 65). Асимиловани[63] Јевреји налазили су се у незавидном положају: у јавном простору били су обични људи, а у приватној сфери Јевреји, што је рађало осећај двоструке различитости – на улици зато што су Јевреји, а унутар сопствене заједнице јер су се разликовали од „обичних" Јевреја (уп. Арент 1998: 67).

Што се тиче дешавања на територији царевине Турске, Јевреји су грчким устанком извукли дебљи крај. Важно је истаћи догађај из Дамаска, главног града Сирије, који је страшном клеветом и трагедијом дубоко потресао јеврејство целог света (уп. Калдерон 1935: 97). Реч је оптужби како је калуђер убијен у ритуалне сврхе, што је довело до заточења и мучења јеврејских жена, деце и мушкараца. Крвна клевета у Дамаску изазвала је огромну мржњу према Јеврејима. Упркос Берлинском конгресу 1878. године, када се између осталог, требало решити питање равноправности Јевреја на Балкану, изузев Србије, Бугарске и Црне Горе, антисемитска струјања су све више јачала, поготово у Румунији (уп. Калдерон 1935: 106). Са друге стране, великим приливом Јевреја, Америка је постепено постала нови и велики јеврејски центар у којем је јеврејски живот снажио.

Новим освајањем пољске области почетком 19. века, Русија је наследила преко милион јеврејских становника. Катарина II је успоставила баријеру спречавајући продирање Јевреја ка Москви и Петрограду забраном боравка на територији уже Русије (уп. Дубнов 1988: 197). Упркос јеврејској еманципацији која је захватила западну Европу, иста се није догодила на територији Русије и у другим земљама источне Европе због реактивиране мржње према Јеврејима. Хришћани се нису радовали асимиловању Јевреја у хришћанско друштво, нити су одушевљено реаговали на јеврејско богаћење и образовање. Јевреји су били третирани по привилегованости, односно према томе колико могу да помогну држави финансијски[64], што је била специфична врста „партнерског односа" заснована на оданости, али без политичких претензија. У Немачкој је 1880. године никао нови облик мржње према Јеврејима – антисемитизам, чије су прве вође Вилхем Мар, историчар Штекер и филозоф Диринг формирали Антисемитску лигу (уп. Дубнов 1988: 202, 203). Мржња се умножавала и у Аустрији, ширећи се у свим областима ка Мађарској, Галицији и Француској. Изнова су се умножавале клевете у вези са оптужбама Јевреја за ритуална убиства. У Русији са четири милиона Јевреја, нарочито у њеној тадашњој јужној области Украјини, антисемитизам је имао најтеже последице са многим погромима у последње две деценије 19. века и у првој деценији 20. века, што је резултирало масовним исељавањем руских Јевреја у Америку и Палестину (уп. Дубнов 1988: 206). Упркос међусобној удаљености Јевреја услед протеривања, они су задржали и одржавали хебрејски језик као језик своје религије, Старог завета и молитвеника. Библијски хебрејски језик[65] био је веза између свих јеврејских заједница. Цео 19. и 20 век за Јевреје су представљали

[63] „Обрасци понашања асимилованих Јевреја одређени тим непрестаним усредсређеним напором да се разликују, створили су тип Јевреjина који је свуда препознатљив. Уместо да су одређени националношћу или религијом, Јевреји су се претворили у друштвену групу чији су чланови имали извесне психолошке особине и реакције за које се претпостављало да укупно чине 'јеврејство'. Другим речима, јеврејство је постало психолошки квалитет, а јеврејско питање се сваком Јеврејину посебно наметнуло као лични проблем." (Арент 1998: 67)

[64] „Међународно утемељење куће Ротшилд и њен изненадни успон изнад свих јеврејских банкара променио је целу структуру јеврејског државног бизниса. […] Управо је Ротшилдов монопол на издавање државних зајмова омогућио и учинио потребним да се привуче шири јеврејски капитал, усмери велики проценат јеврејског богатства у канале државног бизниса и тако створи природна основа за ново међуевропско окупљање средње и западноевропске јеврејске заједнице." (Арент 1998: 27)

[65] Крајем 20. века, стотине хиљаде Јевреја говорило је савремени хебрејски језик, као и јидиш, пољски или литвански језик (уп. Гилберт 2000: 46).

духовну борбу за еманципацију и равноправност пред законима у земљама које су настанили, но упркос свим жељеним силама успостављања и поштовања равноправности, код суграђана је произвело контраефекат. Калдерон (1935: 109) као аргументе за мржњу према Јеврејима наводи средњовековни верски аргумент[66], разлог националне мањине[67], економски разлог[68] и аргумент „теорија расе". Видно неодрживи, аргументи мржње морали су наћи ново упориште – то упориште било је питање расе. Како истиче Калдерон (1935: 110), отаџбина антисемитизма са успостављеним системима и утврђеним паролама за ширење била је Немачка, где се разликују три таласа који су наишли увек после већих ратова: први талас после 1813/15, други после 1870/71 и трећи после 1914/18. Из Немачке, антисемитизам се преселио у Аустрију и Мађарску, потом и у Румунију, Русију, Пољску и Француску.

2.2.6. Први светски рат, ционизам

Почетком 20. века, Пољска је имала око три милиона Јевреја, према којима су антисемитистичка струјања престала тек успостављањем пољског устава и потврђивањем права Јеврејима. Први светски рат 1914. године Јеврејима у Русији донео је велика страдања и невоље. Већ 1917. године догађа се трећа еманципација признавања грађанских, политичих и националних права, али у Русији мир и ред нису били успостављени, те ни Јевреји нису могли да се служе својим новим правним положајем док је рат ескалирао, већ су били изложени страшним погромима (уп. Дубнов 1988: 221). Први светски рат потпуно је изменио карту Европе, будући да је Версајским миром 1919. године признат низ нових држава – Пољска, Литванија, Летонија, Естонија, Румунија. Дакле, јеврејске заједнице постојале су у свакој европској земљи много стотина година пре оснивања националних држава. Са друге стране, Јевреји Немачке су непрекидно живели у различитим деловима Немачке више од 1500 година када је Немачко царство основано 1870. године (уп. Гилберт 2000: 27). У жељи да се идентификују са новим националностима, Јевреји су се осећали као аутсајдери чија је страност (неприпадност нацији) изричито била наглашена (уп. Бауер 1982: 67) – ниједна од новонасталих нација Јевреје није видела ни осећала себи припадајуће[69]. Упркос томе, нови горући проблем био је проблем националних мањина.

Што се „најновијег" доба тиче, под којим Калдерон (1935: 117) подразумева период од 1882. до 1935. године, примарно је нагласити моћ ционистичког покрета. Услед осамнаестовековног изгнанства, Јевреји су као своју једину жељу имали поновни повратак у ционску земљу (уп. Калдерон 1935: 121). Идејни претеча политичког ционизма био је Мојсије Хес, ког је управо крвна клевета у Дамаску подсетила да мржња према Јеврејима, колико год била неоснована, представља непремостиви јаз који овај народ одваја од свих других[70]. Осим њега, Лео Пинскер (Leo Pinsker) и Јуда Хај Алкалај (Judah Ben Solomon Hai Alkalai) сматрају се претечама ционистичке мисли.

---

[66] Захваљујући ширењу просвете и верској толеранцији, овај аспект је изгубио на снази.

[67] Пориче им се удео у националној историји и култури, јер имају своје законе, којих се држе и које поштују. Упркос позиционирању Јевреја као мањине у бројним многољудним европским земљама, они су у свакој држави коју су настанили, као пуноправни грађани, пригрлили државну идеју и законе.

[68] Идеја о енормном богатству Јевреја који контролишу сву трговину. Међутим, и овај аргумент неутемељен је, будући да су нејевреји преузели трговину истиснувши Јевреје из привредног живота.

[69] Мисли се на Немце, Украјинце, Белорусе и Литванце у Пољској, као и на Немце и Мађаре у Чехословачкој (в. Бауер 1982: 68).

[70] Са нагласком на идеји јеврејске ренесансе, Хес такође сматра да је за одржање нације потребан заједнички дом на палестинском тлу, што је зачетничка идеја о новом путу којим је требало да пође јеврејски народ (уп. Калдерон 1935: 120).

У 19. веку, били су бројни покушаји повратка у Палестину, али потешкоће на које се наилазило, нису биле безазлене. Жеља за повратком у домовину резултирала је формирањем колонија у многим земљама, те је дејствовањем Светске ционистичке организације колонизација Јевреја у Палестини почела да се нормализује (уп. Калдерон 1935: 129). Заслуга припада Теодору Херцлу који је ,,заинтересовао Јевреје целог света за свој политички ционизам а преко њега здружио упливне, али разбацане јеврејске личности у рад за што успешнију обнову Ерец Израела" (Калдерон 1935: 129). Објавивши књигу на немачком ,,Јеврејска држава" (*Judenstaat*) 1895/96 године, од тада почиње политички покрет Јевреја, ционизам[71], који тежи оснивању јеврејске домовине[72] повратком у Цион (уп. Калдерон 1935: 132). Ционизам је покрет за национално ослобођење, али, скреће пажњу Оз (1997: 40), Јевреји се не уклапају у уобичајени модел националног ослобођења, јер се нису пробудили у својој домовини после дугог периода тлачења и ропства, па је сада ствар у томе да се тлачитељи избаве и изнова освоји независност. Реч је о томе да су земљу више од 1000 година насељавали Арапи, а јеврејску независност нису смрвили они, већ Римљани (уп. Оз 1997: 40). Поента на којој Амос Оз, израелски Јеврејин, инсистира јесте да ционизам није покрет за ослобођење територије, него за ослобођење људи, будући да се та реч смислено може само примењивати на људе. ,,Циљ ционизма био је да постигне национално ослобођење Јевреја који су очајнички тежили за самоодређењем и нису више могли да постоје као религиозна мањина унутар других нација" (Оз 1997: 41). Потом услеђује први Базелски конгрес 1897. године, када је 197 делегата из целог света изнело различите погледе у вези са обновом јеврејске домовине и уопште статуса Јевреја у многим земљама. Турска, на чијој се територији у то време налазила Палестина, није била расположена ни за отварање врата Јеврејима, а камоли за успостављање јеврејске домовине на тлу Турске, односно Палестине. Стога, Херцл и ционисти окрећу се Енглеској, која нуди алтернативне територије потенцијалних насељавања (Уганда). Британци, вођени антисемитском легендом о јеврејском светском утицају, а притом верујући у велику јеврејску моћ, одлучују да је Јевреје најкорисније држати за савезнике, те Балфуровом декларацијом Британци обећавају успостављање јеврејског националног дома у Палестини (уп. Бауер 1982: 64). Због исхода рата, Бољшевичке револуције, многих почињених масакра над Јеврејима у Украјини и Пољској после Првог светског рата, идеја о аутономном јеврејском насељу у Палестини била је тешко остварива. Не желећи ништа до Цион, почетком 20. века Херцлови сарадници свим силама се залажу за насељавање Јевреја и успостављање живота на тлу Палестине. Усељавање Јевреја у Палестину одиграло се кроз 4 етапе: 1. усељеници из Русије, после погрома 1881/2; 2. усељавања од 1905. године до почетка I светског рата 1914. године; 3. након 1918. године; 4. након 1924. године (в. Калдерон 1935: 146–152). Крајем 1917. године, енглеска војска ушла је у Јерусалим и освојила целу Палестину. Уочи уласка војске у Јерусалим, била је већ објављена Балфурова декларација ,,којом је Енглеска влада исказала своје симпатије према ционистичким тежњама, а за енглеском владом су се повеле влада Краљевине Србије и влада осталих држава које у с њом биле здружене" (Калдерон 1935: 148). Другог новембра 1917. године енглеска влада објављује Балфурову декларацију, којом се признаје захтев Јевреја да у Палестини

[71] Ционизам пориче искључиво религијски карактер јеврејста и покушава да редефинише јеврејство у националном расном смислу (Харт према Аницар 2014: 89).

[72] „Под овим називом [Систематска колонизација Ерец Израела] треба разумети сав онај рад на насељавању Јевреја у земљи Израиљевој почевши од године 1908, т. ј. од оне године од када је Ционистичка организација преко свог Палестинског уреда у Јафи плански, стручно и морално подупирала сваки покушај усељавања и насељавања без обзира на то да ли су насеља припадала приватним особама и установама или су била својина ционистичких фондова." (Калдерон 1935: 145)

изграде своју националну домовину[73] (уп. Калдерон 1935: 179). Овом декларацијом, енглеска влада и енглески народ обавезали су се на проционистичку политику утичући директно и на владу Краљевине Србије, која је ,,међу првима изјавила да пристаје да се омогући изградња јеврејске домовине у Палестини" (Калдерон 1935: 180). Након краја рата, 1918. године, ционистички покрет захтева национално самоопредељење засновано на два постулата: 1. Јевреји су етничка или национална група са заједничком историјом, традицијом и будућношћу; 2. расејани народ жели изнова себи да успостави политички и културни центар у својој прапостојбини, Палестини (уп. Бауер 1982: 79).

> ,,Године 1922. Британија је формално добила право од Лиге нација да влада Палестином као мандатном територијом док држава не постане спремна за независност. Ционистички покрет је покушао да подстакне имиграцију у Палестину улагањем средстава и куповином земље. Иако је постигнут напредак, упркос све већем противљењу арапског национализма, до 1931. године у Палестини је било само 175000 Јевреја" (Бауер 1982: 80).

Експанзија ционизма као националног покрета текла је споро упркос прихватању међу Јеврејима у Европи и Америци. Овај покрет, као ни други јеврејски политички покрети, и даље нису нудили решења за масовне невоље Јевреја ван Палестине. ,,Без територије и без сопствене владе, Јевреји су увек били међуевропски елемент; тај интернационални статус национална држава је чувала јер су на њему почивале финансијске услуге Јевреја." (Арент 1998: 19) Јеврејску немоћ су погоршали ефекти Велике депресије: Јевреји су имали малу или никакаву економску снагу и мали политички утицај, док је њихов центар у Палестини растао сувише споро да би обезбедио неопходну моћ, што је навело британске политичаре да увиде како је њихово ослањање на наводно утицајни јеврејски фактор у Америци и Русији била грешка (уп. Бауер 1982: 80).

2.3. Увод у Други светски рат

> ,,Нацизам се завршио онако како је и почео –
> нападом на Јевреје. За нацисте, Јевреји су симболизовали
> хуманизам, морал, монотеистичку религију, демократију
> и владавину права, све оне стубове цивилизације које су
> покушавали да униште." (Бауер 1982: 361)

Први светски рат и победнички Французи након 1918. године Немачкој су наметнули понижавајући мир, да ,,Немци нису имали избора него да траже обнову националне части по сваку цену" (Берген 2009: 37). Поред тога, услед хиперинфлације 1920-их година, немачка економија доживљава пропаст. Услед стицаја оваквих околности, Немци се окрећу Хитлеру – потенцијалном спаситељу, а самим тим, окрећу се и против Јевреја, жртвене јагњади за немачку патњу. Први светски рат није директно изазвао нацизам или Други светски рат – новостворена политика огорчености довела је до осећаја понижења, онемогућавајући шансе за формирање нове демократије 1918. године (уп. Берген 2009: 39). Одбијање прихватања реалности за пораз, навело је Немце да кривицу изједначе са издајом – реч је о миту о забадању ножа у леђа којим су

[73] Године 1918. већина житеља државе (90%) била је арапског порекла, али су британске присталице ционизма као и либерално вођство самог ционистичког покрета веровали да се може успоставити компромис између арапског националног покрета који тежи уједињавању арапског политичког ентитета на Блиском истоку и јеврејског националног покрета који тражи тај мали део – Палестину (уп. Бауер 1982: 64).

окривљени издајнички Јевреји за за губитак Немачке у рату. Реч је о томе да је Први светски рат „огромно наслеђе смрти и патње које је оставило за собом, представљало један од предуслова који је омогућио невиђену експлозију насиља само две деценије касније" (Берген 2009: 39).

Након краја Првог светског рата, Немачка после свог пораза постаје демократска република „у којој су 600.000 Јевреја уживали једнака права као и сви остали грађани. Нацрт устава Немачке Републике („Вајмарски устав") израдио је демократа, Јеврејин Хуго Пројс" (Дубнов 1988: 228). Вајмарска република постојала је од 1918. године до именовања Хитлера за канцелара 1933. године. У начелу, Вајмарска република била је нови облик власти – република заснована на демократском уставу, али изграђена на дугогодишњим политичким партијама, правним и бирократским структурама. Била је „неуспели експеримент немачке демократије, ништа више од хаотичног увода у нацизам" (Берген 2009: 57). Изгледало је да је Вајмарском републиком еманципација Јевреја завршена, будући да су се, одричући се јеврејског национализма, асимиловали са Немцима. Међутим, демократске тенденције имале су много више противника који су „проповедали бесомучан антисемитизам", јер је за њих нови режим био „јеврејска република" (Дубнов 1988: 230).

> „Било је изузетно лако започети уништење драгоцене европске равнотеже моћи елиминацијом Јевреја, а изузетно тешко схватити да је у ову елиминацију било умешано нешто више од необично окрутног национализма или оживљавања 'старих предрасуда' у зао час. […] Изгледало је као да је уништењу свих појединаца јеврејског порекла претходило разарање без крви и самораспадање јеврејског народа, као да је јеврејски народ дуговао своје постојање искључиво другим народима и њиховој мржњи." (Арент 1998: 22)

У Минхену је 5. јануара 1919. године створена Немачка радничка партија на темељима величања немства, са изразитом мржњом према „узрочницима губитка рата" међу које су подразумевали социјалисте, Јевреје, слободноумне људе и револуционарне вође (уп. Митровић 2009: 22, 23). Партија је кулминирала успостављањем јасног програма названог „25 тачака", преобликованог у политички покрет који је себе називао нацизмом (уп. Митровић 2009: 24). „Нацизам је име за фашизам који се развио у Немачкој у раздобљу светских ратова" и често је синонимно називан као „немачки фашизам" (Митровић 2009: 15). Национал социјализам, односно националистички социјализам превод је немачке именице *der Nationalsozialismus*, што је уједно и скраћеница назива којим је немачка фашистичка странка себе назвала 1920. године: НСДАП – Националсоцијалистичка немачка радничка партија (*Nationalsoialistische Deutsche Arbeiterpartei*). Митровић (2009: 15) истиче како је ово име странке са својим скраћеницама само по себи садржало општи идеолошки програм фашистичког типа. На челу покрета био је Адолф Хитлер[74]. У јеку економске кризе и ватреног незадовољства

[74] Рођен је у Аустрији 1889. године. Истраживао је рад окултистичког, антихиришћанског, расистичког и насилно антисемитског друштва Туле, основаног 1918. године. Ово друштво као свој симбол одабрало је свастику (уп. Бауер 1982: 87). Хитлерова мајка била је пацијент јеврејског лекара Едуарда Блоха, који је говорио о Адолфовој љубави према мајци и поштовању које му је указао. Након што мајка премине од рака, Хитлер преживљава боравећи по улицама, правећи разгледнице које је продавао јеврејским дилерима који су га сажаљевали (уп. Бауер 1982: 87). Био је два пута одбијен за Академију ликовних уметности. Аустријске војне власти га такође одбијају за војску, јер је лекарски преглед показао да није способан за службу (уп. Бауер 1982: 88). Јехуда Бауер (1982: 88, 89) истиче како је његова мржња у раним годинама била усмерена према свету у ком је одрастао, свету који није успео да препозна његову генијалност, а не конкретно према Јеврејима. Отуд претпоставља како се код Хитлера мржња пренела на Јевреје захваљујући његовом боравку у Бечу, где је био изразит и јак немачки, националистички и расистички талас. Адолф је изричито био против свих идеја изједначавања, једнакости и демократије,

Немаца због последица Првог светског рата, новокомпонована радикална идеологија националсоцијализма била је нада за бољу будућност. Поред многих дискриминаторних прописа, 1932. године донет је „Закон о стерилизацији", а 1933. године „Закон о превенцији генетски оболелог потомства" и „Закон о наследним болестима". Односећи се примарно на немачки народ, законом је дефинисано девет генетских наследних болести које се могу имати. Исто је важило и за процес насилне стерилизације за коју је било надлежно судство. За Јевреје, припремани су и донети посебни закони док је упоредо вршена деградација, бојкот и изопштавање јеврејских лекара, адвоката, службеника и занатлија. Циљ је био економско гашење, друштвени бојкот и насилно протеривање Јевреја, као и физичко дискриминаторно означавање – реч је о обавези ношења жутих трака са Давидовом звездом[75]. Спречивши их да воде миран и нормалан живот, нацисти су својим прописима и прогонима допринели исељавању око 170000 Јевреја углавном вишег сталежа и различитих занимања[76].

Након што 1933. године постаје канцелар Немачке, Хитлер постаје једини господар Немачке до 1935. године, уводећи обавезну војну службу, објављујући Нирнбершке законе,[77] које проглашава уставним законима Трећег Рајха (уп. Дубнов 1988: 233). Идеолошка потка била је да „Рајх није тучен на бојном пољу, већ је савладан изненадним 'ударцем ножем у леђа' од стране 'унутрашњих издајника', тј. Јевреја, комуниста и демократа" (Митровић 2009: 33). Нирнбершки закони били су начин за правно обесправљење Јевреја: истицали су важност поседовања немачке или сродне крви грађанина Рајха; чистоту немачке крви као предуслов за наставак постојања немачког народа; забрану бракова и ванбрачних односа са Јеврејима; забрану запошљавања Јевреја; забрану да Јевреји вијоре заставу Рајха или националну заставу, итд. Јевреји су, верујући да ће ови закони допринети подношљивијем односу са Немцима, прихватили свој статус другог реда (в. Бауер 1982: 110–120), међутим, правна кампања против Јевреја, процеси деградације, терора и експропријације, свесрдно су настављени. Нирнбершким законима нацистички расизам прерастао је у државни закон, који је темељ антијеврејских уредби, економске експропријације и потпуне дискриминације. На челу пропагандне машинерије Трећег рајха био је Јозеф Гебелс. Циљ је био немачког човека преобликовати у свим аспектима у намери идентификације са нацистичким идејама, те је Гебелс медије и културно стваралаштво ка томе и усмеравао.

У поглављу „Од револуције до рутине", Дорис Берген (2009: 64–95), у својој студији *Рат и геноцид: концизна историја Холокауста*, разликује 3 фазе нацистичке Немачке. Прва фаза је Нацистичка револуција 1933–1934 (политичка и социјална револуција, одговори немачких Јевреја, први концентрациони логор, револуција у

више је био за неку врсту „пантеистичке филозофије са магловитим врховним бичем, које би могло да буде представник паганских традиција као и расистичких принципа" (Бауер 1982: 89). Учествовао је у Првом светском рату, у коме добија одликовање након рањавања 1916. године, за које га предлаже његов јеврејски командант. Члан радикалне политичке групе постао је 1919. године, која је касније постала НСДАП. Оснива паравојну формацију СА са циљем заштите све учесталијих партијских скупова. Након неуспешног подухвата да преузме Баварску, након минхенског пуча одлази на кратко у затвор 1924. године, где пише *Mein Kampf*, „свети спис нацистичког покрета" (Бауер 1982: 91). Постепеним јачањем, нацисти долазе на власт 1933. године, када и Хитлер постаје канцелар.

[75] Жута звезда будила је свест о другости, о одвојенима, а јеврејска свест заправо и јесте свест о одвојености, несрећна свест (уп. Дерида 2001: 28).

[76] Између осталих, отишао је велики број научника, писаца, професора, уметника попут Томаса Мана, Бертолда Брехта, Алберта Ајнштајна, Валтера Бењамина, Сигмунда Фројда, Марлене Дитрих, Паула Клеа, Василија Кандинског, Хенрија Кисинџера, итд.

[77] Исто 1935. године, 15. септембра, објављује у Нирнбергу „Расни устав" састављен из два дела: „Закон о праву на држављанство" и „Закон о заштити немачке расе и части" (уп. Дубнов 1988: 233).

спољној политици, Ноћ дугих ножева[78]). Друга фаза је рутинизација 1934–1937 (централизација моћи, легализација нацистичких мера, преуређење немачког закона – Нирнбершки закони, ритуализација (партијски митинг и др.), самокоординација, полиција и нацистичка контрола, припреме за рат). Већ 1938. године, већина Немаца није размишљала о оспоравању нацистичке владавине (уп. Берген 2009: 94). Трећа фаза подразумевала је отворену агресију, односно, трагање за ратом. Самим тим, 1938. и 1939. године остварена је анексија Аустрије, дешава се чешка криза, Кристална ноћ, успоставља се пакт Хитлер-Стаљин, кулминира експанзија система концентрационих логора (уп. Нолс и др. 2014: 18–51) као и почетак програма убијања хендикепираних (в. Берген 2009: 97–119). У намерама тзв. ,,расног чишћења терена", као пробни балон и тест реакција јавности било је убијање деформисане, хендикепиране деце (уп. Берген 2009: 118). Потом, 1939. и 1940. године услеђују бруталности у Пољској, уз развијање Програма еутаназије. Године 1940. и 1941. подразумевају систематично ширење рата и терора (напад на Данску, Норвешку, Холандију, Белгију, Луксембург, Француску, Британију, Југославију, Грчку, Совјетски Савез). Постаје јасно је да овај период подразумева преузимање великог дела Европе и стављање те територије под контролу нациста. Расно прочишћавање и територијална експанзија узеле су маха.

Холокауст је, на жалост, централни догађај модерне, ако не и читаве јеврејске историје (Бауер 2001: xvi). За нацисте, целокупан људски опстанак зависио је од судбине 17 милиона Јевреја, који насељавају свет. Ако би Јевреји успоставили светску доминацију[79], веровали су нацисти, онда би свима другима порицали постојање: ,,Људски опстанак зависио је, дакле, од победе сила светлости (Аријеваца) над силама таме (Јеврејима)." (Бауер 1982: 99) Контрола света и уништење непријатеља, што је заправо била идејна основа нацизма, приписана је Јеврејима, те су у овој обрнутој слици себе, нацисти оптужбом Јевреја као демонских сила зла, заправо описали себе.

> ,,Да би успоставио историјску основу за своју анализу јеврејске 'завере' да влада светом, Хитлер је тврдио да су Јевреји у цивилизацију увели неприродне концепте – хуманизам, хришћанство, једнакост, либерализам, саосећање, савест – да би ослабили отпор других народа на њихову власт." (Бауер 1982: 98)

Дехуманизовањем јеврејског идентитета до крајњих граница, доспело се до укидања сваке врсте људског квалитета овом народу. Управо је овај идеолошко-политички акт савршено одговарао креирању нацистичке убилачке идеологије која је планирала уништење жртава лишених људскости.

У Немачкој, 1933. година била је прекретница због јачања Хитлерове политичке партије. Брзином светлости је без људских права остало око 600 000 Јевреја упркос дотадашњем потпуном прилагођавању немачком народу.

---

[78] Ноћ дугих ножева (30. јун – 2. јул 1934) представља један од кључних момента у консолидацији нацистичке диктатуре, у којем се режим послужио селективним, али демонстративним насиљем како би разградио унутрашњу конкуренцију и осигурао лојалност државних структура. Нацистичко руководство спровело је политички обрачун са врхом СА (*Sturmabteilung*) и другим стварним или потенцијалним противницима режима. Учињена под изговором превенције пуча, акција Адолфа Хитлера довела је до насилне елиминације политичких актера из врха СА, укључујући Ернста Рема, али и појединих представника конзервативног блока који нису припадали партијском окружењу. Ова операција је имала двоструку функцију: учвршћивање Хитлерове личне власти елиминацијом конкуренције унутар партије и стицање поверења Вермахта, коме је СА представљала претњу. Догађај се сматра кључним кораком у трансформацији нацистичке државе у недвосмислени тоталитарни систем, заснован на произвољном насиљу и политичком терору.

[79] Према нацистичком *Weltanschauung*-у (идеологија, поглед на свет), германским Аријевцима Провиђење је наложило да владају светом, а не Јеврејима (уп. Бауер 1982: 99).

> ,,Према програму националних социјалиста којима је још од 1920 године стајао на челу Адолф Хитлер, аутор противјеврејске књиге 'Моја борба' ('Mein Kampf'), требало да се политички, економски и морално уништи овај 'унутрашњи непријатељ' од преко пола милиона немачких Јевреја, да би се могао да здружи чисти немачки национални капитал са социјализмом, како би тим путем ојачана Немачка могла да се опорави од пораза у Светском рату." (Калдерон 1935: 184, 185)

Гутман и Шацкер (2010: 131) указују да је у бројним фазама антијеврејске политике учествовало много људи различитог профила (песници, уметници, партијски људи, наставници, професори универзитета, адвокати, лекари, службеници министарстава), као и друге нације и да су сви имали активну или пасивну улогу у реализацији плана.

> ,,Традиционално непријатељство према Јеврејима, са друштвеном дискриминацијом која је дуго деловала и поред формалне грађанске равноправности и у времена еманципације, није се много обазирало на то шта је овде узрок а шта последица. Исто толико је антисемитима било неважно како Јевреји као културна и верска мањина у Немачкој стварно живе; њима је једино било стало до једне деформисане слике неке гомиле туђинских лихварских и ћифтинских готована непријатељски настројених према свем немачком, која се могла употребити као политички инструмент." (Бенц 2012: 16)

Особеност (немачког) антисемитизма који надахњује идеју о смрти једне расе, којом се подржавала идеја о *исправности* уништења Јевреја, где починиоци *нису желели да кажу не* (уп. Голдхаген 1998: 20, итал. А. Ч. Н), чини Јудеоцид[80] најсуровијим злочином новије историје. Голдхаген (1998: 283) сматра како се у обичним људима распламсала, усвојила, однеговала мржња према Јеврејима, а да им је Националсоцијалистички режим ,,'само' пружио прилику да остваре своје убилачке жеље и постану 'геноцидни џелати'".

У периоду од 1933. до 1939. године, политика према Јеврејима резултирала је изолацијом, одвајањем јеврејске популације од осталих, укидањем људских, грађанских и економских права, форсирањем емиграције и одузимањем имовине. Термин „јеврејско питање" први пут се јавља у Великој Британији око 1750. године представљајући неутрални израз за негативне ставове према јединствености јеврејског народа наспрам снажења политичког национализма за време настанка нових националних држава. Половином 19. века, термин „јеврејско питање" конотативно постаје изразито антисемитски са тенденцијом описивања Јевреја као разарајућег дестабилишућег елемента немачког „јединственог" национа. Термином *judenfrage* подразумева се изразито проблематични положај Јевреја по нацистичку Немачку. Један од актуелних пројеката био је пројекат Генералног губернаторства: након инвазије на Пољску (1939), земља је подељена на три дела. Западни део Пољске припојен је Трећем рајху, источни део Совјетском савезу, док је централни део био намењен за спровођење расне чистоте. Ту је требало депортовати све Јевреје, што се у старту није показало као успешан план, те је Адолф Ајхман[81], задужен за спровођење коначног решења јеврејског, након годину дана изнео нови план – пресељење на Мадагаскар. Ни овај

[80] Реч преузета из студије Голдхаген, Браунинг 2019: 15.

[81] Адолф Ајхман, потчињен Милеру, шефу операција Гестапоа, био је надлежан за „коначно решавање јеврејског питања". Све заслуге у вези са хапшењем, интернирањем милиона људи у концентрационе логоре и њиховом елиминацијом, биле су Ајхманове. До 1960. године скривао се у Аргентини, док га израелска тајна служба Мосад није пронашла и испоручила Јерусалиму, где су трајала суђења. Осуђен је на смрт вешањем.

план, поред плана пресељења у Гвајану или Аљаску, није био остварив будући да је милионе људи требало преселити на релативно мали простор, што је захтевало значајна финансијска и логистичка средства. Поменуте локације били би јеврејски резервати где би услед климе и услова живота, Јевреји свакако поумирали у кажњеничким колонијама и тешким условима (уп. Бенц 2012: 51–55). Нацистичким освајањем Европе, све више Јевреја било је под територијалном припадношћу Рајха, што је јеврејско питање у Немачкој раширило на јеврејско питање у Европи. Већ 1. октобра 1941. године Химлер наређује престанак исељавања Јевреја услед проналажења новог, ,,коначног решења јеврејског питања" усвојеног на Конференцији у Вансију 20. јануара 1942. године. Надлежност за спровођење ,,решења" припала је СС трупама и Гестапоу, док је шеф операције био Адолф Ајхман. ,,Решење" је било следеће: пажљиво и темељно планирање; припремање технологије и технике; обезбеђивање финансијских средстава; физичко уништење у сарадњи са различитим одељењима нацистичке државне бирократије. Планови су били екстремно радикализовани, будући да се са процесивног и ризичног протеривања прешло на потпуно физичко уништење. Финална фаза и реализација ,,Коначног решења" подразумевала је масовна уништавања за која су биле задужене елитне СС јединице, те су ,,Хајнрих Химлер, вођа СС група, и високи официри Рајнхард Хајдрих и Адолф Ајхман имали […] пресудну улогу у спровођењу коначног решења јеврејског питања" (Гутман, Шацкер 2010: 134). „Коначно решење јеврејског питања", синоним за физичко уништење Јевреја, од 1933. године подразумева обесправљење, изопштавање, дискриминацију, прогон и коначно масовно убиство свих Јевреја на просторима немачке владавине. „Решење" није било намењено искључиво Немачкој, већ читавој Европи која је са пописом са Конференције у Ванзеу[82] бројала 11 милиона Јевреја. Бирократски напори за рационално решење, велика улога модерне бирократије и технологије на коју указује Бауман (2000: 17) представља све без чега Холокауст не би био изводив: „Холокауст није био ирационалан излив још увек неуништених остатака премодернистичког варваризма. Он је легитиман становник у кући модернизма који то не би могао да буде ни у једној другој кући." Индустрија смрти започела је свој процес односећи се према заповестима убијања као према било ком модерном, индустријском послу, те је Холокауст означавао својеврсни продужетак, логичан след, „иновативну примену" модернитета, индустријализације, ,,новог" дволичног друштва:

> ,,Неизрециви терор који прожима наше колективно сећање […] јесте мучна сумња да би холокауст могао бити више од поремећаја, више од скретања са иначе правог пута напретка, више од канцерогене израслине на иначе здравом телу цивилизованог друштва; укратко, да холокауст није био антитеза модерне цивилизације и свега што она значи (или волимо да мислимо да значи). Сумњамо (чак и ако одбијамо да признамо) да је холокауст могао просто да разоткрије друго лице истог модерног друштва чијем се првом, познатијем лицу толико дивимо. и да су ова два лица савршено удобно прикачена за исто тела. Оно чега се можда највише плашимо јесте да ни једно од та два лица не може да постоји без другог, једнако као што не могу две стране новчића." (Бауман 2005: 277, 278)

[82] Ванзејска конференција нацистичких званичника одиграла се 20. јануара 1942. године у Гросер Вазнеу, предграђу Берлина са циљем ,,коначног решења јеврејског питања". Циљ није била одлука о уништењу јеврејског народа, већ је ово био састанак разговора/плана о најбољим начинима спровођења већ донете одлуке (уп. Бауер 1982: 225). Тако, иако није дошло до употребе речи *истребљење* на овој Конференцији, неколико месеци након ње, у Аушвицу и Треблинки се формирају гасне коморе. Важност ове Конференције је у томе што се на том месту и у то време читава немачка бирократија укључила у светски напор убијања једног народа (уп. Бауер 1982: 226).

Антијеврејска кампања кулмиринирала је погромом у ноћи између 9. и 10. новембра 1938. године, познатијим под именом Кристална ноћ, што је била прекретница за немачко и европско јеврејство. У Паризу је, 7. новембра, млади Јевреј, Хершел Гринзпан (Herschel Grynszpan) извршио атентат на немачког амбасадора. Разлог атентата био је протест и скретање пажње на дешавања са његовим сународницима и породицом, коју су сточним вагонима депортовали у Пољску. Овај инцидент у Паризу идеално је послужио нацистима као повод за спровођење бруталног физичког насиља, уништавање синагога широм Немачке, скрнављење гробних споменика, уништавање имовине, ломљење стакала на јеврејским локалима и продавницама. Осим тога, Хитлер је Гринзпанов атентат прогласио свеопштом јеврејском завером против Немачке, што је довело до Кристалне ноћи. У ноћи између 9. и 10. новембра, почињени су погроми у којима је убијено преко 90 људи, уништено око 7.000 радњи, док је око 30.000 људи ухапшено и депортовано у концентрационе логоре Дахау, Заксенхаузен и Бухенвалд. Назив Кристална ноћ потиче од стакла разбијених излога које је прекривало улице. Овај догађај означава преломну тачку у ескалацији нацистичке антисемитске политике, након које насиље прелази из дискриминаторних мера у отворени, институционализовани прогон који ће кулминирати Холокаустом. Дакле, уследила је радикализација нацистичке јеврејске политике. Након спаљивања духовних дела јеврејско-немачких књижевника пред универзитетом у Берлину, наступило је отпуштање Јевреја из државне службе на свим нивоима. Бојкотом свега што је јеврејско, националсоцијалисти оставили су преко 200 000 Јевреја без хлеба „све због тога, што по њиховој теорији о племенитој 'аријској' односно индо-германској раси Јевреји, као Семити, не заслужују иста права као и Немци, који треба да важе као најкултурнији део германске расе." (Калдерон 1935:185) Западне силе једва да су реаговале, председник Рузвелт, да би решио проблем избеглица из Немачке, позива 33 нације да учествују у међународној конференцији са циљем да се терет избелица подели на више земаља (уп. Бауер 1982: 137). Једина светла тачка била је Палестина која је у том периоду са својих 350000 Јевреја доживела процват, будући да су европски народи, међу којима и југословенски, могли да приме само ограничен број избеглица у своје земље због економске немоћи. Након погрома у Кристалној ноћи, хиљаде Јевреја емигрирало је у Палестину, Британију, Северну и Јужну Америку и Шангај, но да би их подстакли на даљу емиграцију, нацисти оснивају Централну канцеларију за јеврејску емиграцију у Бечу 1938. године, на челу са Адолфом Ајхманом (уп. Бауер 1982: 138). Емиграциона канцеларија подстакла је владавину институционализованог терора. У (ван)европској потпуној дестабилизацији положаја Јевреја, било је потребно пронаћи уточиште за Јевреје коју су бежали, међутим није било ни места уточишта, ни новца ни времена, јер су 1. септембра нацисти напали Пољску.

Што се тиче источне Европе, нацисти су имали сву слободу да спроведу најрадикалнију и најсмртоноснију антисемитску политику. У Немачкој, нацистичка политика развијала се постепено и опрезно због негодовања локалног становништва. Међутим, у западној Европи, нацисти су се сусрели са другачијом врстом јеврејске заједнице. У Холандији, Белгији, Француској, Данској, Норвешкој и Италији, Јевреји су се прилагодили политичком и економском животу домаћина (уп. Бауер 1982: 248). У вези са тим, Хана Арент (1998: 11, 14) истиче како Јевреји нису чинили посебну класу нити су припадали и једној класи у својим државама – њихов статус је био одређен њиховим јеврејством, а не односом са другом класом: „Јевреје је дефинисала и њихову позицију одређивала држава. Како, иначе, то државно тело није имало никакву другу друштвену стварност, они су, у друштвеном смислу, били у празном простору." Активно су подстицани мржња, прогони, забране, дискриминација. Епидемија нацизма прелила се и на Пољску, Румунију, Италију, Аустрију, Чехословачку, Мађарску:

„Свугде је прва лозинка била – борба против Јевреја" (Дубнов 1988: 238). Надолазећи рат је Хитлеру омогућио реализацију „свог ђаволског плана о уништењу Јевреја" (Дубнов 1988: 238).

У Аустрију Хитерова војска улази 1938. године, када бивају ухапшени политички противници. Јеврејима се конфискују предузећа, наступа забрана запошљавања, лишени су права деловања као правни субјекти, забрањује им се поседовање имовине уз захтев да сви Јевреји преузму име Израел, а жене Сара до 1. јануара 1939. године, као и захтев да јеврејски пасоши буду обележени са J (уп. Бауер 1982: 115). Упркос Минхенском уговору, Хитлер 1939. године заузима Чехословачку и исте године улази у Пољску што наводи Британију и Француску на објаву рата Немачкој (уп. Голдберг, Рејнер 2003: 194). Почетак Другог светског рата и освајање Пољске најпре је резултирало смештањем Јевреја у гета са жутом ознаком, те први гето бива основан у јесен 1939. године у Лођу (уп. Гутман, Шацкер 2010: 87). Већ 1940. године, Немачка заузима Данску, Норвешку, Холандију, Белгију и Француску док 1941. године напада Совјетски Савез освојивши Украјину. „Историчари који проучавају период Трећег рајха углавном се слажу да су планове за истребљење Јевреје, чијом ће реализацијом руководити есесовци, израдили Хитлер и Химлер између децембра 1940. и фебруара 1941. кад су припремали напад на Русију." (Голдберг, Рејнер 2003: 195)

Једно од првих систематских убистава у нацистичкој Немачкој еуфемистички је названо „Програм еутаназије", а подразумевао је убијање ментално и физичких заосталих људи (уп. Берган 2009: 6). Поред систематских убијања европских Цигана (Рома), нацистичка Немачка прогонила је и убијала милионе словенских народа – „пољске незнабошце, посебно припаднике интелигенције; совјетске ратне заробљенике: и друге – нападали су комунисте, хомосексуалце, Јеховине сведоке, Афро-Немце и све друге људе које су сматрали непожељнима у 'новом европском поретку'" (Берген 2009: 6). Сви побројани, заједно са Јеврејима, спадају у жртве Холокауста, будући да су им судбине преплетене немачким таргетирањем зарад идеолошког захтева чистоте расе. Размерама Другог светског рата била је обухваћена 61 земља, 110 000 000 људи, на простору од око 22 000 000 квадратних километара на копну, мору и у ваздуху (уп. Митровић 2009: 8). Други светски рат, највећи рат досадашње историје човечанства, резултирао је са 55 000 000 мртвих, од којих је 80 000 000 било рањено, а обогаљено 35 000 000 људи. Тај рат, био је „плод империјалистичке епохе" (Митровић 2009: 9).

Нацистички геноцид био је могућ захваљујући томе што су „све стране у рату задржавале ужасну али универзално заједничку тајну: 'чињеницу о универзуму концентрационих логора'" (Фелман, Лауб 1992: 190). Постојале су три врсте логора[83]: транзициони, радни и концентрациони логори (уп. Бауер 1982: 228). Логори смрти успостављени су након одлуке о „коначном решењу" превасходно за убијање, готово искључиво, Јевреја који „нису били људи, већ фигуре, бројеви" (Гилберт 1986: 824). Међу стотинама хиљада не-Јевреја послатих у концентрацоне логоре, били су Роми (Цигани), Немци, Пољаци и други антинацисти, Јеховини сведоци и хомосексуалци. У многим логорима вршени су медицински експерименти, без анестезије. Говорећи о концентрационим и логорима смрти, Јехуда Бауер (1982: 227) истиче како нацисти нису први измислили логоре за интернирање цивила (противника режима). Још су Шпанци 1898. године подигли кампове за цивиле на Куби, док су Британци држали Буре у сличним условима у Јужној Африци, као и Совјети за потенцијалне цивилне противнике након што су успоставили свој режим. Ипак, Бауер на истом месту закључује, ниједан није био попут нацистичких концентрационих логора какве је

[83] О детаљном развитку логора кроз простор и време, в. Нолс и др. 2014: 26–32, 38, 41.

основала СА почетком 1933. године у Дахау, у близини Минхена. Упркос идеји да се логорима допринесе економској основи за моћ СС Хајнриха Химлера, логори економски нису напредовали. Изобличење модерног научног духа у коме се сведочи масивној шеми друштвеног инжињеринга, како то указује Фајнголд (према Бауман 2005: 278): логор су продужеци, надградња модерног система фабрика чија су сирови материјал били људска бића, а коначни производ смрт, док је менаџер поступно пратио сваки корак. Из димњака, тих симбола модерног система фабрике, куљао је дим спаљених људских тела, дизајнирани крематоријуми од стране менаџера допринели су дизајнирању читавог система бирократије који је владао „модерним научним" духом (уп. Фајнголд према Бауман 2005: 278).

Поред шест милиона убијених Јевреје, нацисти су убили више од 10 милиона других народа: према нацистичкој схеми, Пољаци, Чеси, Срби и Руси требало је да постану поданички народи – робови, радници Новог поретка (уп. Гилберт 1986: 824). Осим тога, више од 20000 јеврејских заједница уништено је у Европи у периоду између 1940. и 1945. године. Судбина Јевреја имала је универзалне моралне и политичке импликације, они су за све друге сем за Немце били споредна ствар. Светска[84] тишина[85] на страдање једног народа – широкораспрострањена апатија и равнодушнст на њихову судбин, Јевреје је осудила на пропаст пре праве пропасти.

2.4. Холокауст у Југославији

Пружајући увиде у писања Ј. Јелинека, А. Китроефа, М. Коњанина, Ј. Мирковића и других, Ћулибрк (2011: 13) указује на апоретичан став у вези са истраживањем Холокауста у бившој Југославији истичући како је „холокауст у Југославији премјерен критеријумима историографије холокауста" али да „закључак тог премјеравања казује да је велики део посла о истраживању холокауста и Југославији тек пред нама". На данашњој територији некадашње Краљевине Југославије, прва јеврејска насеља позната су још од 1. века пре Христа у Јужној Србији, када су над њима владали Римљани. Расељавање јеврејских становника Јужне Србије наступа у 2. веку н.е. према северу у унутрашњост Србије. Гостопримљивост Срба, који су још у току 7. века радили на стварању своје прве државе, постојала је према Јеврејима. На словенска племена тога доба, Јевреји су остварили велики утицај[86]. Јеврејских заједница било је у Јужној Србији и Македонији још пре досељавања Сефарда са Пиринејског полуострва (уп. Калдерон 1935: 192), али се њихов прилив наставио и касније најездом Турака. Што се Северне или предратне Србије тиче, Калдерон (1935:

[84] Совјетски став према убиству Јевреја једноставно није постојао. САД и већина неоционисте држали су се заблуде како нацисти прогоне Јевреје због политичких и верских уверења (уп. Бауер 1982: 324, 325). Када је највише требало, Британци су затворили врата Палестине (исто 326), а када 1942. године постају доступне информације о Холокаусту, када Американци и Британци објављују да нацисти заиста убијају европске Јевреје, већина је већ била мртва (исто 330).

[85] У студији *Testimony: crisis of witnessing in literature, psychoanalysis and history* (1992) Шошана Фелман (Shoshana Felman) истиче да се у Европи знало о масовном геноциду над Јеврејима, али су западни савезници ћутали. Уздржаност и поред евидентних дешавања наишла је на тишину код многих писаца које Фелман сматра саучесницима нациста, будући да нису подигли свој глас. Та језива уздржаност и тишина преносе се и на ћутање света на масовно уништење једног народа. Истиче да се за нацистичке бруталности у логорима смрти знало још 1941. године, али да су ове информације биле обавијене велом неповерења, претераности и предимензионираности од стране прималаца, тако да настали шок на Западу након ослобађања логора не изненађује.

[86] Тако је, истиче Калдерон (1935: 192) и сам Св. Ћирило подлегао јеврејском утицају тако што је за глагољицу коју је створио, узео многе јеврејске и самарићанске знакове, од којих су неки и данас у употреби у ћирилици.

193) истиче како мора бити да су Јевреји ту живели од најранијих времена, а да то нарочито важи за Београд.

Постојање Јевреја у Србији забележено је и у 10. веку, док су све присутнији за време цара Душана и кнеза Лазара. Њихова вишевековна присутност чини их једним од најстаријих, односно најдуже присутних етничких групација на Балкану. Јевреји из Мађарске и Немачке у другој половини 14. века насељавају Београд, а долазак шпанских Јевреја у 16. веку значајно мења структуру јеврејске заједнице у Србији. Србија под Турцима од 1459. године допринела је даљим јеврејским расељавањима ка Турској и Пољској, док је након 1492. и 1496. године приметан прилив изгнаника из Шпаније и Португалије и у Северну и у Јужну Србију. За време владавине султана Бајазита II, Селима I и Сулејмана II, Јевреји су живели доста мирно, будући да су били толерисани као заштићена мањина према којој се турска власт опходила са благонаклоношћу. Београдски Јевреји били су окренути себи и духовном развоју, те се уз три синагоге и бројне рабине у Београду развија средиште рабинске књижевности, што је, уз обогаћивање духовног живота, резултирало оснивањем прве јеврејске школе у Београду, у првој половини 17. века (уп. Палавестра 1998: 24). Осим у Београду, веће јеврејске општине постојале су у Битољу, Скопљу, Штипу, Нишу, Приштини, Смедереву и Пожаревцу (уп. Калдерон 1935: 197). У другој половини 17. века почињу интензивнији прогони Јевреја услед Аустро-турског рата (1683–1699), да би за време 18. и 19. века Турци почели да сумњиче Јевреје да се држе уз Аустријанце и Србе[87]. Након устанка кнеза Милоша, прилике су се повољно поправиле за Јевреје, те су од 1816–1833 и 1858–1860 „могли да се развијају и економски и културно као ретко када" (Калдерон 1935: 198). Нужно је напоменути како је 1844. године донет указ о забрани насељавања Јевреја у унутрашњост Србије, што је резултирало притужбама Јевреја српским властима, али и јавним притисцима, нападима и сатанизовањем Јевреја. Од 1869. године почињу да служе у српској војци указујући оданост и љубав према отаџбини како у Балканском, тако и у Првом светском рату (уп. Калдерон 1935: 200).

У 18. и 19. веку положај Јевреја је променљив, будући да се са сменом Обреновића, смењују и прописи за Јевреје до коначног озакоњења равноправности Берлинским конгресом 1878. године, али она је призната тек Уставом из 1888. године (уп. Палавестра 1998: 36). Крајем 19. века активно настају обрађања, памфлети и брошуре антијеврејског типа, попут оног које је написао књижевник Милан Савић (*Quousque tandem, Iudei*, 1883), радикал Јаша Томић (*Јеврејско питање*, 1884), Васа Пелагић (*Вјерозаконско учење Талмуда, или Огледало чивутског поштења*, 1879), анонимна брошура *Код кога треба да купујемо* (1904), памфлет *Не дајмо Србију чивутима* (1882) написан од стране „српских родољуба" (уп. Палавестра 1998: 168). Међутим, антисемитистичка струјања остају минимална и површна. Да је постојало неизмерно поштовање између српског и јеврејског народа у почетку 20. века, сведочи и чињеница да се краљ Петар I Велики ослободилац (Карађорђевић) не само залагао за живот и напредак Јевреја, већ је и 1907. године лично положио темељ за нову синагогу у Београду (Калдерон 1935: 202). Што се Војводине (Бачка, Банат, Барање) тиче, већина Јевреја доселила се у ове крајеве у другој половини 18. века за време владавине Марије Терезије и цара Јосифа II (уп. Калдерон 1935: 219). Веће јеврејске општине основане су у Суботици, Новом Саду, Сенти, Сомболу, Кикинди, Вршцу, али је тек присаједињењем Војводине Краљевини Југославији, односно југословенском јеврејству, остварена знатна промена: развој у складу са прогресивним токовима јеврејског друштвеног и културног живота. Упоредо, и у 20. веку настављено је

[87] За време „Карађорђевог устанка 1804–1818 и Милошевог 1815–1817 потпомогли су Јевреји усташе у Земуну ливерацијом жита, оружја и муниције" (Калдерон 1935: 198).

објављивање антијеврејских књига, попут *Српски народ у канџама Јевреја* (1941) Милорада Мојића, *Јевреји* (1940) Драгослава Смиљанића, *Постоји ли расе?* Николе Поповића, итд. које су потпиривале антисемитизам. Међутим, иако присутан, овај и овакав антисемитизам у Србији никако није резултирао егзистенцијалном угроженошћу јеврејског становништва.

У Првом светском рату, Јевреји су се заједно са српском војском борили на свим фронтовима, заједно су били депортовани у аустроугарске логоре и затворе. У држави Срба, Хрвата и Словенаца, оформљеној договором 1918. године, Јевреји су живели обухваћени равноправношћу у уставним правима и грађанским обавезама. Годину касније, 1919. године, Јевреји оснивају јединствени Савез јеврејских вероисповедних општина (уп. Палавестра 1998: 51). Имајући пуну грађанску равноправност и могућност развоја, време од 1918. до 1941. године представља период просперитета јеврејске заједнице у Југославији.

> ,,14 децембра 1929. потписао је Краљ Југославије, Блаженопочивши Витешки Краљ Александар I Ујединитељ, Закон о верској заједници Јевреја, по коме су Савез јеврејских вероисповедних општина и Удружење ортодоксних јеврејских вероисповедих општина признати као врховна претставништва југословенског јеврејства, чиме је јеврејској верској заједници у Југославији дата пуна аутономија у питањима јеврејског верског и културног живота.” (Калдерон 1935: 222)

Пред Други светски рат, Југославија је имала 117 јеврејских општина (уп. Златковић Винтер 1988: 276, 277). Према проценама, 1940. године је живело око 72000[88]. Верује се да је на територији данашње Србије 1941. године живело око 17000 Јевреја који су прошли све етапе дискриминације, обесправљења, обележавања, све до физичког уништавања. Упркос томе што се у годинама пре рата положај Јевреја све више погоршавао, успешно је остварен процес тзв. ,,двојне припадности” (уп. Златковић Винтер 1988: 278). Реч је о томе да су се стварањем Југославије, 1918. године у оквиру исте државе нашли и Јевреји из Србије и Јевреји југословенских земаља са пређашњом припадношћу Аустроугарској. Упоредо са асимилацијом јеврејског народа са матичним становништвом, јачају ционистичке борбе за јеврејски идентитет: подржавање јеврејске националности са вером у будућност јеврејске домовине у Палестини. Двојна припадност односи се на прихватање ционистичких тежњи, али и на останак у Југославији где се већина Јевреја ,,уклапа у национални живот земље, прхваћа њене норме и обичаје, чак и традицију, али не раскида са жидовством” (Златковић Винтер 1988: 278).

> ,,Захваљујући ретком разумевању југословенског народа за вечне патње, које су пратиле историју Израиља, Јевреји могу са поносом да подвуку не само то да југословенска Краљевска влада није никада допустила ширење антисемитизма, ма с које стране он долазио, него да она са највећим симпатијама прати и рад Јевреја на стварању заједничке домовине целог растуреног јеврејског народа у Палестини.” (Калдерон 1935: 223)

На тлу источне Европе од 1941. године активно су спровођени масовни погроми јеврејског становништва. Упркос приступу Југославије Тројном пакту 25. марта 1941. године, након ког је уследио покушај војног удара 27. марта, трагедија почиње 6. априла 1941. године, када су нацисти у Југославију ушли ,,с готовом организацијом и

[88] Ова бројка варира, будући да Кољанин (1992: 20) истиче да је у Југославији живело око 75000 Јевреја, а Дубнов (1988: 227) указује на бројку од 70000.

одговарајућим управним апаратом за рјешење жидовског питања" (Златковић Винтер 1988: 279). Тридесетих година Европом се нагло шири фашистичка идеологија потпирена објавом антисемитског памфлета *Протоколи сионских мудраца* и то најпре у Хрватској, у Сплиту 1929. године, а потом и у Београду (уп. Суботић 2021: 71). Прве мере[89] дискриминације Јевреја у Југославији донете су већ 1940. године у замаху предстојеће катастрофе, те се положај јеврејског становништва значајно погоршао након окупације. Током априла, Јевреји у Србији бивају приморани да носе жуте траке око руке, уз забрану рада на јавним положајима. Осим тога, забрањује им се употреба јавних чесми, као и продаја робе и пружање услуга од стране продаваца. Немачка регуларна војска, Вермахт[90], имала је главну улогу у злочиначкој политици терора против цивилног становништва у Србији (уп. Маношек 2007: 19) све док командовање није враћено у надлежност органа Главног штаба службе сигурности у Рајху зиме 1941/42. године. Пред инвазију на Југославију, оформљена је Оперативна група Полиције безбедности и Службе безбедности на челу са СС-пуковником Вилхемом Фуксом. У почетку је ова оперативна група била надлежна за Југославију, али је од октобра 1941. године ограничена на окупирану[91] Србију. Главна делатност одвијала се у одсеку IV Гестапоа, док су за делатност против Јевреја задужили посебни реферат (IV B4) у Гестапоу чији је руководилац био Фриц Штраке, као и Херберт Андорфер и Едгар Енге (уп. Кољанин 1992: 22). Припадници Оперативне групе полиције су уз припаднике немачке оружане силе и домаће Немце (Фолксдојчере) наложили регистровање и обележавање Јевреја 19. априла 1941. године, док уништавање Јевреја у окупираној Србији званично почиње јула 1941. године. Упоредо, јуна 1941. године, Комунистичка партија Југославије организује оружани отпор окупатору, те велики број партизанских јединица започиње своје акције (уп. Суботић 2021: 74). Регистрација београдских Јевреја у градској полицији представљала је почетни корак у систему њихове постепене елиминације. Убрзо након тога уследиле су и друге репресивне мере: уклањање Јевреја из државне службе и јавних институција, упућивање на принудни рад, конфискација имовине, као и забрана приступа биоскопима, позориштима и гостионицама, те запошљавања у аријевским предузећима (уп. Маношек 2007: 45). У међувремену, капитулацијом 17. априла 1941. године, Југославија је престала да постоји (уп. Чалић 2013: 171). Ради лакшег управљања Србијом, припадник СС-а, Везенмајер поставља 1941. године „ултранационалисту, генерала Милана Недића, за председника марионетске 'владе националног спаса'" (Чалић 2013: 175). Ослањајући се на Љотићев[92] фашистички покрет, Недићев задатак био је да у домаћим трупама угуши отпор олакшавајући посао Немцима.

---

[89] Јеврејима је забрањено обављање трговине храном на велико, док је упис у гимназије, средње стручне школе и факултете био ограничен у складу са такозваним numerus clausus принципом, који је ограничавао број Јевреја на онолико колико њихов удео одговара укупном локалном становништву (уп. Кољанин 2008: 423–424). Суботић (уп. 2021: 72) сматра како су ова два декрета донесена како би се југословенска влада додворила нацистичкој Немачкој.

[90] О Вермахтовим покољима српског цивилног становништва у Краљеву и Крагујевцу, в. Маношек 2007: 157–169.

[91] Трећи рајх је анектирао северни део Словеније, док је Србију, Банат и део Косова окупирао. Италији су припали јужни део Словеније и велики делови југословенског приморја. Већи део Македоније и југоисточна Србија припали су Бугарској, док су западна Македонија и већи део Косова и Метохије припали Албанији. Бачка, Барања, Међумурје и Прекомурје анектирани су од стране Мађарске (уп. Кољанин 1992: 16).

[92] Јелена Суботић (уп. 2021: 72) истиче како је најистакнутија антисемитска организација домаће производње био Збор, који је 1933. године основао Димитрије Љотић. Хвалио је Хитлера због својих подухвата „раскринкавања" завере светског јеврејског друштва, док је за сваки догађај након Француске револуције (1789) године кривио Јевреје и масоне (слободне зидаре). О Јеврејима и јеврејском питању,

У југословенској војсци било је много хиљада Јевреја, који су, инвазијом Немачке на Југославију, пали заједно са својим саборцима по оружју (уп. Гилберт 1986: 147). Хитлеров идеолошки и физички савезник био је хрватски усташки покрет, те од априла 1941. године, „успостављањем независне хрватске државе (НДХ[93], прим. аут), Јевреји су били издвојени за дивљачки третман" (Гилберт 1986: 147). У Југославији, где су Немци вршили окупациону власт (Хрватска је била самостална фашистичка држава, а Србија је била под немачком војном управом (уп. Бенц 2012: 62)), Холокауст је извршен по истом обрасцу као и у земљама источне Европе. Геноцид је најпре примењен у Југославији, што је касније пред светом било „оправдавано" стварањем народноослободилачког покрета,[94] ког су Јевреји били део. „Под изговором борбе против партизана, Јевреје и Роме су узимали као таоце и стрељали приликом војних казнених експедиција." (Бенц 2012: 63)

Милица Карић (2021: 86) напомиње како су се на простору раскомадане Југославије одигравала два паралелна рата: нацистички против Јевреја и усташки против Срба, што је довело до преплитања судбина жртава који бивају интернирани у исте логоре, само што Срби имају и додатан специјалан „крвнички третман". На мапи Југославије, Бауер (1982: 223) истиче три велика концентрациона логора Сајмиште, Јасеновац и Госпић, са појашњењем како они спадају у логоре у којима су Јевреји и нејевреји били стављани на принудни рад, гладовали су, били мучени и убијани у условима најгоре замисливе окрутности. У НДХ постојали су логори формирани од стране усташке власти за убијање примарно Срба, као и Јевреја, Рома и осталих потенцијалних усташких непријатеља. Реч је о логору Даница, систему логора Јадовно, Госпић, Паг, док је комплекс логора смрти Јасеновца чинио више радних логора: Циглана, Стара Градишка, Јастребарско, Уштице. Као пандан Аушвицу, неретко се спомиње Јасеновац, који је, између осталог, био једини логор у окупираној Европи са посебним логором за децу (Јастребарско). Разматрајући сличности и разлике између два система логора, Аушвица и Јасеновца, Гидеон Грајф[95] (2018: 238) истиче да је немачки логор за разлику од усташког функционисао као истинска фабрика смрти са минималним непосредним контактом између тиранина и жртава, карактеришући га као масовни систем организованог убијања, док су усташе[96] уживале у клању и мучењу људи. Кристијан Олах о Јасеновцу говори као о анти-аушвицу:

Љотић је писао у двема књижицама *Драма савременог човечанства* (1940) и *Сад је ваш час и област таме* (1940). Како истиче Палавестра (1998: 170), Љотић није одобравао нацистичке прогоне Јевреја у Немачкој, али јесте у њима видео узрочнике светских зала. Није прихватао ни теорију о јеврејској расној инфериорности, већ се противио јеврејској надмоћи ослањајући се на „учења православних теолога који су често тврдили да од Јевреја потичу три главне авети модерног човечанства: масонерија, капитализам и комунизам" (Палавестра 1998: 170), позивајући се у првом реду на учења епископа Николаја Велимировића.

[93] Говорећи о Хрватској, Бауер (уп. 1978: 66) истиче како је ова фашистичка марионетска држава извела бруталне ексцесе над Јеврејима, толико бруталне да превазилазе готово све познато у нацистичкој Европи. Хрватске убилачке намере испољаване су према Србима готово у истој мери као и према Јеврејима.

[94] Детаљније о отпору, колаборацијама, партизанима и четницима, видети студију Валтера Маношека *Холокауст у Србији: војна окупациона политика и уништавање Јевреја*: 1941–1942 (2007), као и студију Јелене Суботић *Жута звезда, црвена звезда* (2021).

[95] У студији израелског историчара Гидеона Грајфа *Јасеновац, Аушвиц Балкана*, аутор апелује на коначно отворено проговарање о страдању Срба.

[96] „[У]сташе [су] увеле 'коначно решење јеврејског питања' у Југославији и пре него што је то учинила Немачка. Када су усташе почеле да спроводе антијеврејске мере у априлу 1941. године, одлука о 'коначном решењу' још увек није била донесена у Немачкој" (Грајф 2018: 238).

„Упркос томе што су небројена сведочења потврдила да су ужаси Јасеновца у много чему превазилазили ужасе немачких нацистичких логора, у јавној свести човечанства Јасеновац не стоји нити ће икад стајати равноправно уз Аушвиц. То је тако зато што је сила nihila у случају Јасеновца била обухватнија. Јединственост Аушвица је у покушају 'да се обесмисли жртва', али то није најстрашније: јединственост Јасеновца је у покушају да се жртва 'заборави'. Уместо културе сећања на којој Аушвиц почива, Јасеновац је замаглила култура заборава. У њему је, а не у Аушвицу, nihil тријумфовао. Он је споменик заборава, анти-аушвиц." (Олах 2025: 46)

Милан Кољанин (1992: 12) истиче како су концентрациони логори једно од најжалоснијих обележја 20. века иако појава интернирања људи у логоре без суђења датира још од антике, Наполеоновог доба, шпанско-кубанског, бурског и Првог светског рата. Ипак, свој најразвијенији облик, логори добијају у међуратном периоду, а нарочито у време Другог светског рата.

Према тежини услова, разликовала су се три различита степена логора – радни логори, логори са пооштреним условима и „млинови за кости" – логори смрти или уништавања (уп. Кољанин 1992: 14), али су се разлике међу њима бујањем рата веома брзо изгубиле. Током Другог светског рата, на тлу Југославије функционисало је 71 концентрациони и сабирни логор, као и 329 истражних и других затвора, док су Југословени били затворени и у 69 логора и њихових подручних објеката ван граница земље (уп. Кољанин 1992: 17). На територији Београда постојала су четири логора: Топовске шупе на Аутокоманди, Бањички логор, Јеврејски логор Земун (Старо Сајмиште) и Мишића циглана на Звездари, док су радни и концентрациони логори постојали и у Бору, Нишу, Шапцу и Крушевцу. Терор над Јеврејима у окупираној Србији може се поделити на две фазе: уништавање мушког јеврејског становништва после интернирања у логору на Аутокоманди у Београду од почетка јула до почетка децембра 1941. године и интернирање преосталог дела Јевреја у логор Земун на Београдском сајмишту од децембра 1941. до маја 1942. године (уп. Кољанин 1992: 27). Сајмиште је за сврху логора адаптирано у журби и половично, са јасним циљем да се што-пото оспособи пријем великог броја заточеника. У великим изложбеним павиљонима смештени су јеврејске жене и деца упркос неприкладним условима за дужи боравак у зимским условима (уп. Кољанин 1992: 57), док су због јаке хладноће заточеници патили од бројних болести, промрзлина, које су неретко резултирале смрћу од зиме (уп. Кољанин 1992: 84). Од јануара 1942. године, активно се користе херметички затворени гасни камиони марке Заурер у којима је трагично настрадало скоро 100000 људи у окупираним подручјима Совјетског Савеза, Пољске и Југославије (уп. Кољанин 1992: 119). Први концентрациони логор у Србији отворен је на Бањици, у предграђу Београда и био је подељен на немачки и српски део, док је касније постао место масовних убијања заточеника, Јевреја и партизана (уп. Суботић 2021: 74). У концентрационом логору за мушкарце, на локацији Топовске шупе, отвореном 22. августа, као и на Бањици, завршавају Јевреји, Роми и официри српске војске који су пружали отпор окупацији. У међувремену, октобра 1941. године, отворени су логори у Нишу (Црвени крст) и у Шапцу. Дакле, лета 1941. највећи део јеврејског мушког становништва стрељан је у оквиру одмазди устаничких акција широм Србије, док преостали јеврејски живаљ, жене, деца и старци, од децембра 1941. године бивају интернирани у концентрациони логор на београдском Старом сајмишту (*Judenlager*), где су са преосталим мушкарцима и Ромима[97] бројали око 7500 људи. Од марта до маја

[97] Услед расне нацистичке политике, Синти и Роми формално су према Нирнбершким законима били грађани другог реда (уп. Бенц 2012: 85), тзв. непожељне мањине. За више о страдању Рома видети студију Милована Писарија *Страдање Рома у Србији за време Холокауста* (2014).

1942. године, људи су убијани у тзв. душегупки, у мобилном гасном камиону ,,током вожње кроз Београд од Старог сајмишта до Јајинаца, где су истоваривали лешеве и бацали их у гробнице" (Бенц 2012: 63). Након престанка рада логора Сајмиште, Јевреји и политички неистомишљеници били су интернирани у концентрациони логор на Бањици, као и у друге логоре у Нишу, Шапцу и Зајечару. Последње недеље јануара 1942. године, мађарски војници су у Југославији дивљачки убили неколико хиљада Јевреја и Срба, док је у Новом Саду 23. јануара, 550 Јевреја и 292 Срба одведено на ледени Дунав, који је потом гранатиран. Пуцањем леда, жртве су се удавиле. На просторима Новог Сада, Старог Бечеја и Тителa, 1941. године мађарска војска убила је 6000 Срба и 4000 Јевреја (уп. Гилберт 1986: 287, 288). Уз помоћ Вермахта, успешно је остварена ликвидација Јевреја, гушење јеврејске деце, жена и стараца, као и масовно погубљење Рома до пролећа 1942. године. Окупирана Србија је, после Естоније, постала једна од првих територија у Европи која је ,,очишћена" од Јевреја и Рома, док је на тлу Југославије, преживелих остало само око 6500 (уп. Чалић 2013: 181). Од 33 500 Јевреја са територије Србије пре окупације, 27 000 је убијено током Холокауста (уп. Суботић 2021: 81). Након рата, између 1948. и 1952. године долази до низа миграција југословенских Јевреја у Палестину у потрази за новим домом, уточиштем и покушајем успостављања ,,новог" живота.

Остварени ,,континуитет од масовне брутализације, масовног убиства из политичких, верских или других разлога, преко геноцида и Холокауста" (Бауер 1982: 364) сведочи о трагично високој лествици људског страдања. Линија од масовне брутализације започете Првим светским ратом и масовним убиствима војника (гасом) ниже се до геноцида, а потом до Холокауста, што представа екстремни случај, ,,најудаљенију тачку континуума" (Бауер 1982: 364). Тако Холокауст постаје именитељ не само планираног убиства јеврејског народа, ,,већ генерички назив за идеолошки мотивисано, планирано, потпуно убиство целог народа" (Бауер 1982: 364), а као такав постаје и парадигматични именитељ злочина у будућности. Холокауст представља оличење зла које, потенцијално, може погодити било коју верски, расно, политички или економски непогодну нацију. На основу узрока који потичу из многобројних извора, попут дубоке интернационалне мржње, политичке и верске нетолеранције, доминантне савремене технологије лишене морала, хуманитета и контроле, жеље за диктатуром и ратовима, јасно постаје како је свет данашњице идеалан модернизовани простор за потенцијалне нове холокаусте. Проблем лежи у томе што идеолошко-политичке (владајуће) доктрине изумирањем нацизма нису изумрле, већ су се, на жалост, трансформисале, што поновљивост Холокауста никако не може свести на затвореност и коначност, будући да је ,,дух инструменталне рационалности и његова модерна бирократска форма институционализације учинила да решења слична холокаусту буду не само могућа, већ и еминентно 'разумна' " (Бауман 2005: 288). Детерминишући смисао Холокауста, Кристијан Олах изводи следећи закључак: „Супротно васкрсењу Богочовека, тог, према хришћанском веровању, средишњег догађаја историје, Холокауст, као тријумф ништавила и бесмисла, њено је контрасредиште, антипод победе над смрћу. Са својим непрегледним контекстом, између осталог и колонијалним, Холокауст је мрачно огледало историје." (Олах 2025: 17) Са жељом да се никада више не понови такав историјски мрак и дубоко верујући у освешћеност људског ума, плурализам моћи, етичке доминанте, моћ с(а)вести и хуманитет, остаје искрена жеља у савременој научној и широј друштвеној свести за свођењем Холокауста у будућности на искључиву непоновљивост.

3. КЊИЖЕВНОСТ О ХОЛОКАУСТУ

„за постмодерну филозофију и књижевност Холокауста
је постала – или, опрезније, постаје нека врста Књиге Егзодуса:
тест коме се неумољиво враћамо и који увек води у
протеривање" (Чаплињски 2013: 16)

У студији *Холокауст и постмодерна*, Роберт Иглстон (2004: 107) истиче како фикција о Холокаусту „јесте временска, а не садржинска ознака: она не именује само корпус текстова, већ и начин читања – један жанр. Тај корпус се чита са одређеним спектром питања, реакција, захтева и проблема на уму". Са друге стране, у студији *Симулакруми и симулација* (1991), Жан Бодријар указује на то да се Холокауст као централна траума 20. века у савременом друштву учвршћује пре свега кроз његово медијско понављање, естетизацију и технолошки произведено памћење. Та процесуалност, према Бодријару, не подразумева истинско чување сећања, већ напротив, доводи до његове редукције: до постепеног брисања памћења, историје и друштвеног. Заборав, у том оквиру, добија статус онтолошке негације, јер занемаривање истребљења значи истовремено и занемаривање самог бивствовања, које је тим историјским догађајем радикално прекинуто. Бодријар стога наглашава да заборав није просто одсуство истине о уништењу, већ да оно постаје њен саставни део – један од механизама самог истребљења (уп. Бодријар 1991: 50). У том светлу, савремена литература о Холокаусту не може се схватити као утискивање непосредног трага сећања, будући да је временска и искуствена дистанца између догађаја и постгенерацијских[98] сведочења изузетно велика.

Писање о Холокаусту изразито је плодоносно, будући да обухвата корпус од неколико стотина објављених студија, научних радова, сепарата, као и одржаних научних скупова, конгреса, семинара који су као главни предмет опсервирали тему Холокауста и у најширем и у најужем смислу. Промишљање о овом феномену, са фокусом на историјски аспект, често ван центра пажње ставља књижевност која говори о Холокаусту, или, метафоричније речено, на књижевност која говори Холокауст. Управо у овој дистинкцији и лежи двоструког[99] термина књижевност Холокауста / књижевност о Холокаусту, где се први облик односи на књижевна дела преживелих жртава, док се други облик везује за писце прве или друге генерације страдалих или преживелих који поседују посредна знања и искуства о самом дешавању, односећи се уопштено на све писце потоњих генерација који су се бавили књижевном тематизацијом Шое.

Услед актуелне и тенденциозне проблематике у вези са јединственошћу и (не)поновљивошћу Холокауста, књижевност као таква представља потврду или негацију могућности наративне репрезентације света Холокауста неретко декларисаног као оно непојмљиво, неизрециво, језички непотпуно и необликовано. Према Лиотару (1990: 47), уметност Холокауста „не говори оно што је неизрециво, већ говори да то не може да изговори". Као што није могуће једноставно и једнострано дефинисати феномен Холокауста – било да се он перцепира као историјски догађај, временски

[98] Како истиче Јулија Матејић (2012: 86), „сећање постгенерације на холокауст није мнемозис (сећање), већ мимезис (представљање, подражавање)". Другим речима, савремени дискурс о Холокаусту не функционише као чување аутентичног памћења, већ као његова репрезентација – као репетативни чин који истовремено сведочи о границама могућности памћења у епохи медијске симулације.

[99] Иако ће се у наредним поглављима ауторка потрудити да изврши поделу на писце српске (југословенске) књижевности Холокауста и писце књижевности о Холокаусту, што ће и бити наглашено, ауторка неће правити оштру терминолошку разлику између ова два различита, а слична термина будући да реферишу на исти означитељски домен.

интервал или пак као структура којом се дефинише злочин, исто тако је немогуће (и теоријско-методолошку и) литературу која се бави Холокаустом, а понајвише књижевност (о) кроз коју говори Холокауст(у) подвести под једно стереотипно дефинисање. Разлог томе је тај што је

> „Холокауст [...] постао метоним, не за конкретан низ догађаја који су се догодили у Немачкој и окупираним областима пре и за време Другог светског рата, већ за сет симбола који рефлектују формалну кодификацију тог искуства. Постоји препознатљив оквир литерарних и филмских конвенција који чине текст о 'Холокаусту'" (Тал 1996: 6).

Књижевност Холокауста представља књижевна дела настала у периоду након Другог светског рата где писци тематизују стварне или фиктивне догађаје онога што су преживели, искусили, онога чему су присуствовали или онога чему су посредством секундарног сведочења били сведоци. Под појмом „Књижевност Холокауста" подразумевају се, како су то у својим студијама дефинисали Дејвид Роскис и Наоми Дијамант „све врсте писања, како документарног тако и уметничког, на било ком језику, које, или учествују у конструисању јавног сећања на Холокауст или су обликоване под утицајем истог тог сећања" (Роскис, Дијамант 2012: 2). Књижевност о Холокаусту је своје императиве преузела из егзистенцијалних услова логора почињући, како Спарго (2010: 1) истиче, „на крају културе, у свету умирања, деградације и зверства у коме све књиге учења постоје, али као слабо сећање на оно што је значило бити човек у неком другом времену, на неком другом месту." Алвин Розенфелд (1980: 6) указује на то да је књижевност о Холокаусту међународна књижевност заступљена у свим генеричким облицима језика, при том мислећи на књижевне врсте: романе, кратке приче, драме, мемоаре, дневнике. часописе, филозофске есеје, мидрашке егзегезе, параболе, баладе, песме. Са својим доминантним струјањима од друге половине 20. века, ова књижевност је на светском нивоу прерасла у сопствени жанр за који не треба ни изговор ни оправдање (уп. Лангер 1995а: 4). Док, са једне стране Букет (2002: 18) истиче да књижевност Холокауста треба да покаже „како се зверство филтрира кроз машту", са друге стране, Розенфелд (1980) не види књижевност Холокауста као интегративни део књижевности Другог светског рата, већ за њега ова књижевност стоји изван осталих књижевности као што и Холокауст стоји изван других догађаја[100]. Иако ово делимично задире у домен јединствености Холокауста, не чини се погодним *потпуно* сецирање књижевности Холокауста ван токова светске, европске, југословенске или пак српске књижевности, будући да она несумњиво јесте конститутивни део књижевности као такве. Другим речима, ову књижевност треба посматрати као посебно постојећу, специфичну, особену и комплексну књижевност са карактеристичном тематиком која коегзистира у актуелном књижевном периоду, па и у самој књижевности у целини. Књижевност 20. и 21. века није само књижевност Холокауста, а књижевност Холокауста не представља једину књижевност 20. и 21. века. Главно извориште ове књижевности јесу Други светски рат, живот, последице и искуство логора и смрти из којих се пише, али сама природа књижевне репрезентације

[100] „Рат против Јевреја је можда заузео неке од истих димензија времена и простора као и Други светски рат, али није вођен као логичан део тог рата, нити се литература коју је створио може поредити или профитабилно проучавати са актуелном књижевношћу Другог светског рата. Књижевност о Холокаусту је једноставно и комплексно нешто друго, као што је катаклизма која ју је покренула била нешто друго, а не део опште олује која је захватила Европу пре четири деценије [осам деценија, прим.аут]." (Розенфелд 2004: 29) Такође, овај аутор упозорава да прављење разлике између књижевности Холокауста и књижевности ратовања (Први или Други светски рат) никако не значи да су књижевна дела ове друге књижевности слабија, омаловажена или мање битна.

надовезује се, макар својом негацијом, на (нове или старе) токове националних књижевности и њихове дотадашње теоријско-наративне постулате.

У свом тексту „Проблематика књижевности о Холокаусту" (*The Problematics of Holocaust Literature*), Алвин Розенфелд (2004: 21) се пита постоји ли уопште књижевност о Холокаусту. Под тим мисли на књижевност чија актуелност није временски ограничена, већ је етички и егзистенцијално перманентна, за разлику од других књижевности које су „само" контекстуално актуелне, попут књижевности мора. Актуелних књижевности различитих врста[101] има безброј, али „иако могу бити индивидуално ангажоване, њихова вредност не превазилази и не може превазићи ограничења која су инхерентна њиховим дефиницијама као актуелних књижевности" (Розенфелд 2004: 21). Књижевност Холокауста обухвата другу сферу проучавања која није актуелна само у иницијалном интересу, већ досеже толико далеко да читаоца приморава да размисли о фундаменталним променама у начинима перцепције, изражавања, разумевања, у начину постојања у свету. Ако су природа и величина Холокауста били такви да су означили крај једне и почетак друге ере свести (уп. Розенфелд 2004: 21), овом књижевношћу на велика врата улази нови поредак саме с(а)вести променљиве природе бића.

Будући да је периодизација почетак историјског разумевања (уп. Роскис, Дијамант 2005: 198), ови аутори указаће на пет фаза јавног памћења[102] које, заправо, представљају пет периода писања књижевности Холокауста. Пет фаза јавног памћења су:

1. ратно (1938–1945);
2. заједничко (1945–1960);
3. измештено (1960–1978);
4. персонализовано (1978–1991) и
5. есенцијално (суштинско) памћење (1991–данас) (уп. Роскис, Дијамант 2005: 167).

Прву, ратну фазу (1938–1945) одређује окренутост писања ка унутра и откључавање херметичне ратне прошлости. Центрипетални правац ратног писања подразумева коришћење кодова и шифрованог језика, интеракцију жанра и публике, степен укорењености у времену и месту, ангажовање ратних тропа и књижевних традиција и трагање за смислом. За време рата било је актуелно коришћење алтернативног „суперхебраизираног" јидиша, јер је све било цензурисано, а употреба хебрејског језика забрањена. Илустрација употребе овог шифрованог, криптичног, загонетног језика представљају историјски дневници Емануела Рингелблума (Emanuel Ringelblum) и Хермана Крука (Herman Kruk). Криптичне форме и псеудоними збуњивали су историчаре, али групна солидарност очигледно је била искована у својим екстремима: коришћењем тајног (криптичног, загонетног, тајног) говора, казивања, дијалекта, диглосије и хебрејско-јудаистичког слоја јидиша (уп. Роскис, Дијамант 2005: 168). Већина облика самоизражавања у нацистичким гетима били су упућени живој публици: реч је о проповедима и молбеним молитвама, халахијским одговорима, хвалоспевима, композицијама, политичком и документаристичком новинарству, јавним предавањима, скечевима, поезији[103], романима, приповеткама, прогласима, музици, итд. (уп. Роскис, Дијамант 2005: 168) У гетима су позоришне представе биле дозвољене

[101] Књижевност о породици, ропству, животној средини, Првом, Другом светском рату, итд.

[102] У оригиналу коришћена је реч *memory*, која означава и сећање и памћење. У контексту замисли периодизације књижевности Холокауста, погоднијом се чинила реч *памћење*, јер је шири појам од речи *сећање*.

[103] Више о поезији Холокауста и занемарености поетског корпуса који је, како каже, сам по себи мера онога што је изгубљено у Холокаусту, видети Роскис 2025: 490–497.

само под надзором Гестапоа и СС-а. Извођени рецитали, предавања и представе, били су, наравно, пажљиво језички „криптовани". Оно шта одликује ову фазу и уједно гето списе јесте укорењеност у времену и месту које је непоновљиво. Као доминантни жанр јавља се репортажа (Peretz Opoczynski, Josef Zelkowicz) са сврхом да допре до читалаца. Гето репортажа је, како истичу Роскис и Дијамант (2005: 170) била врста ангажованог новинарства писана за високописменог читаоца, али репортаже као такве нису угледале светлост дана до краја рата. Ни њихови писци, ни њихови тадашњи читаоци нису преживели. Што се предратних тропа и књижевне традиције тиче, присилна гетоизација била је виђена и доживљена као повратак у средњи век. Поезија је критиковала западну демократију због напуштања Јевреја (Jacob Glatstein и песма *Лаку ноћ, свете*, 1938) позивајући јеврејски род у културну обнову. Са друге стране, за писце је потрага за смислом била потрага за метонимијама (уп. Роскис, Дијамант 2005: 170). Универзални троп књижевности био је однос родитељ-дете, будући да је владајућа трагична стварност била превише застрашујућа и разумљива чак и одраслој особи, а камоли детету. Доминантни књижевни призори изгладнеле деце, деце просјака и мртве деце на улицама гета били су оптужница широј заједници како су јеврејска солидарност и међународна апатија пропале. Што се интелектуаланог слоја тиче, потрага за смислом била је потрага за историјским архетиповима и за стварним преседаном. Но, потрага за смислом била је и трка са временом јер се сва ратна писања морају читати са великом пажњом на датуме и године због брзине смењивости дешавања. Другим речима, Велика депоратација била је тренутак истине, догађај који је поделио време на пре и после (уп. Роскис, Дијамант 2005: 172). Што се више ближило доношење „коначног решења", време је постајало удаљеније[104], те отуд и веће потребе за писањем. Пребацивање унутрашњег сагледавања ка спољашњем није остварено јер је било мало писаца који су живели довољно дуго да то и учине. Писци који су преживели рат, суочили су се са три огромна изазова: за кога да пишу кад је сваки Јевреjин у Европи осуђен на смрт, шта ће бити са опстанком самог писца и његовим писањем и ко ће се осветити за систематско убиство читавог народа (уп. Роскис, Дијаман 2005: 172)? Отуд су списи из 1943–1944 испуњени огромном тугом, горчином и бесом.

У другој, заједничкој фази памћења (1945–1960), вршено је давање и прикупљање сведочења о Холокаусту на пет нивоа: у судници, у логорима за расељена лица, на седницама историјских комисија, на годишњој комеморацији Варшаве и других гета и у јеврејским масовним медијима. Геноцид је проглашен злочином против човечности, а о Холокаусту је прикупљено више сведочења очевидаца него о било ком другом случају масовног убиства у историји. Ипак, сврха овог сведочења је била да се утврди кривица нацистичке партије, СС-а, Гестапоа и вођа немачке индустрије, а не да се документује патња Јевреја (уп. Роскис, Дијамант 2005: 173). За сведочења Јевреја није било никакве гаранције: питање је било да ли ће моћи да говоре на неком од својих матерњих језика[105] и да ли ће то уопште бити објављено. Историјске комисије започеле су са радом одмах по завршетку рата, међу којима се истиче рад Рејчел Ауербах (Rachel Auerbach), која је након посете Треблинки, објавила историјски извештај о логору, његовој машинерији и жртвама, али се посветила и списима из гета. Постала је оснивач и директор Одељења за прикупљање сведочења сведока у Јад Вашему у Јерусалиму. Према Дејвиду Роскису (2025: 500) „три темељна дела књижевности о Холокаусту –

[104] Оригинал гласи: The closer one gets to the enactment of the Final Solution, the more *telescoped* time becomes [итал. А.Ч.Н] (Роскис, Дијамант 2005: 172).

[105] Први Јеврејин који је сведочио у Нирнбергу, 27. фебруара 1946, био је 33-годишњи песник Абрахам Суцкевер (Abraham Sutzkever). Суђење је трајало увелико, то је био пети месец парнице. Говорио је 38 минута, али је сведочио на руском, једном од четири званична језика, а не, како се надао, на јидишу (уп. Роскис, Дијамант 2005: 173).

Дневник једне девојчице Ане Франк, *Ноћ* Елија Визела и **Опстанак у Аушвицу** Прима Левија – измакла су ограничењима порекла, нације или језика". Ток књижевности о Холокаусту у значајној мери обликује 1947. година, када је објављено дело *Het achterhuis* (*The Back of the House*, познатије као *Тајни анекс*), ратни дневник Ане Франк (в. Роскис 2025: 497). Политике послератног издаваштва, уређивачке конвенције и ограничења, одлуке које се тичу визуелне опреме и пратећег текстуалног апарата, могућности сценске и филмске адаптације, прилагођеност млађој читалачкој публици, као и интензитет потоњих контроверзи – ови и други наизглед спољашњи фактори показали су се пресудним у конституисању књижевног канона. Поводом педесете годишњице Ослобођења, у новом енглеском преводу објављено је тзв. „дефинитивно издање" које је реартикулисало лик Ане Франк као асертивне и сексуално самосвесне младе жене, изразито усмерене ка књижевном самоостварењу. Како се Ана Франк у овој рецепцијској динамици помера од фигуре детета-жртве ка самосвесној, заљубљеној жени, тако се у том кључном, формативном периоду трансформише и рецепција књижевности о Холокаусту у целини (в. Роскис 2025: 497). Пут утемељења надаље су кројиле следеће најзначајније фигуре књижевности о Холокаусту, Ели Визел, а потом и Примо Леви (уп. Роскис 2025: 498, 499). Са друге стране, у овој фази било је изузетно мало интересовања за извештаје очевидаца о судбини Јевреја, односно за преживеле писце. Проблем су били издавачи, јер су се тржишне снаге овог доба свим силама бориле против сведочења жртава. Примо Леви је међу првима добио своје прво дело *Ако је ово човек* (1947), али је био одбијен неколико пута од стране престижних издавача. Тако је и Шарлот Делбо написала своја два мемоара о Аушвицу још 1947. године, али их је објавила тек 1965., односно 1970. године[106]. Рано сведочење о Холокаусту није толико обликовало јавно памћење колико је оно већ било њиме обликовано. Наводећи многе ауторе, Роскис и Дијамант (2005: 175) указују на временску ограниченост по питању стила ове ране књижевности о Холокаусту, те је дефинишу као неореализам – као врсту простог стила који су усвојили бивши затвореници, а који се меша са полупоетским реализмом у сврху преношења искустава из логора. Стога, аутори чланка *Шта је то књижевност Холокауста?* истичу како је Холокауст ушао у јавно памћење много раније него што се мислило и то кроз велику разноликост перпектива. Кључна у овој фази била је појава књижевности о Холокаусту апокалиптичног гласа са намером да појача ужас смештањем Холокауста у сопствену географију, представљањем стварног личног искуства кроз вео халуцинација и ноћних мора уз претварање историјског у транстемпорално (уп. Роскис, Дијамант 2005: 177). Ваљани пример јесте Ка-Цетник 135633, који се својим романима о зверствима (*Саламандра*, 1946; *Кућа лутака*, 1955 и *Звали су га Пипел* (1961)) дефинисао у смислу свог искуства као апсолутног екстремитета Холокауста. Књижевност Холокауста овог периода одликују фиктивни модуси повећане аутентичности, као што су исповести, аутобиографије, мемоари и дневници, што је допринело томе да се ова књижевна дела не читају као штура, пука фикција, док са друге стране, влада велико интересовање за више документарне фикције (уп. Роскис, Дијамант 2005: 179). Коначно, заједничко памћење проговара о чињеницама Холокауста реинтерпретирањем у светлу вероисповести, архетипова и митова, са једне стране, док се, са друге стране, књижевност служи разним фикционалним средствима. Тако су најпопуларнији били текстови који су тврдили да су истинити, али су пркосили историјској анализи (уп. Роскис, Дијамант 2005: 181). Од 1945. до 1960. године, нигде – од Француске, Италије,

[106] „Повратници чији су радови објављени током овог раног периода имали су тенденцију да умањују конкретну судбину Јевреја, 'да поричу постојање семитског типа', не да се размеђу јеврејским мученишТвом, већ да подвлаче свој патриотизам." (Роскис, Дијамант 2005: 174)

САД-а, Израела, па до Совјетског Савеза – није постојала тенденција завереничког ћутања о Холокаусту.

Други период послератног памћења, односно трећа, измештена фаза памћења (1960–1978), такође почиње суђењем и то примарно суђењем Адолфу Ајхману, које је ,,толико уплетено у јавно памћење да је попримило сопствени дизајн" (Роскис, Дијамант 2005: 182). Усредсређеност новинских агенција на ово суђење, чији су делови емитовани на телевизији у иностранству, била је прекретница у јавном сећању на Холокауст. Американци су спознали лице нацистичког зла, док су у Израелу суђење доживљавали двоструко катарзично: откривање потиснутог, прећутаног и нечије прошлости наспрам питања о дубоком осећају кривице преживелих (уп. Роскис, Дијамант 2005: 183). „Након суђења Ајхману, Холокауст је морално, временски, географски, лингвистички и нигде дубље измештен него у делима књижевне имагинације. Језици на којима се живео Холокауст сада су замењени језицима на којима је поново проживљен." (Роскис, Дијамант 2005: 183) Дакле, о Шои се пише на свим европским језицима, те границе националних књижевности о Холокаусту бивају разбијене заједничким искуством. осећањем и заједничком страдалничком судбином. Пораст референци у вези са Холокаустом од касних 1960-их година па надаље представља ,,њихов сопствени метанаратив, причу о сахрани и проналажењу, измештању и замени, порицању и афирмацији" (Роскис, Дијамант 2005: 200). Значајан корак у институционализацији књижевности о Холокаусту начињен је 1968. године, када је Конгресна библиотека усвојила класификацију „Холокауст, јеврејски (1939–1945)" као категорију догађаја издвојену у односу на Други светски рат (Роскис 2025: 499). Ово је период писања и књижевности Холокауста и књижевности о Холокаусту, односно свој рад започињу и директно преживели и они који су о искуству Холокауста слушали од својих преживелих чланова породице. Међу најистакнутијим писцима који су преживели Холокауст убрајају се Пјотр Равич (Piotr Rawicz), Ели Визел (Elie Wiesel), Јержи Косински (Jerzy Kosinski) и Арон Апелфелф (Aharon Appelfeld), док су извесни писци дебитовали 1960-их пишући на страном језику и то Пол Селан (Paul Celan), Едгар Хилсентат (Edgar Hilsenrath), Јаков Линд (Jakov Lind), Петер Вајс (Peter Weiss), Хенрик Грунберг (Henryk Grynberg) и Арност Лустиг (Arnost Lustig) (уп. Роскис, Дијамант 2005: 185). Потрага за смислом добила је нови замах са писцима ветеранима: Ромен Гери (Romain Gary), С. И. Агнон (S. Y. Agnon), Лејб Рохман (Leyb Rochman), И. Б. Сингер (I. B. Singer), Абрахам Суцкевер и Ели Визел који су усвојили низ антиреалистичких средстава. У 1960-им и 1970-им почиње теолошко писање о Холокаусту Емила Факенхајма (Emil Fackenheim), Артура А. Коена (Arthur A. Cohen), Ирвинга Гринберга (Irving Greenberg) и Ричарда Л. Рубенштајна (Richard L. Rubenstein), као што се и јављају први покушаји састављања литургија о Холокаусту (уп. Роскис, Дијамант 2005: 186). У вези са теолошким дискурсом, Захари Брајтерман (2005: 302) испитује ,,пост-холокауст религијски дискурс" тројице јеврејских мислилаца, Ричарда Рубенштајна, Илијазара Берковића и Емила Факенхајма уз тежњу артикулисања јединственог пост-холокауст теолошког сензибилитета којим доминира антитеодикеја[107]. Брајтерман (2005: 302) истиче како овај појам не представља атеизам, већ означава одбијање правдања, објашњавања и прихватања односа између Бога, зла и страдања.

Независно од својих изворних језика, од географске и стварносне ограничености и од потребе стварања конзистентно групног наратива, ,,нешто изузетно догодило се књижевности о Холокаусту у овом трећем периоду њеног развоја. Померио се и временски" (Роскис, Дијамант 2005: 186). Иако би Конгресна библиотека могла да

[107] Реч је дословно преузета од Брајтермана, за коју истиче како је његов властити неологизам.

разграничи временски обим „Холокауста, Јевреја" на године Другог светског рата, писци који су преживели имали су сопствене планове. Простор се промера (кроз/) у време. Књижевност Холокауста овог периода поприма обрисе пркоса, апокалиптичног упозорења, па чак и призивања Божијег имена на одговорност. Инсистира се на употреби хебрејског приликом писања, јер је истовремено и колоквијалан и чудан, те упорно подсећа на мртве. Другим речима, све се окреће привилегованом статусу преживелог. Друга опречна струја, на челу са Ели Визелом, који је писао на енглеском, истиче како по својој јединствености Холокауст пркоси књижевности, јер када је реч о сведочењу о мртвима, доведено је у питање и само писање (в. Роскис, Дијамант 2005: 187). Насупрот идеји о ма каквом постојању књижевности о Холокаусту која упућује на спомен, дијалог и пркос, за Визела су сви дотадашњи текстови о Холокаусту „само подвлачили мистерију, неспознатљивост Догађаја" (Роскис, Дијамант 2005: 188). Поред тога, мислећи пре свега на поезију, Адорно истиче да је не само немогуће, него чак и неморално покушавати писати о Холокаусту.

Што се четвртог периода, односно персонализованог памћења (1978–1991) тиче, Роскис и Дијамант (2005: 188) истичу пет догађаја која на сва врата најављују предстојећи врхунац јавног сећања на Холокауст, а који се сви, не случајно, дешавају у Сједињеним Државама[108]:

1) Председничка комисија за Холокауст, којом председава Ели Визел, представља свој Извештај председнику (27. септембра 1979);

2) Драма Џералда Грина (Gerald Green) направљена за телевизију, *Холокауст,* емитује се у Северној Америци и Европи (1978);

3) Филмски пројекат *Преживели Холокауста* почиње у Њу Хејвену (1979);

4) Библиотека Холокауста је покренута у Њујорку (1978); и

5) Хелен Епштајн (Helen Epstein) објављује *Децу Холокауста* (1979).

Дискурзивна хиперекспанзија Шое произвела је, као што се може видети, бујање овог наратива у уметности и култури, почевши од књижевности. Искрварена историја коју су родитељи оставили у аманет својој деци, постаје преведена у бол и личну борбу на основу сложених културних медија – литературе, филмова, драма, екранизација. Раслојавајући уметничку слојевитост, разоткрива се структура дубоко закопане прошлости. Да ли је та структура спасоносна или смртоносна – остаје питање за сваког читаоца књижевности о Холокаусту понаособ. Дакле, период персонализованог сећања у највећој мери описују медијуми преко којих се шаље порука (уп. Роскис, Дијамант 2005: 194) о злочинима за време Другог светског рата, те зато овај период карактеришу лична, емотивна искуства, индивидуална прерада стварности и прошлости, специфичан психолошки оквир књижевних дела, необузданост језика и жанровска разноликост.

У фазу есенцијалног, суштинског памћења (1991–данас) може се рећи да спада савремена књижевност. Генерација из 1970. година са својим потомцима активирала је мит о потиснутом сећању, што је довело до енормне потребе и жеље преживелих да изађу у јавност. Како истичу Роскис и Дијамант (2005: 194), отварањем Меморијалног музеја Холокауста у САД (1993) и колапсом совјетске империје (1989–1991), догодио се значајан помак у јавном сећању на Холокауст: „Одједном се отворила нова територија – права места на правој мапи, доступна свима. Свака озбиљна конфронтација са Холокаустом би од сада укључивала ходочашће у једну или више важних светиња [логори, музеји, прим. аут.]." Тако су се временом, управо почетком деведесетих, сва јавна сећања на масовна убиства Јевреја усагласила око те позајмљене речи Холокауст. Изабран је тај термин „управо зато што није имао пређашњег одјека, јер је звучао потпуно страно, неизрециво, недодирљиво, изузетно" (Роскис, Дијамант

[108] За детаљна појашњења сваког догађаја засебно видети Роскис, Дијамант 2005: 188–194.

2005: 195). Сви путеви водили су сакрализацији Холокауста у јавном сећању и то захваљујући Стивену Спилбергу (филм *Шиндлерова листа* 1982), Бењамину Вилкомирском (*Фрагменти* 1995/6, *Јосл Раковер разговара са Богом* 1999, реиздање), В. Г. Зебалду (*Емигранти* 1996, *Аустерлиц* 2001) и Мелвину Букету (*Списи потомака јеврејских преживелих Холокауста* 2001), који су били ходочасници овог напретка. Педесет година касније, искуство Холокауста бива схваћено као врста индивидуалне психичке трауме (уп. Роскис, Дијамант 2005: 196), са још увек неуоченом дистинкцијом између књижевности Холокауста и књижевности о Холокаусту. Требало је да прође педесет година да би се уочила дистинкција између ове две књижевности, а која је истакнута на пређашњим страницама. Постаје јасно да се спрам тога – спрам позиције ко, шта и на основу чега пише – суптилно прилагођавао вредносни суд читаоца као и његова моћ интерпретације одређених књижевних дела будући да пажљивом читаоцу неће промаћи често предвидива чињеница да ли неко приповеда о сопственом животном искуству из логора или производи фикцију рекреирану на основу туђих сведочења. Отуд енормно бујање књижевности о Холокаусту наспрам књижевности Холокауста – јер свако, иоле довољно, мало и посредно упознат са јеврејским страдањем може да рекреира наратив о Шои макар и само успутним поменом речи Холокауст или Шоа. Иако није могуће очекивати да ће након осамдесет година од Другог светског рата и даље бити преживелих који ће писати своју књижевност преживљавања Холокауста, није ни реално да свако књижевно дело које тематизује Холокауст, настало након 1991. године па до данас, буде перципирано истим критичко-вредносним апаратом. Индиректна (секундарна) сведочења деценијама касније на основу којих настаје читав један талас књижевности о Холокаусту нису занемарљива, али махом представљају прераду, фикционализацију и измену самих тих сведочења. Јулија Матејић истиче да „дискурс потомака починилаца и жртава холокауста истовремено представља и деконструкцију, али и реконструкцију и конструкцију (де/ре/конструкцију) прошлости, памћења и личних идентитета" (Матејић 2012: 88). Тиме не само што уверљивост и квалитет једне књижевност јењава, већ и несумњиво доводи у опасност перцепцију и рецепцију књижевности Холокауста, а поготово књижевности о Холокаусту, Букет упозорава како је Холокауст превазишао домен историје и постао митска творевина у којој свако види они шта жели: очај, искупљење, тријумф духа (уп. Букет 2002: 10).

И поред непостојања дословне претходне књижевне традиције, претходника или аналогије књижевности Холокауста – јер то малтене осим у случајевима писаца који су писали пре и после Шое и није могуће, ова новорођена књижевност се, као што се да видети, неупитно ослања на форме, облике и врсте модернизма, књижевног периода у ком су настале, док ће са истим, као последица Другог светског рата, шездесетих наступити раскид[109]. И даље се пишу песме, романи, приповетке, драме као и раније само у новом руху, другачијој интенцији, према којој је приоритет *то ново*, другачије, мрачно и несазнатљиво. Потпуно је измењен референтни оквир, јер, где би се друго могло читати о живим бебама које постају пепео? Основне карактеристике књижевности Холокауста (уп. Розенфелд 2004: 34–40) су обесхрабреност, скандалозност, препуштеност, симболичке димензије, дословна димензија која доминира над метафоричком, језик је дослован, а не метафорички, чиме се остварује регистровање и бележење огромних људских губитака,

Упоредо са поетичким доминантама, често се јавља полемика о историјској тачности онога представљеног у делу, полемика о аутентичности, алегорији,

[109] О ширим увидима у (пост)модернизам видети поглавље *Српска (пост)модернистичка књижевност Холокауст*а.

популарној форми, полемика о дестабилизацији и деструкцији у ранијим епохама успостављених граница и књижевно-културолошких образаца. Деструкција, деконструкција и демистификација дискурса биле су малтене незамисливе пре постмодернизма. У складу са тим, изградња било каквог контекста у вези са тумачењем књижевности Холокауста непобитно прво у питање мора довести сам Холокауст. Потоња раслојавања тумачења књижевности Холокауста све своје закључке управо и црпе само и на основу историјске валидности и консеквентности Холокауста као историјског догађаја. Управо оно што је иницијално потребно сваком проучаваоцу књижевности о Холокаусту јесте одређени контекст. Истине о Холокаусту – историјске и интерпретативне – опстају у наративима и реконструкцијама, што одводи пут потраге за њом у интерпретацији која је саставни део и суштина свих (књижевних) верзија Холокауста (уп. Јанг 1988: 2). Познате премисе књижевности о Холокаусту око којих иста осцилира тичу се углавном садржаја, форме, језика, стила, карактера, моралног раста, патње, духовног идентитета, трагичне засићености постојања (уп. Лангер 1995а: 6), али и трауме, зла, Бога, бола и тишине.

> „Управо на оним тачкама где се, кроз неки постојани и још увек оперативни рефлекс језика, тишина поново претвара у речи – чак и у речи о тишини – рађа се књижевност Холокауста. Њено рођење, сведочанство више од ћутања, више од лудила, више од самог језика, мора се посматрати као некакво чудо, не само као превазилажење немог очаја већ и потврђивање и афирмација вере.
> Вере у шта? […] у људску упорност, чисто постојање живота пред бруталном смрћу; […] у вољу да се одбаци коначно и злобно уништење; […] у упорну и не само невероватну снагу карактера да тражи и пронађе нове почетке. С обзиром на ове димензије њеног постојања и моћи, књижевност о Холокаусту, са свим својим признатим потешкоћама и несавршеностима, може се посматрати као да заузима не само легитимно место у модерним писмима, већ и централно место.” (Розенфелд 2004: 24)

Проблематика књижевности о Холокаусту крије се у симболичној дихотомији према којој су извесна дела овог жанра увек дочекивана „на нож” док им се упоредо одаје признање. Разлог овоме јесте емоционално-психолошка страна књижевности Холокауста као такве, јер, како Лангер (1995а: 7) истиче у студији *Art from the Ashes, A Holocaust Antology* (1995), „[н]ајбоља књижевност о Холокаусту загледа се у дубину без да се тргне” (Лангер 1995а: 7). Метафорички речено, књижевност Холокауста представља упорно гледање у мрачну дубину која узвраћа погледом заслепљујућег мрака. Ова књижевност изазива грех, бол, наду, врлину, изазива лична уверења увлачећи читаоца дискретно у поновни улазак у Аушвиц, Јасеновац или Треблинку. Дезоријентисано улазећи у просторе несазнатљивог једне књижевности, препуштајући се оклевању, страху и понору, надајући се најбољем, престаје перцепција „најбољег од свих светова”, јер он то и није. Сучељавање са оним најгорим које може бити симболички сабијено у две речи – дубина и понор – са оним што књижевност о Холокаусту чини уникатном, доводи до изазова имагинације: након упознавања са најгорим, читалац мора пронаћи празну одају у својој имагинацији у коју ће сместити незамисливо (уп. Лангер 1995а: 7), са жељом да се у тој тамници не задржи предуго, док стварне жртве нису имале тај избор.

> „Књижевност о Холокаусту игра виталну улогу у постављању питања о интегритету језика и идентитета и доминацији над самом историјом која би нас, ако се не изазове, вратила у моралну невиност коју легенда приписује Рајском врту. Њени узнемирујући обриси помажу нам да се суочимо са отуђењем света у коме живимо од оног у коме

чезнемо да се настанимо или оног за којим носталгично жудимо да га повратимо.” (Лангер 1995а: 7)

Узрок наречене дихотомије управо је то: сучељавање језика, идентитета, историје и етике, одакле проистиче како књижевност Холокауста поседује не само историјску, већ и метафизичку тежину (уп. Розенфелд 1980: 13). Људска машта после Аушвица није оно што је била раније, сама алузија на ову реч призива незамисливе ствари, након Аушвица губи се привидна граница између маште и стварности, јер све оно шта ова реч симболизује – а то је у начелу и живот и смрт – остаје умно да трепери у оквирима разума као (не)прихватљив ентитет. Опседнута притиском догађаја, мртвим телима, логорима, машта више није алатка бега у идеализовану стварност, већ симбол сусрета с(а)вести људског духа са енормном историјско-метафизичком тежином Шое, злочина, писања.

Ваљано проучавање књижевности Холокауста као књижевности подразумева праћење њеног вијугавог тока развоја без свођења и изједначавања читавог догађаја на епицентар зла (Аушвиц) (уп. Роскис, Дијамант 2012: 5), али са друге стране, Адорно (2005: 245) управо инсистира на речи *Аушвиц*, јер она симболизује пад у варварство. Ипак, књижевност о Холокаусту је оно и шире и уже од тога – и жута трака и Немачка, и Ана Франк и Андорфер, и удисај и гасна комора, и мршаво тело и гето, и жртва и Сајмиште – то је књижевност која рефлектује „уметност застрашујуће метонимије и аналогије” (Роскис, Дијамант 2012: 5), остављајући до крајњих граница ефекат потресне и поистовећујуће природе читања. На речено надовезује се улога језика у овој књижевности. будући да, како Чаплињски (2013: 17) истиче, „[н]е постоји језик који може да изрази истину о Холокаусту, јер језик не изражава ништа, а Холокауст нема своју истину”. Реч је о лингвистичкој непреводивој (не)језичној страни Холокауста, с обзиром на коју су неизрецивост и неименованост комуникацијско правило Холокауста. Проблем оваквог језика сагледаван је кроз модернистичка, односно постмодереничка потенцијална решења, у којима језик не говори само оно што исписује, већ говори и оно неговорљиво, тихо, прећутано, Друго(ст), Треће, белину, мук, итд. Зато читање књижевних текстова о Холокаусту мора узети у обзир посредовање које долази између језика и стварности. Холокауст, према Владислави Рибникар (2010: 631), „у себи садржи нешто претерано и отуда неизрециво: прекорачење људски могућег и замисливог, вишак ужаса којем недостаје смисао и који се не може адекватно именовати и фиксирати у границама постојећих изражајних форми”. Стога, интерпретација мора водити својеврсној археологији текста, откривању слојевитих конвенција, жанрова, стилова и сведочењу комуникационе културе којој аутор припада, а у коју увлачи читаоца. Текстуална археологија омогућава читаоцу да постане свестан чега је део: комуникацијске стварности подвргнуте различитим конвенцијама. Дакле, приступ свету књижевног дела није један, директан и коначан, односно разумевање текста/стварности није објективно, коначно и истинито (уп. Чаплињски 2013: 24). Отуд је тумачење и читање књижевности Холокауста комплексан, сложени и неисцрпни процес ком увек измиче потпуна синтеза. Са друге стране:

> „недостаје нам феноменологија читања књижевности о Холокаусту, низ мапа које ће нас водити на нашем путу док будемо узимали и на различите начине покушавали да схватимо списе жртава, преживелих, преживелих-који-су-постали-жртве и врсте-преживелих […] Док не осмислимо такве мапе, наше разумевање књижевности о Холокаусту биће само делимично, знатно испод оног које припада потпуном знању.” (Розенфелд 1980: 19)

У приступу књижевности Холокауста, није циљ само проналажење нових значења у Холокаусту, већ и разматрање могућих последица интерпретације – подједнако и за жртве у времену и за преживеле у постхолокаустовском свету (уп. Јанг 1988: 4). Другим речима, примарни циљ није толико деконструисање наратива о Холокаусту, стерилна потрага за дубоким митолошким, верским и језичким структурама, колико истраживање ,,плуралитета значења у Холокаусту" (Јанг 1988: 4) унутар и ван текстова који га призивају. Плуралитет не тежи затворености, већ непрестаном кружењу, обитавању и осцилирању значења које се константно ломи између признавања сваког документа о Холокаусту и свести да сваки од њих приказује само његов мали делић, а да ти делићи никада неће саставити целину (Чаплинњски 2013; Бартов 1996; ЛаКапра 1994). Управо због свих њених вредности, порицањем важности места књижевности о Холокаусту ,,фалсификовали бисмо не само књижевну историју нашег времена, већ и велики део и њене моралне историје" (Розенфелд 1980: 4). Истина је да постоји неусаглашеност критичара[110] о постојању књижевности Холокауста, али Розенфелд (2004: 23) као карактеристичан пример наводи Ели Визела, чија литература и те како сведочи о континуираној могућности књижевности о Холокаусту, да би нешто касније жарко говорио о њеној потпуној немогућности:

> ,,Једну генерацију касније, још увек се може рећи и сада се мора потврдити: Не постоји, нити може бити, књижевност о холокаусту. Сам израз је контрадикција у терминима. Аушвиц негира сваки облик књижевности, јер пркоси свим системима, свим доктринама... Роман о Аушвицу није роман, или није о Аушвицу. Сам покушај писања оваквог романа је богохуљење..." (Визел према Розенфелд 2004: 23)

Визелове речи да ,,у Аушвицу није умро само човек, већ и идеја човека" (Визел према Розенфелд 1980: 5) тако отрежњујуће и потресно сумира Розенфелд истичући како је књижевност о Холокаусту наш запис о том умирању – двоструком умирању: физичком умирању живог човека и метафизичком умирању хуманизма и идеје човека. Управо зато је Холокаусту, односно књижевности Холокауста неопходан говор, јер његовим преласком у ћутање, он – сам по себи – постаје опасност, постаје Хитлерова постхумна победа, јер ,,[а]ко је онда богохуљење покушавати писати о Холокаусту, а неправда према жртвама, колико је већа неправда и страшније богохуљење ћутати." (Розенфелд 2004: 24) Представљање екстремитета дехуманизације и хероизма у књижевности Холокауста заправо заједно дефинишу шта је то Холокауст био (уп. Розенфелд 2004: 37). Интенција остаје контрастирање нихилизму – не толико смрти, колико варварству, које је заједно са злом уништило многа тела, људе, породице, фамилије, групације, насеља, подручја – али никако нису успели потпуно да потопе живот, како то истиче Розенфелд (1980: 13). Књижевност Холокауста тежи повратку животу, али и постављању будућег времена на, пардоксално, темеље ишчезнућа и празнине: тела су нестала, људи су нестали, значење као такво је нестало, апсолутна вера је нестала, хуманизам је нестао.

Са једне стране, (немогућност) (про)говор(а) о Холокаусту узрокује акт богохуљења трагичне природе самог историјског дешавања, према одређеним проучаваоцима, док са друге стране, парадоксално, приповедање о Холокаусту постаје нужни императив сећања и творба културолошког незаборава. Сагласни са неизрецивошћу и непредстављивошћу незамисливих догађаја, нужно је остати свестан да овакав вид генерализације и унификације не сме да одведе у порицање Холокауста јер је линија изузетно танка. Држати се неизрецивости злочина, одлучити се за

[110] Као примере, Розенфелд (2004: 32) наводи Теодора Адорна, Рејнхарда Баумгарта (Reinhard Baumgart) и Мајкла Вишогрода (Michael Wyschogrod).

солидарисање у ћутњи и тишини, аутоматски сам догађај враћа на домен недогођеног, оповргнутог, скрајнутог, будући да се о њему (уопште и) не проговара. Струјање око златне средине у контексту постојања заиста неизрецивих и непредстављивих елемената страдања о којима се на интерпретативно различите начине деконструише догађај, дискурс, текст, реченица, реч, глас, мук, најбоље је решење. Залог прошлости, остављен и уткан у редове приповедачког потенцијала књижевности Холокауста, представља залог будућности који носи тешко бреме наслеђа Холокауста. Будућности остаје потреба да рашчитају прошлост, да је се сећају тумачећи је кроз разностране призме уз прихватања проблематичности овог злочина који увек и било где може бити поновљив.

4. ПСИХОПАТОЛОГИЈА – ТЕОРИЈСКИ И ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ ОКВИР

Примарни циљ овог истраживања јесте проучавање начина конституисања наратива о Холокаусту у одабраним књижевним делима југословенске, односно, српске књижевности са посебном и конкретном проблематизацијом психо(пато)лошких феномена запажених код књижевних јунака-жртава. Праћењем психичких и физичких последица које су Холокауст, страдања, логори и прогони оставили на књижевне јунаке, кључна проблематика истраживања покренуће круцијално питање јеврејских идентитета и идентитетског расцепа, питање егзистенцијалне усамљености[111], питање патологије жртве уз акценат на интерпретирање доминантних психопатолошких стања јунака, као и питање целокупне метафизичке и симболичке дехуманизације човека као таквог. Књижевност Холокауста указује на немогућност тотализујућих наративних структура, она води дисперзији која као свој темељ изнова поставља питање о (јеврејском) субјекту и историји као таквој зарад разоткривања насиља над целокупним хуманизмом. Психо-физичке последице насиља над жртвама / књижевним ликовима – у бројним аспектима – главна су матрица истраживања. Овим истраживањем расветљава се сложени тематско-мотивски комплекс у вези са Холокаустом и психо(пато)логијом жртве / преживелог / књижевног лика, те значај истраживања јесте и иновативни методолошки план којим се чини интердисциплинарни искорак не само ка еминентним студијама Холокауста (историјски, социолошки, политички контекст), о чему је већ било речи, већ и ка студијама психологије, психопатологије, донекле и психијатрије.

Ако се ,,проблем књижевних приказа Холокауста настањује унутар епохалног парадокса у опхођењу према граничном искуству зла" (Гвозден 2024: 54), остаје од неизмерне важности указивање на заједнички кључ терминолошке тријаде Холокауст-злочин-зло, а то су жртве, које представљају елементарни и неизоставни сегмент било ког и било каквог дискурса о Холокаусту. Дакле, термин Холокауст истовремено одражава и дискурс жртве (уп. ЛаКапра 1994: 45). Како би било могуће пратити генезу и трансформацију књижевних јунака у домену извесних психопатолошких поремећаја, нужно је најпре истаћи основне теоријске претпоставке психо(пато)логије као науке на чијим ће темељима и бити успостављено ово истраживање.

4.1. Однос психијатрије, психопатологије и психологије

Реч *психопатологија* потиче од грчких речи *psyche*, што значи душа, патос, осећање, *pathos*, што означава трпљење, страдање или осећање и речи *logos*, што значи наука (уп. Поро 1990: 531). Психопатологија јесте теоријска дисциплина која проучава чињенице, законе и принципе функционисања абнормалног психичког живота систематски истражујући симптоме, природу и чиниоце (наследне, органске и социјалне) патолошких стања и процеса у менталном животу (уп. Требјешанин 2001: 392). Лантери-Лора (према Поро 1990: 532) наводи три значења појма психопатологија:

[111] ,,Усамљеност, основ терора (који је суштина тоталитаризма), али и основ идеологије односно логичности (која припрема џелате и жртве), тесно је повезана са искорењеношћу и сувишношћу које су као проклетство пратиле модерне масе од почетка индустријске револуције, а драстично се заоштриле с успоном империјализма крајем прошлог века и сломом политичких институција и друштвених традиција у наше време. Бити искорењен значи немати у свету место које би други признавали и јемчили; бити сувишан значи уопште не припадати свету. Искорењеност може бити први услов за сувишност, као што изолација може (али не мора) да буде први услов за усамљеност. Ако се не узму у обзир њени скорији историјски узроци и њена нова улога у политици, усамљеност као таква коси се са захтевима *conditio humana*, али је у исти мах и једно од основних искустава у животу сваког човека." (Арент 1998: 483)

1. означава науку о душевним болестима, односно психијатрију у целини: тада је реч о клиничкој психопатологији (термин који потиче још од Калбаума);
2. означава назив за „патопсихологију", односно „психијатрију као област која у оквиру опште психологије проучава знаке болести" (Лантери-Лора према Поро 1990: 532);
3. означава назив и за „психопатологију", која подразумева било глобални опис болесниковог стања, било трагање за „базичним поремећајем" који би објединио све симптоме (Миновски према Поро 1990: 532).

Сама суштина психопатологије примарно зависи од објекта проучавања, од субјекта болесног доживљаја као и од начина на који се објашњавају њихови односи, те објект психопатологије може бити нека болест, поремећено понашање или просто болесни доживљај (уп. Поро 1990: 532). У оквиру ове науке о поремећајима, постоји велики број теорија[112] којима одговара исто толико „*посебних психопатологија*, које зависе од филозофске и епистемолошке климе, и саме зависне од историјских, културних и друштвених услова" (Поро 1990: 532). Тежња за увођењем методолошких проучавања у подручје психијатрије потиче од Карла Јасперса, творца тзв. опште психопатологије. Ослањајући се на главне теорије тога доба[113], али уједно креирајући и сопствену, Јасперс пописује, описује и класификује типове болесних доживљаја (уп. Поро 1990: 532), те његова студија *Општа психопатологија*, први пут објављена 1913. године, представља један од утемељујућих и круцијалних доприноса методолошком успостављању психопатологије као науке. Говорећи о универзалном задатку једног психопатолога, Јасперс (1978: 3) истиче како жели да упозна и сазна, опише и анализира, али не појединог човека, већ опште основе. У ужем контексту, са друге стране, „психопатолог открива да се у сваком поједином човеку крије нешто што се никада неће упознати" (Јасперс 1978: 4). Управо подручје невидљивог, несагледивог, скривеног у људској психи – а које је и у извесној мери проблематично будући да одступа од нормалног људског понашања, представља предмет ове науке.

> „*Подручје* психопатологије се простире и на све душевно, на све оно што се може обухватити у појмове сталног значења и саопштавања. Свеједно је што се исти феномен, који је предмет естетске анализе, етичке процене или историјског интересовања, истовремено проучава и психопатолошки. Овде су посреди два света који се уопште не додирују. – Између зналаштва и науке не постоји коначна граница, чак би се пре могло рећи да оквири науке непрестано све даље продиру у сфере зналаштва." (Јасперс 1978: 4)

---

[112] На пример, феноменолошка психопатологија подразумева процес објективног описивања морбдних менталних искустава или феномена који се не ослања ни на какве теорије о томе шта их је могло изазвати (уп. Фармер и сар. 2002: 3). Феноменолошка психопатологија бави се такође „емпатичним разумевањем свесних искустава и опсервабилног понашања", које је Карл Јасперс описао као представљање, дефинисање и класификовање психичких феномена као независне активности" (Фармер и сар. 2002: 3). Постоји и психодинамска психопатологија (изведена из психоаналитичке теорије, дакле креација Сигмунда Фројда, која испитује да ли несвесни ментални процеси стварају абнормалне менталне догађаје (уп. Фармер и сар. 2002: 3)). За разлику од феноменолошке, која детаљно испитује абнормалне појаве, психодинамска психопатологија концентрише се углавном на несвесне механизме попут потискивања или пројекције (уп. Фармер и сар. 2002: 3). Такође, постоји и експериментална психопатологија, која се бави тестирањем хипотеза у вези са односима између нормалних искустава и абнормалних менталних догађаја (уп. Фармер и сар. 2002: 3), као и развојна психопатологија (в. Вулевић 2016)

[113] Његови претходници били су Емингхаус (Emminghaus), Штеринг (Störring), и нешто касније Кречмер (Kretshmer) и Груле (Gruhle) (в. Јасперс 1978: 39–41).

У подручје зналаштва Карл Јасперс смешта психијатрију, која је својеврсни практични позив, односно вештина, наспрам психопатологије, која је наука. Динамичка психијатријска литература артикулисала је психопатологију и као квантитативну и као квалитативну науку: науку о дескриптивном разумевању смислених односа између психолошких догађаја, као и о експланаторном знању о спољашњим узроцима ових догађаја (уп. Филипс, Морли 2003: 6). Са друге стране:

> „Психијатрија се данас не бави искључиво психичким поремећајима, већ је приморана да третира и соматска обољења, а и обратно, соматске гране медицине морају често да лијече болеснике са разноврсним психичким поремећајима. Психички поремећаји често доводе до поремећаја у функционисању појединих тјелесних органа и система, па и до органских промјена у њима, а и соматска обољења често изазивају психичке поремећаје. Но, масовном појавом нових, незаразних тјелесних болести, у чијем настајању психички ризични чиниоци, особито психички стрес, имају значајан учинак." (Марјановић и сар. 2015: 5, 6)

Испитивање распона душевних стварности, човеково доживљавање уз испитивање услова и узрока од којих оно зависи, међусобна повезаност и начин на који се испољава доводе до чињенице како је предмет психопатологије не само „стварни, свесни психички доживљај", већ најпре оно „патолошко" (Јасперс 1978: 4).

Нужно је напоменути како у начелу психологија и психопатологија нису одвојене једна од друге, већ припадају једна другој узајамно учећи једна од друге. Психологија проучава нормални душевни живот бавећи се елементарним процесима „које готово никад не ремете душевне болести већ само неуролошка, органска оштећења мозга" (Јасперс 1978: 5). Психопатологу, односно психијатру потребна је психологија ширих хоризоната. Психопатологија, као и психологија, није чињенична наука – не може се поставити нити једно тврђење које некад или негде није било оспоравано, што говори у корист нужног стварања сопствених методолошких разматрања човека, душе[114], свести[115] и извесних поремећаја. Индивидуална диспозиција поремећаја развија се у зависности од културне средине и историјских достигнућа посредством којих долази од свог индивидуалног развитка (уп. Јасперс 1978: 16). Стога, задатак психопатологије представља уобличавање целине: она разјашњава знања у основним типовима стања душевног живота и у различитим методама сажимајући их у природне поретке да би их најзад довела до самосвести у изображавању целине човека (уп. Јасперс 1978: 39).

Одступање од уобичајеног душевног стања или понашања може представљати психички симптом, поремећај или пак психичку болест. Симптом се углавном односи на субјективну тегобу коју осећа појединац, док је примећивање знакова објективна сметња коју запажа околина. Отуд проистиче да синдром представља више међусобно повезаних симптома која се појављују у облику поремећаја или болести (уп. Жиропађа 2011: 272). Важно је начинити разлику између психичког поремећаја, што је одступање

---

[114] „[Д]уша остаје оно обухватно што не постаје предметом, већ из чега нам притичу сва објективно постала стања доживљавања" (Јасперс 1978: 11).

[115] Свест представљају сви начини унутрашњег доживљавања: свест је присност једног доживљаја, супротност бесвести и вансвесности; она је објективирајућа свест, знање о нечему које је супротност унутрашњем доживљају као несвесном; она је саморасуђивање, свест о самоме себи, а која је у супротности према несвесном (уп. Јасперс 1978: 11). Са друге стране, постоје и психичка збивања која се стварно доживљавају, али их не примећује онај који их доживљава, те су таква збивања заправо вансвесна, нестварно доживљена (уп. Јасперс 1978: 12).

у једној или у мањем броју психичких функција, док психичка болест оштећује целокупно функционисање особе услед своје дуготрајности нарушавања емоционалних, когнитивних и социјалних аспеката личности.

Јасперс (1978: 51, 52) разликује четири групе стања душевног живота: доживљени феномени, објективне способности, телесне пропратне појаве и смислене стварности (израз, радња, делање), док је једна од манифестација душе њено доживљавање које назива и ток свести. Такође, разликује и две врсте обољења – психозе и неурозе:

> ,,Неурозама се називају психичка одступања која не захватају самог човека, психозама она која нападају човека у целини. Стога се неурозе називају још и психастенија, инхибиција, раздражљивост, итд. Насупрот томе, психозе су душевна и афективна обољења.” (Јасперс 1978: 541)

Дакле, неуроза је лакши, функционални облик душевног обољења код ког није нађен органски узрок, те као таква ,,представља релативно трајну слабост рационалног и свесног дела личности, који контролише понашање и менталне процесе, уз сачуван однос са реалношћу. Она разоткрива дубок расцеп у личности, болну подвојеност између онога што особа свесно хоће, с једне, и онога што заиста чини и што несвесно жели, с друге стране.” (Требјешанин 2001: 301) Психоза представља тешку психичку болест коју карактерише губитак осећања реалности, недостатак увида у себе самога, деперсонализацију, халуцинације, сумануте идеје, као и друге теже поремећаје опажања, мишљења, памћења, нагона, емоција, интерперсоналних односа и неспособност обављања професионалних активности. Могу бити органске (алкохолне, сенилне) психозе и фунционалне (психогене) психозе од којих су најпознатије манијачно-депресивна психоза, шизофенија и параноја (уп. Требјешанин 2001: 394).

Творац психодинамске психијатрије (уп. Марјановић и сар. 2015: 4), која у свом начелу почива на психоаналитичкој теорији, био је Сигмунд Фројд. Психоанализа је заснована крајем 19. века, но овај покрет одликује изразита раслојеност управо због разносмерног развијања психоаналазе и реч је, у првом реду, о Фројдовим ученицима, Алфреду Адлеру и Карлу Густаву Јунгу, а потом и о Нортропу Фрају, Ото Ранку, Мелани Клајн, Доналд Виникот, Р. Д. Лангу, Виктору Франклу, Ерику Фрому, итд. Подразумевајући под психоанализом само ортодоксну, Фројдову анализу, Ахметагић (2021: 129) истиче како су се све потоње психолошке школе развиле из ове психоанализе. Фројдови настављачи, уколико се тако може рећи, својим одвајањем променили су и правце психоаналитичке школе, те Адлер оснива индивидуалну, а Јунг аналитичку психологију. Потоњи настанак различитих психолошких школа допринео је стицању увида у осветљавање сложене човекове многостраности и комплексности индивидуалног (животног) искуства. Фројдове психолошке концепте у клиничку психијатрију уводи Еугем Блеулер (уп. Марјановић и сар. 2015: 4). Захваљујући иновативности биолошких, психолошких и социолошких дисциплина, посебно се проучава патогенеза психичких поремећаја.

Упоређујући домете психоанализе и психијатрије, Фројд (1976: 238, 239) истиче како се ове две науке не искључују, већ употпуњују јер ,,једна научно продубљена психијатрија није могућна без доброг познавања дубљих, несвесних процеса у душевном животу”. Другим речима, онде где је клиничка психијатрија заказала не бринући о појавности извесног симптома и његовој садржини, управо се ту психоанализа надовезала утврдивши да симптом има смисла у вези са болесниковим доживљајима (уп. Фројд 1976: 240) што значи да неуротички симптоми имају свог смисла и својих веза са животом лица која их показују (уп. Фројд 1976: 241). Темељи

психоаналитичке теорије јесу откриће несвесног[116] и откриће сексуалности у ширем смислу (уп. Требјешанин 2023: 20) као и трагање за мотивацијом актуелних поступака у траумама раног детињства. Данас је термин *психоанализа* широко распрострањен, неретко употребљен у неодређеном и произвољном знањењу, али је у учењу Фројда ова реч подразумевала троструко значење: технику лечења душевно оболелих; метод за откривање психичких садржаја и процеса; усклађен систем психолошких сазнања до којих се дошло овом методом (уп. Требјешанин 2023: 13). У контексту овог истраживања, психоанализа неће бити примењивана у дословном фројдовском смислу истраживања либида, оцеубиства, Ја, већ пре у контексту истраживања функционисања (не)свесних аспеката личности наспрам поремећених менталних стања које то (не)свесно књижевног лика сачињавају.

4.2. Кратки преглед психопатолошких феномена

Психопатологија као врста проучавања абнормалних стања ума (уп. Фармер и сар. 2002: 2) јесте мултифакторијална теорија настанка душевних обољења која почива на сплету генетског материјала, индивидуалне животне историје и актуелних стресних ситуација. Њена интердисциплинарност, која је у дослуху са психијатријом, клиничком психологијом, па и неурологијом, за сврху овог истраживања, захтева преглед феномена поремећаја који ће нешто касније бити уочени на интерпретацијском нивоу у југословенској, односно српској књижевности Холокауста.

Код психопатолошких поремећаја, психичка траума, било да је реч о великој стресној ситуацији или о кризној ситуацији, представља основни етиолошки чинилац, али је од изузетне важности „индивидуална персонална вулнерабилност (специфична фрагилност јединке)" (Марић 2005: 369). Другим речима:

> „Реактивна стања у психијатрији се називају оне психопатолошке појаве које су у директној узрочној вези са психичком траумом. […] Све дефиниције реактивних стања укључују временски фактор, односно временску повезаност реактивног стања са догађајем који га је изазвао" (Марић 2005: 369).

Психичка траума јесте ентитет који (кратко)трајно угрожава уобичајено ментално функционисање, са потенцијалом угрожавања живота, губитка сигурности, самоуважавања или извора задовољстава (уп. Марић 2005: 370). Психопатолошке реакције на психичке трауме настају када су механизми одбране слаби у савладавању спољне стресне или кризне ситуације, те се стога психичка траума дели на:

1. велику стресну ситуацију (земљотрес, пожар, рат, поплаве) која је независна од појединаца и која ремети индивидаулну психосоцијалну равнотежу (већине) појединаца;
2. кризну ситуацију (животни стресни догађаји) која се односи на краткотрајну промену социокултурне амбијенталне реалности, нпр. губитак блиске особе, хоспитализација и болест, инвалидност, неуспех, губитак посла, итд. (уп. Марић 2005: 370)

Психичка траума[117] представља сваку болну и озлеђујућу спољашњу околност која може довести до озбиљног трајног и тешког менталног оштећења (уп. Требјешанин

[116] „Несвесно је, по Фројду, седиште урођених нагона, првенствено сексуалног, а затим и агресивног, потиснутих жеља и сећања. Несвесно постоји изван принципа реалности и не подлеже законитистима времена, узрочности и логичности и фунционише искључиво на принципу задовољства." (Ерић 2010: 36)

[117] Кордић и Бабић (2018: 196) истичу да су психоаналитичари на основу симптоматологије тзв. „ратних неуроза", начинили теоријско допуњавање концепта трауме новим законима и увидима, те је појам

2001: 381) или каквог поремећаја. Психички поремећај представља сваки трајнији или релативно озбиљни поремећај у психичком доживљавању или у обрасцима понашања. У психичке поремећаје убрајају се органске (наслеђене и стечене) и функционалне абнормалности: неурозе, психозе, алкохолизам, токсикоманије, поремећаји личности, психосоматски поремећаји, поремећаји навика и контроле импулса (уп. Требјешанин 2001: 382). То да ли ће доћи до трауматског доживљаја, односно до губитка унутрашње равнотеже, краха фунције ега (опажања, мишљења, самоконтроле), најпре зависи од субјективних (снага ега, раније искуство), али и објективних околности (јачина и трајање трауматске ситуације).

Оно шта узрокује иницијални поремећај људске менталне структуре јесте **поремећај свести**. Интегративна улога свести која обезбеђује доживљај сопственог интегритета у однос на спољашњи свет огледа се „у хармонији између нагонско-емоционалног, сазнајног и моторног дијела личности" (Марјановић и сар. 2015: 24). Управо поремећај те улоге доводи до расцепа личности, те се стога поремећаји свести деле на оштећења будног стања, помућења и сужења свести и поремећаје интегративне функције свести (Марјановић и сар. 2015: 25). „Поремећај свијести је најширији појам који обухвата све квалитативне и квантитативне промјене стања свијести. Са медицинског становишта, губитак нормалног стања будности је најважнији и најдраматичнији аспект поремећаја стања свијести." (исто) У квантитативне поремећаје свести спадају сомноленција, сопор, торпор, кома и прекид свести, док се квалититативне (сужење свести), деле на две групе 1. стање помућене свести (ментална конфузија, делиријум, ониричка стања, амнезија, буновна стања, панорамске визије); 2. стање измењене свести (сумрачна стања, (потпуна) амнезија, хипноза, сомнабулизам и фуге). У поремећаје интегративне функције свести спадају деперсонализација[118], дереализација[119], трансформација свести (феномен двоструке или вишеструке личности)[120] и аутизам.

Затим, у **поремећаје опажања** спадају агнозије, илузије и халуцинације[121], а у **поремећаје пажње** хипертенацитет пажње (окупираност једним садржајем, бићем, појавом), хипотенацитет пажње (деконцентрисаност), хипервигилитет пажње (појачана будност пажње, пажња прелеће с једног садржаја на други), хиповигилитет пажње (смањена будност пажње, немогућност преноса пажње на појаве и предмете) и апросексија или расејаност (уп. Марјановић и сар. 2015: 46–50). У **поремећаје интелигенције** убрајају се ментална ретардација, деменција и псеудодеменција (уп. Марјановић и сар. 2015: 52–60), док у **поремећаје памћења** спадају хипомнезије, амнезије, хипермнезије, аломнезије, псеудомнезије, криптомнезије, *Pseudologia*

психичке трауме изгубио иницијално, специфично значење везано за предпубертетско сексуално завођење (Фројд) проширивши се на све ситуације које блокирају нормално психичко функционисање човека.

[118] „Деперсонализација се манифестује доживљавањем промјена сопствене личности у психичкој и физичкој сфери. То је поремећај аутооријентације у којем доминира феномен алијенације (отуђења) од сопственог Ја, односно сопствене личности. Особа има доживљај да је нестварна, као да игра неку улогу, није спонтана и природна, као да представља сјенку стварног себе" (Марјановић и сар. 2015: 31).

[119] Манифестује се доживљајем промене средине или предметне реалности у односу на раније познат изглед, те се упоредо јавља са деперсонализацијом. Најчешћи доживљај јесте доживљај нестварности – све је извештачено, изобличено (уп. Марјановић и сар. 2015: 32).

[120] Овај специфичан деперсонализациони феномен карактерише „потпуни губитак примарног идентитета личности са прелазом у другу личност или чак животињу, или предмет" (Марјановић и сар. 2015: 32).

[121] У ову групацију спадају визуелне, аудитивне, олфактивне, густативне, тактилне, ценестетичке, алгохалуцинације, кинестетичке, вестибуларне, кохабиталне, икталне и фунционалне халуцинације, халуцинозе, фантомски уд као и синестезија (уп. Марјановић и сар. 2015: 39–44).

fantastica, конфабулације и парамнезије (уп. Марјановић и сар. 2015: 62–74). Што се **поремећаја мишљења** тиче, деле се на основу форме (поремећен формални ток излагања мисли, а садржај може бити секундарно нарушен) на брадипсихију (успорено мишљење), убрзано, опширно, дисоцирано, инкохерентно мишљење, блок мисли, персеверацију, вербигерацију и ехолалију; и на основу садржаја – заблуде, прецењене мисли, присилне мисли и сумануте мисли[122] (уп. Марјановић и сар. 2015: 76–84). **Поремећаји емоција** деле се на квантитативне (депресивно расположење, манично расположење (еуфорија), апатија, емоционална лабилност, патолошки страх, тескоба (анксиозност)) и квалитативне (афективна крутост (паратимија), афективна инконтиненција (парамитија), афективна лабилност, патолошка раздражљивост, афективна инверзија и дефект емоционалне резонанце) (уп. Марјановић и сар. 2015: 86–94). Међу **поремећаје воље** убрајају се сугестибилност, реакција кратког споја, хипобулија (слабост воље), хипербулија, колебљивост воље (амбиваленција), аутоматизам, импулсивне радње (клептоманија, пироманија, дипсоманија, патолошко коцкање), присилне радње (односно компулзије, сличне су импулсивним, реч је о реализованим присилним мислима) (уп. Марић 2005: 50). У **поремећаје психомоторике** спадају кататони ступор, кататони немир, каталепсија, негативизам, маниризам, бизарност, стереотипија, ехопатија, итд. (в. Марјановић и сар. 2015: 96–101; Марић 2005: 49), док се у **поремећаје нагона** убрајају нагони за храном (булимија, анорексија, настраност у исхрани), нагон живљења (повишени и смањени нагон, самоубиство) и нагон за самоодржањем врсте (сексуални нагон, родитељски нагон) (уп. Марјановић и сар. 2015: 62, 103–117). Још једна врста поремећаја, **поремећаји моралности** деле се на поремећаје моралног расуђивања: а) форме моралног расуђивања су незрело морално расуђивање и безосећајно морално расуђивање; б) садржаје моралног расуђивања – поремећен вредносни систем и на поремећаје моралног делања – морално неприхватљиве радње, крађе, преваре, пљачке, убиства (уп. Марић 2005: 53–55). Такође, постоје и **поремећаји спавања** у шта спадају несаница, нарколепсија, хронична хиперсомнија, ноћне море, ноћни страх, месечарење, говор у спавању, итд. (уп. Марић 2005: 365–368). Коначно, у **поремећаје расположења** спадају биполарни поремећај (смена депресије и манije, некадашњи назив манично-депресивна психоза), стални депресивни поремећај (циклотимија и дистимија), маскиране депресије, психотичне реактивне депресије, инволутивна меланхолија и остали депресивни поремећаји (повратни депресивни поремећај, кратке депресивне епизоде, сезонске депресије) (уп. Марић 2005: 151). Жиропађа (в. 2012: 273–284) у *Уводу у психологију* поремећаје дели на анксиозне, соматоформне, дисоцијативне, афективне, поремећаје личности, шизофренију и психосоматске поремећаје, али се они углавном поклапају или преклапају са већ начињеном класификацијом, с тим да у анксиозне поремећаје убраја и ПТСП, а у **поремећаје личности** нарцистичку, граничну, параноидну, шизоидну личности, као и социопатске, одн. антисоцијалне личности.

4.3. Посттрауматски стресни поремећај (ПТСП)

Посттрауматски стресни поремећај обележава психопатолошке феномене који представљају продужени или одложени одговор на стресну ситуацију изузетно јаке угрожености или катастрофичне природе (уп. Марић 2005: 372), За разлику од нормалног одговора на психичку трауму (пролазна депресија, поремећаји спавања,

[122] Сумануте идеје представљају а) веровања која нису заснована на реалним чињеницама, б) која су настала на болесној основи личности, ц) која су неподложна корекцији. У основи се деле на параноидне и параноичне (уп. Марић 2005: 32–34)

покушај обраде значаја и смисла трауме, овладавање емоцијама, окренутост ка будућности), овде је реч о патолошком одговору:

> ,,Симптоматологија посттрауматског стресног поремећаја непосредно прати психичку трауму […] за разлику од краткотрајне акутне реакције на стресну ситуацију, [трајање симптоматологије] је пролонгирано и може да траје и више година и да буде основа за настанак трајног поремећаја личности" (Марић 2005: 372).

Симптоматологија посттрауматског стреса подразумева ,,flash back" (флешбек у даљем тексту) – односно наметљива сећања, кошмарне снове о догађају, осећање да се трауматски догађај изнова дешава, психолошке патње при излагању догађајима који наликују на трауму. Такође, ПТСП карактерише и емоционална отупелост на околину, депресивно размишљање о будућности удружено са ризицима од суицида, затим, анксиозност, страх, раздражљивост, бес, агресија, вегетативна пренадраженост (љутња, несаница), расејаност, замор, узимање алкохола и дрога, избегавајуће понашање са елементима амнезије, као и доживљај одбачености од других (уп. Марић 2005: 372, 373). ПТСП према DSM 5[123] представља догађај изван опсега уобичајеног искуства. Мора имати најмање један симптом од следећих: понављајућа и опсежна узнемирујућа сећања, понављајући узнемирујући снови, изненадно деловање / осећај као да се догађаји враћају, несрећа због излагања симболима / сличностима догађаја. Затим, упорно избегавање стимулуса са најмање три уочена симптома: настојање да се избегну мисли / осећања, да се избегну активности / ситуације, психогена амнезија, смањење интересовања за значајне активности, осећања одвојености, ограничени опсег утицаја, осећај скраћене будућности. Такође, упорни симптоми повећаног узбуђења са најмање два уочена симптома: потешкоће са спавањем, раздражљивост / излив беса, потешкоће у концентрацији, хипербудност, преувеличан одговор запрепашћења, физиолошка реактивност која симболизује / личи на аспект трауматских догађаја. Сви наведени симптоми са својим минималним условима у свим категоријама требало би да трају најмање 1 месец како би био успостављен ПТСП (уп. Левав 1998: 22).

Трајне промене личности подразумевају промене ,,понашања, обрасца перципирања, комуницирања или мишљења о околини и себи самоме после катастрофичног искуства или пролонгираног стреса" (Марић 2005: 373). Реч је углавном о пролонгираном излагању егзистенцијалној угрожености (таоци, тероризам, заробљеништво), искуство концентрационог логора, мучење, итд., с тим да се симптоматологија обично надовезује на посттрауматски стресни поремећај. Најчешћи симптоми су: ,,социјално повлачење, отуђеност, неповерљив став према околини (,,поствијетнамски синдром"), осећање празнине и беспомоћности, хронични доживљај претећег слома уз секундарне симптоме кривице (због понашања за време стресне ситуације), склоност депресији и анксиозности, али и компромитовано интерперсонално, социјално и радно функционисање" (Марић 2005: 374). Да би се поставила дијагноза трајних промена личности после катастрофичног искуства, ,,оболели" се прати, тј. има симптоме у трајању од најмање две године.

Искуство рата представља изузетно стресогену ситуацију чије последице у виду психичке трауме могу имати далекосежне последице:

> ,,За настанак психичких траума у рату важно је анализирати више чинилаца који доприносе појави психијатријског морбидитета: физичка и психичка исцрпљеност, гладовање, неиспаваност, одвојеност од породице и завичаја, а нарочито

[123] DSM-5: American Psychiatric Association. (2013). Diagnostic and statistical manual of mental disorders (5th ed.). https://doi.org/10.1176/appi.books.9780890425596 приступљено 1.6.2025.

> егзистенцијални страх због угрожености сопственог живота. Иако сви побројани фактори играју значајну етиолошку улогу у настанку менталних поремећаја у рату, досадашње искуство је показало да је на првом месту страх, односно осећање угрожености за сопствени живот." (Марић 2005: 383)

Најучесталији психопатолошки феномени који прате ПТСП узрокован искуством рата јесу акутна анксиозна стања, стања лутања (са бесциљним лутањем, бекством или мобилизацијом) као и депресивна стања или апатија (уп. Марић 2005: 383). Траума представља догађај у психичком животу субјекта на који је немогуће привићи се услед шока, те она, према Фројду, представља болну ингеренцију стварности, док је, према Лакану, траума ефекат приближавања Реалном, односно ономе за шта нема речи у језику (уп. Бужињска, Марковски 2009: 70). Као што је могуће закључити, траума као таква не представља стање, већ је она директни окидач из ког потиче сва психопатолошка симптоматологија. У зависности од природе стреса, јављају се и друга стања, попут депресивних поремећаја, што значи да посттрауматски стресни поремећај није једини исход тешког стреса (уп. Тенант и сарадници 1986 према Левав 1998: 23), али клиничка литература о преживелима Холокауста често спаја анксиозно и депресивно стање са компонентама ПТСП-а.

4.4. Синдром концентрационих логора

Приметно је код многих психијатара и психоаналитичара успостављање заједничког, а посебног означавања симптома онеспособљавања код преживелих, а које се назива „синдром концентрационих логора". Говорећи о синдрому заробљеника концентрационих логора, Марић (2005: 384) истиче да су преживели услед дуготрајног стреса и потпуне виталне угрожености после преживљавања показивали озбиљне дезинтеграције личности. Главни етиолошки фактори у психопатолошком испољавању били су напад на самопоштовање током боравка у логору и дуготрајна беспомоћност (уз губитак породице, гладовање, соматске болести). Услед катастрофичног искуства, посттрауматски синдром најпре се испољавао у (екстремним) променама личности.

Говорећи о Холокаусту и појединцима у условима максималне невоље, Исак Левав преиспитује:

> „Умесно је запитати се да ли ови догађаји остављају психопатолошке ожиљке на жртвама. Ако је одговор позитиван, да ли су ови ожиљци краткотрајни ли дуготрајни? Да ли постоји ефекат дозе, тако да што је већа трауматизација то је тежи ефекат? Да ли посттрауматски стресни синдром, како је тренутно дефинисано, обухвата све психопатолошке ране које типично показују преживели? Да ли постоји преморбидна констелација личности која појединца чини посебно рањивим на ефекте масовних напада? Да ли су преживели посебно осетљиви на нове стресне ситуације? Коначно, да ли постоје докази да су ефекти тешке трауме из околине преносе на неекспонирану другу генерацију, одржавајући психичку штету?" (Левав 1998: 13)

Спрам тога, Левав (1998: 14) ратне и послератне нападе на жртве дели у четири групе напада:

1. физички – премлаћивање, глад, излагање екстремним температурама, присилни рад;
2. психолошки – страх од смрти, увреда самопоштовања;
3. психосоцијални;
4. културно-религијски антисемитизам.

Преживели су морали да издрже најмање два стресна догађаја: ослобођење, откривање да су (скоро) сами на свету, пресељење у ново окружење, покушај прилагођавања, као и потенцијално одбацивање од стране суседа. Ефекти и количина стреса и трауме међу преживелима Холокауста били су енормни, различито транспоновани и лако уочљиви будући да је присутност стреса трајала у току дужег временског периода, а не само у једном тренутку. За преломне тренутке, обично се везује феномен конкретне трауме: видети нечију смрт, гледати своје сакаћење, итд., те се овакав скуп стресора назива „масовна психичка траума" (Кристал 1968 према Левав 1998: 14) и „масивна кумулативна траума" (Килсон 1992 према Левав 1998: 14). Како истиче Исак Левав (1998: 14), клиничка запажања о ефектима нацистичког прогона почела су пре завршетка рата код психијатара и психолога попут Б. Бетелхајма[124] 1943, В. Франкла[125] 1961, Крала[126] 1951). У контексту Холокауста, односно концентрационих логора, доминантни симптоми ПТСП-а били су повећан замор, поремећаји памћења, тешкоће у концентрацији, дисфорија, горчина, емоционална лабилност, поремећаји спавања, осећај инсуфијенције, смањена иницијатива, нервоза, раздражљивост, вертиго, вегетативна лабилност, главобоље, анксиозност, ноћне море, периоди депресије (в. табелу Левав 1998: 15). Ејтингер[127] (1961, 1964) је, како истиче Левав (1998: 21), идентификовао ових 11 симптома као патогномичне за синдром концентрационог логора[128], с тим да је учесталост симптома била већа код оних који су били у логорима за истребљење.

У раду *Траума и холокауст: трауматизација као трансгенерацијски модел,* Совиљ (2012: 528) истиче чињенице које су редефинишуће у смислу психотерапијског разумевања суштине трауме Холокауста:

1. због тежине трауматизације коју је донео холокауст, претрауматска структура личности није имала никакав значај за развој дијагностичке слике;

2. неспособност за туговањем трансформисана је у дуготрајно стање меланхолије;

3. реалност преживелих је двострука: једна коју карактерише свакодневан живот који је у складу са реалношћу, а друга у којој се периодично појављује траума холокауста и која преживелом отежава да разликује шта је реално, а шта није;

4. неретко се дешавало да између доживљене трауме и испољавања трауматске симптоматологије прође дуги низ година, и да латентност учинка проживљене трауме траје докле год су животне прилике биле тешке и неизвесне, и можда најважније за разумевање појма трансгенерацијског преноса трауме,

5. траума која се десила превазилази индивидуалне психичке ресурсе преживелог да тему обради на адекватан начин, те траума улази и у живот наредне генерације. Из темеља трауматичног искуства Холокауста произлази важна чињеница – немогуће је лечити (а ни уочити) трауматске поремећаје на индивидуалном нивоу ако друштво није препознало трауматичну природу одређених догађаја и њихов утицај на човека (уп. Кордић, Бабић 2018: 196).

---

[124] Bettelheim, B . (1943). *Individual and mass behavior in extreme situations*. Journal of Abnormal and Social Psychology, 38 , 417–452.

[125] Frankl, V. E. (1954). *Group therapeutic experiences in a concentration camp*. Group Psychotherapy, 7 , 81–90.

[126] Krai, A. V. (1951). *Psychiatric observations under severe chronic stress*. American Journal of Psychiatry, 108, 185–192.

[127] Eitinger, L. (1961). *Pathology of the concentration camp syndrome*. Archives of General Psychiatry, 5, 371–379. Eitinger, L. (1964). *Concentration camp survivors in Norway and Israel*. London: Allen & Unwin.

[128] Мање од 5 присутних симптома подразумевало је да је синдром одсутан, 5 присутних симптома значио је ограничену присутност, 6 умерену, 7–10 високу присутност синдрома.

4.5. Психо(пато)лошки приступ књижевности

Један од сегмената у типологији психоаналитички оријентисаних испитивања књижевности осим истраживања самог писца, његовог стварања и уметничког ефекта дела на публику, као и психоаналитичко истраживање садржаја књижевног дела јесте и истраживање латетних структура и уметничког значења склопа књижевног дела (уп. Требјешанин 2023: 250–253). То значи да психоанализа није једнострани метод, већ сасвим супротно: она је метод за откривање нејасног, латентног значења књижевног дела; она је детективски метод, јер трага за одсутним које је кључ за разумевање дела; она је динамички приступ – разоткрива мотивационе динамичке силе и њихове сукобе који одређују често неразумљиво и неочекивано понашање јунака књижевног дела; она је и критички метод – критички прилази понашању и ликовима не дозвољавајући да оно скривено, пресудно и споредно, ненаглашено, побегне смислу; али је и структурални приступ – јер психоанализа примењена у тумачењу књижевности значи проучавање литерарног дела као сложене и слојевите структуре (в. Требјешанин 2023: 253, 254). Несумњиво је да инкорпорирање психоаналитичког поступка у књижевно-истраживачку методологију обогаћује интерпретативне аспекте књижевности, будући да одређено књижевно дело подлеже разлиставању наратива до танчина испитивањем карактера, понашања, догађаја и књижевних ликова. Све то чини се у циљу разоткривања књижевне истине – каква год она и колико год скривена била. Тиме се, наравно, не тежи извлачењу из контекста једног одређеног виђења, приступа, анализе, већ одабрани методолошки подухват служи као оруђе којим се успоставља шира слика тематско-мотивске структуре, што самим тим допуњује садржину и симболику књижевног дела у целини. Другим речима:

> ,,требало би трајно раздвојити психолошки приступ књижевности, који већ својим именом указује на пренаглашавање психологије, и своје резултате смешта у оквире ове науке, од интердисциплинарног приступа који психолошка знања користи како би се доспело до смисла иманентног тексту, када се психолошка својства јунака не посматрају изоловано, у циљу именовања и препознавања психологије која се у њима отеловљује, већ у оквиру целокупне структуре дела" (Ахметагић 2018: 66).

Губљење границе између нормалног и психопатолошког понашања довело је до активне и актуелне примене психоанализе у оквирима књижевне критике, са једне стране, али и у оквирима изучавања стваралачког уметничког поступка као несвесног процеса (уп. Глушчевић 1975: 7).

Психолошка тумачења српске књижевности представљају изузетно плодоносно подручје у српској научној критици (в. Андоновска, Теодорски 2021; Ахметагић 2021). Сложености српске критике у контексту проучавања психолошких аспеката допринела је разноликост теоријских оријентација. Како истичу Андоновска и Теодорски (2021: 83), осовину психоаналитичких идеја у српској књиженој критици чине опуси Сигмунда Фројда и Жака Лакана. Али су и дела Алфреда Адлера, Карла Густава Јунга, Ериха Фрома (као и Вилхелма Рајха, Ота Ранка, Мелани Клајн, Карен Хорнај, Хајнца Кохута, Вилфреда Биона, Јулије Кристеве, Жила Делеза, Феликса Гатарија и других) такође заступљена као извориште идеја и концепата којима се разграничава примарни Фројдов дискурс у српској критици. Теоријско-методолошки оквир, концепт језика и облици рецепције психоанализе значајно се мењају продором Жака Лакана, који је, чини се ,,био у позадини рецепције фројдовске ере" (Андоновска,Теодорски 2021: 93), мање, односно фрагментарније превођен. Нужно је истаћи да повезаност и међусобна преплетеност психологије и књижевности – интердисциплинарност – јесте ,,не само

иманентна проучавању књижевности већ и предуслов њеног развоја" (Ахметагић 2018: 69). Интердисциплинарно сучељавање књижевности са психологијом, односно психијатријом представља „две стране једног истог феномена – распадања самог појма личности, о коме сведоче обе 'дисциплине '" (Ахметагић 2018: 67). Као допринос интердисциплинарности, Јасмина Ахметагић (2018: 75) такође истиче трансперсоналност: „сложеност и тајанственост људске душе, она је подручје које својим значајем надилази и психологију и књижевност, а открива се њиховим удруживањем". Стога, једна од намера овог истраживања јесте пажљиво коришћење психологије, психопатологије и донекле психијатрије у циљу препознавања извесних психопатолошких феномена, услед којих се осветљава појединац, његово ментално осећање и саодноса са светом. Циљ је испитати „како се патолошка, трагична друштвена збивања […] трансформишу и преносе на ментални план, како захватају и разједају само језгро личности, најинтимније сфере као што су сентименти, приватна филозофија живота, структура и идентитет личности" (Требјешанин 1995: 21, 22). Дакле, ослањањем на психоаналитички приступ интерпретације, биће истакнута перцепција психопатолошких феномена и менталних поремећаја у домену дискурзивног са циљем разоткривања психо(пато)лошке симптоматологије књижевних јунака[129] у српској / југословенској књижевности Холокауста. Тим поступком се пружа не само детаљнији увид у књижевни свет јунака-жртава Холокауста, већ се поменутом интерпретацијом симболика целокупне структуре дела усложњава и заокружује узроцима и последицама страдања.

Психопатолошко истраживање у српској књижевно-уметничкој критици привлачило је пажњу неколицине аутора: Љубомир Ерић се у својој студији *Психоанализа и психопатологија ликовног израза* (2010) бавио односима болести и књижевноуметничког стварања. Иако ова студија не одговара сасвим захтевима овог истраживања, будући да се анализирају уметници и њихово ликовно стваралаштво, студија је изразито значајна у свом теоријском делу. Ближа замишљеним интенцијама овог истраживања јесте студија *Сторија о лудилу у доба авангарде: психопатолошке структуре у приповеци српског модернизма и авангарде* (2011) Браниславе Васић Ракочевић[130], као и научни рад Марије Савић, „Психопатолошко у ликовима у делу *На*

[129] „[О]громна је количина психолошких детаља које књижевна критика игнорише, проучавајући карактере формално и тематски" (Ахметагић 2018: 66).

[130] На пример, Бранислава Васић Ракочевић идентификује и систематизује три основна типа психопатолошких структура у модернистичкој и авангардној прози:

1. психопатолошки феномен у перспективи трећег лица, у чијем је моделу нарација постављена из угла екстерног приповедача, који посматра главног јунака из спољашње перспективе. Приповедач изграђује лик чија је ментална конституција лабилна, изложена делиричним и деструктивним психичким стањима. У овом оквиру јављају се бројне патолошке појаве: нервна нестабилност, искривљена перцепција стварности, сексуална девијантност, халуцинације, садистичке мисли, некрофилија, самоубиство, па чак и идеја вишеструке личности. Карактеристична је и поремећена свест о идентитету, уз честу метафоризацију деградације – нпр. људи се приказују као пацови. Лудило функционише као фантазам, а нарација осцилује између првог и другог слоја значења.

2. исповест патогеног субјекта, у којој долази до померања наративне перспективе: психопатолошки субјект постаје приповедач. Ова исповедна стратегија омогућава дубљи, интроспективнији и радикалнији увид у унутрашњи свет поремећаја. Приповедач не само да описује, већ активно проживљава сопствено стање, залазећи у метафизичке и психопатолошке зоне: халуцинације, двојништво, хеаутоскопија (перцепција сопственог тела као одвојеног, али без његовог визуелног сагледавања), деперсонализација и други облици поремећаја личности. Реч је о наративном моделу у којем је граница између реалног и психотичног потпуно поремећена.

3. језички експерименти и дискурс лудила јесте трећи тип психопатолошке структуре који се манифестује у домену самог језика. Ауторка указује на текстове у којима долази до разарања синтаксичке и семантичке логике – језик постаје средство манифестације лудила. Реченице су фрагментоване, значења се губе или намерно первертирају, а наративни ток бива замењен речитим

Дрини ћуприја у склопу међународне класификације болести МКБ-10" (2016). Може се закључити да ова истраживања представљају иницијалне психопатолошке увиде у српској књижевној критици.

Психоаналитички дискурс структурно јесте интерпретација (уп. Фиренс 2012), те процес подвргавања књижевних јунака под око психо(пато)лошких увида настоји да разоткрије симболичку раван симптоматичног, феноменолошког, знаковног и текстуалног психо(пато)лошки проблематичног ентитета. Тиме се артикулација књижевних дела разлистава кроз артикулацију интерпретирања имагинарног, ишчашеног, помереног, девијантног, оболелог стања. Последице трауматизације књижевних јунака огледају се у симптомима, знацима и болестима које говоре уместо њих, уместо самих речи. На трагу Лакановог изједначавања психоанализе и литературе, проистиче како се текст (увек) конституише око неизрецивог, празног, смрти, трауме. Са друге стране, ако се књижевни текст конституише у односу на трауму, односно у односу на Лаканово „реално", које је непредстављиво у симболичком будући да траума заувек остаје „изван" (Јевремовић 2000: 61), једино шта преостаје интерпретацији јесу психичке последице – трауматизације, стресогене ситуације, катастрофично искуство – Холокауста.

После Аушвица, после Холокауста, после Другог светског рата – артикулација самосвести измењена је посредством уплива фантазмагоричног зла злочина чије се исијавање пренело на (не)језик, мук, реч, текст, дело, чланак, литературу. Условно речено, темељно успостављање дијагноза неопходно је за приступ проблематици домета извитопрености, девијација, психоза, разора којима су подвргнути јунаци и ликови књижевности Холокауста. Психо-физички цивилизацијски рез – Холокауст, довео је у питање све основе нормативне традиције и мишљења Запада. О каквом хуманизму, човеку, рационалности и вери може говорити осамдесет година касније? Како када књижевност разлива расуте умове јунака чија психопатолошка стања исказују сав ужас рата? Парализа је присутна истом јачином и силином као и пре осамдесет година – била она емотивна, психичка, физичка или друштвена. Последице Холокауста су неублаживе, непролазне и непобитне – њих не санира никакво време.

Дакле, психопатолошки приступ књижевности настаје као интердисциплинарна методологија која спаја клиничка сазнања психијатрије и психоанализе са поетичким и наративним стратегијама саме литературе. Заједничка пресек-тачка ових дисциплина лежи у уверењу да су психичка патологија и уметничка имагинација дубоко испреплетене: литература не само да рефлектује већ и конституише начине разумевања трауме, поремећаја, ивичних егзистенцијалних ситуација. Од Фројдових раних читања Софокла и Шекспира до данашњих неолакановских анализа, психоанализа се установила као „наративни ум" тесно повезан са текстом (уп. Ахметагић 2018: 67). Читање литературе постаје „говор о несвесном из самог несвесног" (Јевремовић 2000: 26), јер се анализира симболичко поприште унутрашњег бића у ком аутор (одн. приповедач) обрађује потиснуте садржаје. При томе, психијатријски симптом се не посматра као резултат „примитивне" или „слабе" свести, већ као комплексна „компромисна продукција" која истовремено сведочи о креативности и конфликту (Филипс, Морли 2003: 7). Одличан темељ истраживања психопатолошке симптоматологије јунака-жртава представљају наративи о Холокаусту, где је садржајна блискост психопатологије и трауматизујућег догађаја очигледна. Писци и сведоци бележе проживљену трауматизацију са продуженим психопатолошким и психосоцијалним последицама, док читалац кроз идентификацију пролази процес

хаосом који огледа унутрашње стање лика или саму лудост као дискурзивну категорију (уп. Васић Ракочевић 2011: 89, 108, 135).

катарзе и сучељавања са истим тим ужасом. Патологија је овде више од дијагнозе: она је естетска категорија која пружа облик ономе што се иначе не може изрећи.

Ниче и Фројд виде уметност као једино олакшање од суштинског бола људске егзистенције – не лечење, већ привремену „наркозу" која омогућава да се бол поднесе. Јулија Кристева, полазећи од концепта меланхолије као последице „примарног губитка мајчинске љубави", уметничко дело тумачи корак даље: оно не „отупљује" бол већ делује као контра-депресив, активна форма супротстављања трауми (уп. Филипс, Морли 2003: 13). Литерарни текст, дакле, постаје терапијски простор у којем се патологија преображава у симболичку структуру. У књижевној репрезентацији, психо(пато)логија функционише и као метафора друштвене маргинализације. Болест тела или духа фигуративно одражава положај изгнаника, обесправљеног или стигматизованог субјекта. Тиме се психопатолошка (ре)конструкција стања јунака претвара у критички коментар о друштвеним механизмима искључења док књижевност (п)остаје место отпора забораву и простор где се остаци трауме могу артикулисати, а не само подносити.

Психо(пато)лошки приступ књижевности, у својој најфункционалнијој варијанти, не трага за „патографским сензацијама", нити редукује уметност на клиничку документацију. Овај приступ, напротив, истиче двоструку истину: да је патологија неодвојива од креативности, јер обе настају из истих дубинских конфликата и да књижевни текст има потенцијал етичке и психичке реконституције – за аутора, ликове и читаоце. Тако постављен метод омогућава да се литература Холокауста чита као архив психичких механизама преживљавања, али и као критички оглед о границама људске издржљивости и смислу патње.

4.6. Изгнанство или примордијална траума

Остварени увиди у дугу и сложену историју јеврејског народа, а која ће сада бити ишчитана у оквирима досадашњих теоријских разматрања изгнанства, откривају универзалну, централну и доминантну линију проблематике: Јевреји као вечити изгнаници су, од своје најраније колективне меморије, осуђени на вечно кретање без трајног дома. Управо та особена психологија људи у расејању (уп. Палавестра 1998: 163) их чини погодним за описивање сложеног споја трауматичног искуства протеривања и истрајне културне виталности. То чини овај народ изузетно подесним за вишеслојну аналитичку егзегезу: од историјског, социолошког, политичког и демографског оквира до филозофског, културолошког и посебно (психо)патолошког / псих(пат)олошког. Рођени у изгнанству, израсли на трауми изгнанства и осуђени да живот проживе као изгнаници, Јевреји представљају парадигму онога што Едвард Саид назива „суштински дисконтинуираним стањем бивствовања" (Саид 2008: 31). Управо тај континуитет присилне дислокације – физичке, политичке, али и верске – постаје идентитетски темељ јеврејског народа, без кога је њихова историјска путања тешко разумљива.

Изгнанство је, како Саид наводи, „суштински дисконтинуирано стање бивствовања" (Саид 2008: 31). Изгнаници су одсечени од својих корена, земље и прошлости. Често немају ни државу, ни војску, ни политичку моћ – иако су у потрази за њима. У том контексту, он као парадигматичне примере наводи судбине Јевреја, Палестинаца и Јермена – народа за које је изгнанство постало трајно егзистенцијално и културно обележје.

Изгнанство, као искуство радикалне дислокације, има дубоке историјске, политичке и егзистенцијалне корене. Оно води порекло од прастаре праксе протеривања, која је током векова била присутна у различитим културним и

политичким контекстима (уп. Саид 2008: 33). У савременом теоријском дискурсу, Едвард Саид један је од најважнијих мислилаца који изгнанство не сагледава само као географску одвојеност од родног места, већ и као дубоко унутрашње стање. Према њему, изгнанство представља „незалечиви раскол између људског бића и родног места, између сопства и његовог истинског дома, који ствара непребродиву опхрваност тугом" (Саид 2008: 28). Такво схватање изгнанства указује на његову трајну онтолошку рану, те Саид иде и корак даље, истичући да је „истинско изгнанство стање коначног губитка", односно, да се свака идеализација тог искуства као хуманистичке или стваралачке појаве мора сматрати банализацијом јер се тако занемарују „сакаћења које оно наноси, губитке његових жртава" (Саид 2008: 28). Другим речима, сваки покушај да се изгнанство прикаже као инспиративно, плодно или узвишено искуство мора бити изведен уз дубоко разумевање његовог болног, трауматичног језгра.

Осим тога, Саид наглашава секуларну и историјску природу изгнанства: оно није апстрактно, метафизичко стање, већ конкретна историјска чињеница коју „стварају људска бића за нека друга људска бића" (Саид 2008: 28). У том смислу, изгнанство се може сагледати и као облик политичког кажњавања – не само у савременом добу, већ и у историјској ретроспективи, кроз бројне империјалне, колонијалне и националне пројекте (уп. Саид 2008: 29). Изгнанство постаје парадигма политичког искључења, механизам уклањања „другог" из заједнице.

Занимљиво је и Саидово запажање да се сваки национализам рађа из осећаја отуђености (уп. Саид 2008: 30). Управо у том контексту посматра настанак државе Израел – као политичку артикулацију колективне егзистенцијалне ране народа у изгнанству. Овај парадокс је најуочљивији у односима Јевреја и Палестинаца[131]: „најневероватнија од свих судбина у изгнанству – бити изгнан од стране изгнаника" (Саид 2008: 31). Та формула у себи концентрише трагичну димензију историје у којој су жртве изгнанства постале актери новог протеривања. Упркос свему, изгнаници не остају пасивни: „заокупљени су начинима надокнађивања губитка и стварања новог света у којем ће владати" (Саид 2008: 33). Та интенција стварања замене за изгубљени дом често доводи до интензивне интелектуалне и уметничке продукције. Изгнаници постају романсијери, шахисти, политички активисти, интелектуалци. Изгнанство се тиме трансформише у парадоксалан извор креативности – не као облик слободе, већ као нужност. У том смислу, вредно је поменути и Лукачеву тезу о роману као књижевној форми „трансценденталног бескућништва" (Лукач 1990: 31). Роман настаје у свету где је изгубљен осећај за целовиту егзистенцијалну стварност, у времену амбиваленције, илузија и фрагментарности. Управо у таквој форми, како истиче Саид, може се препознати „трагична судбина бескућништва у неизбежно бездушном свету" (Саид 2008: 35).

Суштински, изгнанство није само просторна категорија, већ егзистенцијални модус – начин бивствовања у свету који одбија да прими, препозна и прихвати. Бити рођен у изгнанству – као многи Јевреји – значи бити унапред осуђен на живот у пролазности, у трајној несталности. То искуство, иако болно, обликује специфичан вид самосвести, уметности и отпора, што се у књижевности манифестује као напор да се изгубљени свет обнови, макар у наративној форми. Историја изгнанства, као трајна

[131] „Лета 1982, сви Палестинци су се питали какав ли је то неартикулисани порив нагнао Израел, који је 1948. протерао Палестинце, да их и даље протерује из избегличких кампова у Либану. Као да реконструисано колективно искуство Јевреја, репрезентовано путем државе Израел и модерног ционизма, није могло да толерише да упоредо са њима постоји још једна прича о одузимању и губитку. Та нетолеранција непрестано је оснаживана израелским непријатељством према национализму Палестинаца, који су четрдесет и шест година с муком изграђивали национални идентитет у изгнанству." (Саид 2008: 31)

пратиља јеврејског народа, оставила је дубоке трагове не само у њиховој колективној меморији, већ и у индивидуалним психичким структурама. Кроз анализу књижевних ликова у југословенској, одн. српској постмодернистичкој књижевности Холокауста биће профилисана егзистенцијална и психолошка цена коју изгнанство намеће онима који су га претрпели. Изгнанство се у књижевности не исказује само као губитак дома, већ као унутрашње расцепљење субјекта – као дезоријентација, траума, деперсонализација.

Кроз психолошку и психопатолошку призму постаје могуће увидети размере унутрашњих ломова код жртава историјских и политичких насиља. Адорно (2005: 246), пишући о „окрету ка субјекту", наговештава потребу да се разумевање зла не тражи више у манифестацијама жртве, већ у структури прогонитеља. Међутим, овде се показује нужност „окрета ка објекту", односно ка жртви, не у сврху кривице, већ у циљу разумевања последица. Последице злочина, рата, прогонства и дискриминације обликују појединце тако да они постају – не својом вољом – психички и емотивно нестабилни, често и неспособни за пун потенцијал остваривања живота. Та морална дезоријентација, губитак вредносних категорија, тортура и осакаћена свест често изостају из историјских хроника, али остају у књижевним текстовима као сведочанства онога што се не може рационално објаснити. Важан корак у припреми живих лешева је убиство моралне личности у човеку (уп. Арент 1998: 459), а када се морална личност убије, једино шта спречава да постану живи лешеви јесте различитост, човеков идентитет, индивидуалност сачувана у стерилном облику (уп. Арент 1998: 460). Стога, жртва, као објекат злочина, носи трауме које надилазе индивидуалне капацитете и прелазе у колективну психопатологију. Расветљавање граница те патње и кроз психолошке и кроз поетичке механизме јесте начин да се разумеју не само последице, већ и смисао преживљавања. Изгнанство, у том контексту, није само географски или историјски феномен, већ етичка и егзистенцијална рана, чије су реплике у књижевности место где се бол претвара у сведочанство, а сведочанство у отпор забораву. У том контексту, мисао Адорна, коју Саид (уп. 2008: 35) истиче, да је писање једини дом који је истински доступан, колико год био ломан и рањив добија своју пуну снагу. За изгнаника, изузетог из историје, територије, језика, сигурности и смисла, књижевност постаје последње уточиште, простор у коме је могуће изнова осмислити себе и свет, макар у фрагментима.

5. СРПСКА (ПОСТ)МОДЕРНИСТИЧКА КЊИЖЕВНОСТ ХОЛОКАУСТА

5.1. У крилу (пост)модернизма

„Нико кога је Холокауст дотакао никада
више није цео – то ова књижевност јасно
показује.” (Розенфелд 2004: 41)

Насловом дисертације засебно су истакнута два књижевно-уметничка правца у чијим се оквирима развијала послератна књижевност – модернизам и постмодернизам, премда се за период настајања књижевних дела тик након рата може рећи како својим приповедањем, жанровском одређеношћу и природом језика улазе у парадигматичност реалистичке, односно модернистичке поетике. Стога је нужно дати увиде у књижевну теорију (пост)модернизма, како би се, са једне стране, уочила дистинкција између модернистичких и постмодернистичких поетичко-теоријских пракси, док се, са друге стране, овим поступком ствара погодно тло за перцепцију стваралаштва југословенских, односно српских књижевника који су писали о логору, Холокаусту и страдању непосредно након рата, деценијама након рата, али и у савременом добу. Другим речима, књижевност насталу у периоду од краја рата па до данас – што је период од пуних осамдесет година – одликује прелаз од модернистичких ка постмодернистичким тенденцијама, што најпре захтева груби преглед теоријско-поетичких претпоставки ових двају праваца.

> „Велики део конфузије која прати употребу појма постмодернизма произлази из поистовећивања културног појма постмодернизма (и његовог унутрашњег односа према модернизму) са постмодерношћу као означитељем једног друштвеног и филозофског периода, односно „стања”. Ово потоње је на различите начине дефинисано: као однос између интелектуалних и државних дискурса; као стање обележено универзалним, дифузним цинизмом; као стање одређено паничним осећајем хиперреалног и симулакрума.” (Хачн 2004: 23)

Дакле, постмодернизам представља интернационални интелектуални, емоционални, уметнички, политички правац који преовладава епохом постмодерне. Постмодерна је епоха, али не правом смислу те речи, како истичу Дерида и Лиотар, већ представља прелаз према одређеном расположењу и духовном ставу ког одликује отвореност за плуралитет и диверзификацију. Ала Татаренко (уп. 2013: 5) упозорава на паралелну, контрадикторну употребу обе одреднице – и постмодерни и постмодернистички – истичући како постмодерна представља периодизацијску одредницу у развоју књижевности друге половине 20. века која још увек траје, док постмодернизам подразумева књижевну парадигму прве фазе развоја постмодерне културе представљајући њен поетички одраз. Префикс *пост-* има функцију наглашавања вредности разлике, а сасвим мало вредност неког „после” (уп. Милић 2002: 102). Префикс упућује на неизвесност, променљивост, комплексност, динамику – тоталитет постаје неупотребљив: живели фрагменти, живеле мале приче, мале борбе, живела игра, живела скепса, живело приповедање, живели појединачни идентитети, живеле разлике! Правац настаје након Другог светског рата педесетих и шездесетих година са доминантним представама фрагментарног, деконструисаног света у коме, усред идеја о прогресу, доминира крв милиона невиних жртава широм света. Постмодернизам као општи „културни” стил обликују два начела: прихватање еклектике као могућег одговора на захтев мултиваленције и ирониja (уп. Милић 2002: 109). Упоредо се остварује доминантно прихватање постструктуралистичких критичких

теорија у виду деконструкције, фрагментације, децентрирања, уз обазриви однос према историји и стварности, као и према текстуалним средствима којима се производи наратив. Постмодернизам схваћен је и као ,,још један корак у модернистичком ходу просветитељско-естетичког пројекта или парадигматски обрт ка постхуманистичком, постисторијском и постпоетичком хоризонту" (Бошковић 2011: 9), док се као идеологија ,,доживљава као знак дубљих структурних промена у друштву и његовој културној целовитости, другачије речено у начину производње" (Џејмсон 2022: 45).

Као последица Другог светског рата, шездесетих година наступа раскид са модернизмом. Уочивши кризу метанарација[132], Лиотар (в. 2005: V, VI, 42) напада две велике нарације – о прогресивној еманципацији човека и о тријумфалном походу науке истичући како ова учења након Другог светског рата више нису веродостојна. Хуманистички разум и објективност модернизма доживљавају свој слом будући да смисао, истина и историја бивају дубоко релативизоване и субјективизоване. Модернизам, тај

> ,,педагошки, рационално и хуманистички центриран дискурс, означава заправо преузимање друштвеноприповедне позиције која, ограничавајући стабилизацију смисла унутар постмодернистичке игре значења, исправља, критикује и дидактички усмерава друштвену свест. Књижевност, адорновски схваћена, као рационално, хуманистички и индивидуално формирана друштвена с(а)вест, материјализована је метафора […] што ће представљати модернистички налог будућим писцима." (Бошковић 2011: 17)

Истини за вољу, одређене модернистичке процедуре, процеси и термини под постмодернистичким надзором добијају ново рухо преламајући се из једне епохе у другу, док већина модернистичко-рационалистичког наслеђа подлеже историјском одбијању, оспоравању, изазивању. То потврђује Лиотарову (1990: 26) констатацију како постмодернизам није модернизам на свом крају, већ ,,у стању настанка". На пример, ирационализам. дехуманизација, дегенерација били су термини због којих се осуђивао модернизам, а сада су ови термини постали саставни део постмодернистичких струјања (уп. Негеле 1983: 212). Новорођена природа постмодернизма одише бунтовношћу, фрагментарношћу и субверзивношћу што је разликује од питоме природе модернизма. У контексту рефлексије, прелаз од модернизма ка постмодерниму настаје тамо где се ,,имагинарна затвореност круга саморефлексије прекида и где се рефлектујуће себе и рефлектовано себе сусрећу на кратко у нејасној илузији пуног круга, пре него што ће уронити у распуклину у којој је покренут симболични поредак процеса." (Негеле 1983: 212) Карактеристике књижевности модернизма ,,поред субјективације наративне структуре, јесу увећано само-одношење, аутономија књижевних »означитеља«, кидање хронолошке темпоралности и одбацивање класичног идеала заокруженог, холистичког, интегралног дела" (Волин 1989: 246). Процес ,,постмодернизације" у оквирима уметности, попут књижевности, архитектуре, музике подразумевао је преображавање одабране грађе, али не у корист њеног потискивања, већ у корист истицања њене самосвесности (метафикција). На основу навода (цитата) о нечему већ створеном и написаном, што би била интертекстуална употреба историје, то исто би се подвело под реконтекстуализацију – пародијску или иронијску. На тај начин, уметност не прекида дословно са традицијом, већ би на делу било ,,дијалектичко ,,превазилажење"", то јест ,,укидање-очување" (Милић 2002: 103) модернизма.

Фредерик Џејмсон (2022: 7) указује на постојање постмодернизма у свим уметностима: у поезији супротстављеној комплексној, академској модернистичкој

[132] Модернистички, свеобухватни, тотализујући поглед на свет или, другим речима, целовити систем значења.

поезији 60-их година 20. века, у архитектури, поп арту, музици, у панк и рок групама, у новом стилу комерцијалних или уметничких филмова, итд. Новонастале промене појавиле су се као посебне реакције на ,,уштогљене" форме модернизма, док су извесне фракције изгубиле особеност границе преливајући, укидајући, осујећујући разлике између високе и тзв. масовне, популарне културе. Стога је мултиплицитет ентитета очекивана појава постмодернизма, како то истиче Федерман (1993: 111) – он је и апстрактни експресионизам, и нови роман, и структурализам, и постструктурализам, и семиотика, и поново откривени руски формализам, и концептуализам, и деконструкција, и метафикција, и антификција, и сурфикција, и ново новинарство, чак и рокенрол. Обухватајући широк сплет филозофских, естетичких, историјских идеја, постмодернизам представља својеврсну идеологију културе.

Нагризајући, епидемични стуб постмодернизма јесте сумња у потпуну животну целовитост, од историје, друштва, политике, културе, потпуна сумња у себе и дискурс као такав до инертне сумње у ,,реално" (приказане) стварности, док је, са друге стране, ,,[м]аргиналност децентрирајуће средиште постмодернистичког покрета" (Негеле 1983: 213). Сумња је термин који најбоље објашњава и дефинише постмодерну фикцију (уп. Федерман 1993: 117), али и поглед на свет, будући да се успоставља сумња према свим свеобухватним, тоталитарним објашњењима, дефиницијама, границама. Самим тим, остварује се деконструкција истине, односно порицање могућности коначних или истинитих дефиниција (уп. Батлер 2007: 19). Мртвило наратива уз смрт његовог аутора чини да управо у фокус постмодернистичке промисли они бивају посматрани као нови, фрагментарни, децентрирани ентитети. Бартов и Фукоов експеримент са смрћу аутора истиче неповерење у ауторову или историјску намеру залажући се за поверење у саму ,,реалистичност" (Батлер 2007: 25), што отвара питање постмодернистичке свести о делу као тексту, у најширем могућем смислу (исто 32). Осим успона теорије, долази до јачања феминизма уз оштро одношење према доминантним идеологијама као и до критике појма оригиналности као изворног импулса стварања, што је приличило модернизму (уп. Шуваковић 1995: 127). Успоставља се захтев за поновним писањем историје јер је она ,,само још једна нарација чије су парадигматске структуре тек фикционалне" (Батлер 2007: 34). Постмодернистички напад на ауторитет вапи за отварањем ка (мултикултуралном) плурализму, у којем се пресликавају односи дискурса и моћи, као и злоупотребе те моћи. Ослањајући се на иронију која као вид преиспитивања представља ,,критичку прераду, никада носталгичан 'повратак'" (Хачн 1996: 18), постмодернизам даје примат пародији, саморефлексији, аутофикцији, историографској метафикцији, црном хумору, интертекстуалности[133], мешању жанрова, дискутабилном току нарације, разностраној перспективизацији у нарацији, итд. Наједном, позиционирање субјекта у постмодернизму подразумевало је признавање расних, полних, класних, сексуалних и осталих разлика, уз уважавање алтернативне представе о субјективности (уп. Хачн 1996: 265). Друштвени простор постаје слободан и отворен за невидљиве, дискриминисане, потлачене, маргинализоване, одбачене. Дужност постмодерниста није испоручити реалност, него ,,измислити алузије на мисливо које не може бити предочено" (Лиотар 1990: 30). Стога реалност бива подведена под лупу деконструкције, чији дискурзивни крајеви никако не нуде коначност и целовитост, већ специфичну отвореност која је заправо нови интелектуални почетак стварања. Концепт значења и означавања, односно

[133] Интетекстуалност представља продуктивни наративно-теоријски модел књижевности који почива на међусобној корелацији (не само) значења на основу типолошки диференцијалних референци (в. Хачн 1996: 237–263).

деридијанско одгађање значења (*differance*) и разлике (*difference*[134]) постаје језичка ,,игра означавања [*која*, прим. аут] увек одлаже стварање значења чак и до оне мере у којој се оно претвара у бесконачно допуњавање" (Чебашек 2021: 371). Нарација више није велика прича, већ ,,мноштво трагова, остатака и фрагмената приповедања доступних арбитрарној постмодерној комбинаторици" (Шуваковић 1995: 129), те наратив као текст (оста)је (ре)конструисан од стране самог читаоца, ком је препуштена сва слобода и игра маште. Значења су власништво читаоца који никако не верује у дословно, јер најједном све може постати метафорично. (Де)конструисањем и (зло)употребљавањем сопствених појава (уп. Хачн 1996: 16), постмодернизам наводи на урушавање свих могућих граница идентитета, субјективности, језика, дискурса. Разбијањем литерарних граница долази до разбијања граница између реалности и фикције. Доминантни постмодернистички концепт у књижевности након Другог светског рата јесте историографска метафикција, која подразумева преиспитивање историје и догађаја, деконструкцију – никако порицање, већ константно оспоравање (уп. Хачн 1996: 178–207) дискурзивних контекста, језика, чињеница, текста. Историја и књижевност (фикција) заправо су људске творевине, што доводи до преиспитивања прошлости и њене критичке прераде, али и до преиспитивања ,,званичне" прихваћене верзије историје и начина њеног креирања, што говори у прилог изразите теоријске (само)свести историографске метафикције. Историја као таква се не анулира, већ се оспорава, изазива, помера ван оквира зарад нових увида, сазнања и начина разумевања. Циљ је, истиче Хачн (1996: 155), мислити историјски, односно мислити критички и контекстуално уз демаргинализацију улоге књижевности која се суочава са историјским.

Урушавањем модернистичких темеља, уз деструкцију самог човека и хуманости, доспело се до фрагментарног, лелујавог, сумњичавог књижевног правца који настоји да доведе у питање апсолутно све тестирањем граница између историје, идеологије, књижевности, нарације, фикције и језика са циљем мултициплирања, усложњавања и уочавања непобитне међусобне умрежености наречених ентитета.

Пољски књижевни критичар и професор савремене књижевности, Пшемислав Чаплињски (2013: 15) истиче како постмодернизам произлази уз искуства културолошког пораза, до ког је дошло услед сусрета са Холокаустом и да преиспитивање историје европских књижевности значи преиспитивање најпре односа модернизма и постмодернизма са Холокаустом (исто 14). Говорећи о односу постмодернизма и Холокауста, Марк Роузман (2025: 129) истиче да се аргументи о модерности Холокауста најпре фокусирају се на његов рационални настанак и смишљену организацију, док се сензибилитет постмодерности Холокауста приписује

[134] Жак Дерида истиче како структуралност структуре почива на бесконачној покретљивости значења. Структуралност структуре била је стално присутна, али увек редукована ,,везивањем за неко средиште, тачку присутности или фиксно порекло" (Дерида 1988: 289). Средиште је организовало принцип структуре ограничавајући га на оно што Дерида назива игром те структуре, која је вазда представљала само низ замена једног средишта другим: *eidos, arche, telos, aletheia*, свест, бог (в. Дерида 1988: 291), но ове центриране структуре биле су непокретљиве, неигриве, коначне. Успостављањем могућности да утемељујућег средишта и нема, начињен је прелом: ,,како средишта нема, и да се средиште не може промишљати као присутност бивања, да средиште нема природног места, да оно није неко фиксирано место већ функција, врста не-места у којем се реализује игра неограниченог броја знакова-супституција" (Дерида 1988: 291). Идеја фиксне структуре бива замењена концептом језичке игре: ознака добија овострани, искуствено условљен и могућ карактер, док означено постаје знак метафизичког. У том смислу, знак конституише своје значење кроз вечито одлагање; пошто се на месту сваког означеног увек налази друга ознака, знак непрестано упућује на значење, али га истовремено и одлаже – означено тако остаје непрепознатљиво. Прелом у Деридаовом размишљању заснива се на постепеном преусмеравању нагласка са разлике ка одлагању, односно, прелазак од *разликовати се* у одложити, што омогућава ново разумевање односа између знака и његовог значења.

његовим ирационалним ефектима (неописивост догађаја, немогућност репрезентације, неизрецивост, изазов разумевања трауматског искуства, итд.). Ово није усамљени случај повезивања Холокауста са настанком постмодернизма. Роберт Иглстон у студији *Холокауст и постмодерна* (orig. The Holocaust and the Postmodern, 2004) одлази још даље тврдећи: „Један од циљева ове књиге јесте да покаже да постмодернизам на Западу започиње промишљањем Холокауста, те да је постмодернизам – схваћен као постструктурализам, још увек развијајућа традиција постфеноменолошке филозофије – одговор на Холокауст." (Иглстон 2004: 2) У докторској дисертацији *Замишљање Аушвица: постмодерне репрезентације Холокауста* (Imagining Auschwitz: Postmodern Representation of the Holocaust, 2002), ауторка Кристин Бусе истиче како се постмодерни пројект може одредити и као „настојање да се разуме однос нацизма и Холокауста, а један од њених [*постмодерне*, прим. аут] главних циљева је да спречи још један Холокауст". Стога даје своје виђење постмодерне истичући тренутак „рођења" постмодернизма:

> „Заправо, ако разумемо термин 'постмодерна' као да је критички оријентисан према самим темељима пројекта модерне, пројекта који сматра одговорним за најскорији филозофски, друштвени и политички развој, термини пост-Холокауст и постмодерна могу се користити синонимно. […] Можемо стога рећи да Холокауст заузима кључно место у постмодерној мисли и да је кључни догађај за рођење постмодернизма." (Бусе 2002: 67)

Рејмонд Федерман, француско-амерички критичар, у студији *Крити-фикција: постмодерни есеји* (*Critifiction: postmodern essays*, 1993), бавећи се смрћу постмодернизма, чини својеврсни експеримент испитујући ближи круг пријатеља (писаца, критичара, професора) о томе да ли мисле да је постмодернизам мртав и ако јесте, шта га је убило. Наводећи анонимне одговоре, један се посебно чини занимљивим:

> „Постмодернизам као књижевни појам био је измишљен као начин суочавања са Холокаустом. Предратни раскол између форме и садржаја није се могао носити са моралном кризом изазваном Холокаустом, па су писци попут Бекета, Волтера Абиша. Роналда Сукеника, Прима Левија, Рејмонда Федермана (*дакле, аутор студије*, прим. аут), Јержија Козинског и многих других измислили постмодернизам како би трагали међу мртвима, копали по заједничкој гробници, у покушају оживљавања проливене крви и проливених суза […] или можда једноставно да би се створило нешто интересантније од смрти." (Федерман 1993: 122)

У вези са овом проблематиком, Роберт Иглстон закључује да се „постмодернизам – посебно у облику који је утицајан у европској постфеноменолошкој традицији, где су Левинас и Дерида централне фигуре – може посматрати као најдубљи покушај да се одговори на Холокауст." (Иглстон 2004: 340) У средишту те традиције налази се етика као отпор метафизици разумевања и „прождрљивом" (Иглстон 2004: 340) мишљењу које настоји да асимилира туђе, илити Другог. У сведочењу и књижевности то се огледа у процесу идентификације у читању, у историографији у процесу тзв. „нормализације", а у филозофији у трагању за границама рационалности. Све те форме покушавају да прекодирају или асимилирају Холокауст што захтева критичко преиспитивање и анализу жанровских и дискурзивних оквира („жанр", „дисциплина", „фразни режими", „језичке игре") (в. Иглстон 2004: 340)

Може се рећи како Холокауст представља „надгробни споменик модерности и флуидн[у] основ[у] постмодерне" (Чаплињски 2013: 15), али не само он. Индикативно

издвајање појединачног догађаја ван колективног историјског дешавања нема тренутно другу функцију до искључиве глорификације његове важности (и) страдања *једног* народа наспрам свих других. Не доводећи ни најмање у питање важност Холокауста у прогресији филозофске промисли касног 20. века, чини се сувишном интенција успостављања директне узрочности између догађајности Холокауста и настајања постмодернизма као правца, поготово јер је Холокауст у сећање света уграђен најпре као нешто искључиво везано за страдање Јевреја, док се неретко занемарује идејно полазиште према коме је Холокауст и антисловенски покрет који је прогутао многе мањине, поред словенских народа. Стога, пре ће бити да је Други светски рат у целини, са свим својим жртвама, укључујући и жртве Холокауста и сам Холокауст[135], ломна тачка након које је морао уследити суноврат модернизма, односно, раскид са модернизмом настаје као логична последица завршетка Другог светског рата. Аушвиц *отвара*[136] постмодерну (уп. Лиотар 1990: 36), док постмодернизам представља индикатор, место сучељавања и бујања свих потоњих несклада, диспаритета, дехуманитета, плуралитета и промена насталих након завршетка Другог светског рата. Холокауст као појединачни догађај никако није могао бити узрок настанка постмодернизма, будући да његове политичко-идеолошко-уметничке интенције превазилазе такву врсту индивидуалног уоквиравања, те никако не подлежу таквој врсти штуре, једноличне и искључиве дефиниције.

Као што је већ указано, постмодернизам (п)остаје могуће одмеравање напетости међу традицијима, док се паралелно обликује специфичан тематски хоризонт који су заузели јеврејски мислиоци после Холокауста – Емануел Левинас, Едмонд Џејбз и Едит Вишогрод (уп. Брајтерман 2005: 308). Осим њих, списи Жака Дериде, Жан-Франсоа Лиотара, Мориса Бланшоа и Марка Тејлора допринели су 1) идентификацији нестабилног поља које конституише историјску свест, 2) идентификацији искуства, сећања и претње катастрофом и прекидом у 20. веку, 3) идентификацији немоћи језика и разума пред „тремендумом", 4) идентификацији потенцијално преоријентишућем значају додатка, трага и фрагмента (уп. Брајтерман 2005: 308). Новитети постмодернизма, између осталог, донели су нове жанрове међу којима је и књижевност Холокауста, која специфично у себи сажима новитете новог књижевног периода, будући да незамисливост самог догађаја као реакција на попришту књижевности отвара нове начине дискурзивног обликовања. Дела књижевности Холокауста начелно су фикција заснована на историјском догађају, са упливима (ауто)биографских елемената, уз по живот неопходну потребу проговарања о (смислу) смрти (и(ли) живота). Свакако, и пре појаве књижевности Холокауста, главни књижевни жанрови су били ослабљени и стављени пред велику сумњу у сопствену одрживост наративног, драмског и лирског

---

[135] Ауторка инсистира на обазривости приликом покушаја формулисања било каквих дефиниција, поготово оваквих које се тичу малтене прецизирања зачетака једне епохе, што задире у домен периодизације. Извлачење ужег догађаја изван ширег зарад покушаја детерминисања „оригиналности и неприкосновености" самог догађаја као таквог, односно Холокауста, чини се да залази у домен идеолошког наметања. Нити је Други светски рат био само Холокауст (страдање Јевреја), нити је Холокауст представљао једини догађај Другог светског рата. Ствар је у томе да су челници Тројног пакта – Немачка, Италија и Јапан – дејствовали на много различитих фронтова, а не само и искључиво на уништењу Јевреја. Поента је да се не смеју поистовећивати, односно изједначавати Други светски рат и Холокауст, будући да је први појам шири (настрадалих Јевреја било је око 6 милиона, али број страдалих у Другом светском рату износио је око 55 000 000 (уп. Митровић 2009: 9)). Стога ауторка намерно и наводи ставове Чаплињског, Бусеове и Федермана како би указала да постмодернизам може имати одређене везе настанка (у најширем могућем смислу), али са Другим светским ратом у целини, не само и искључиво са Холокаустом.

[136] Али се не може рећи да је узрок настанка исте. Додуше, то Лиотар, а и други еминентни филозофи касног двадесетог века, ни на једном месту нису тврдили. Стога је употреба овог глагола у овом контексту адекватна и одлична.

начина писања стварности (уп. Розенфелд 2004: 37). Управо та стварност је доживела радикално изобличење учинивши неповерљивим когнитивне и изражајне моћи речи, језика, значења, смисла, текста. Постмодернистичко писмо представља оспоравање и реафирмисање импликоване претпоставке модернистичког и постмодернистичког историјског, исказане неутралности, имперсоналнсти и семантичке прозирности[137]. Књижевна парадигма почива на ревизионистичкој и антитетичкој природи писања о Холокаусту, будући да не само да опонаша и пародира, већ на крају и побија и одбацује своје директне књижевне претходнике, књижевне тврдње, имплицитне премисе и експлицитне афирмације (уп. Розенфелд 2004: 38, 40) нпр. Билдунгсроман. С тим у вези, важно је нагласити како не постоји јединствени модел постмодернистичке књижевности (уп. Шуваковић 1995: 125), већ сваки модел кореспондира специфичној употреби књижевности која тежи фрагментарности текстуалне (ре)продукције. Све речено, односно наведене постмодернистичке приповедно-теоријске карактеристике довешће до уплива иновација у књижевности у Југославији седамдесетих и осамдесетих година 20. века изменивши доминирајућу модернистичку матрицу уз преливање и на писање о Холокаусту. Ефектнији утицај постмодернистичког таласа биће приметнији у другом таласу писаца који су бавили тематизацијом Холокауста, логора и страдања, а о којима ће детаљније бити речи у потпоглављу које следи.

5.2. Увод у српску (пост)модернистичку књижевност Холокауста

> „У историји је давно утврђено да процват и успон
> неке књижевности не зависе од срећних и срећених
> прилика у тој заједници. Велика књижевна дела сваког
> језика настајала су и у најтежим временима општег пада
> и безнађа.” (Палавестра 1998: 161)

Како истиче Драган Бошковић (2011: 12), у односу на англосаксонски културни простор, у српској књижевности артикулисање постмодернизма догодило се са закашњењем, будући да се тек у другој половини осамдесетих и почетком деведесетих година јављају прва теоријска промишљања која ће књижевност од половине шездесетих 20. века видети и мимо модернистичких тенденција[138]. Са друге стране, дефинишући српску књижевност као доба постмодерне, а не постмодернизма, Александар Јерков (1992: 13) сматра како је други термин неприменљив на српску књижевност тог периода јер „*изми* подразумевају програмске најаве и теоријску елаборацију, којих у српској књижевности овога доба у правом смислу те речи није било”. Други разлог употребе термина постмодерна, а не постмодернизам је зато што постмодернизам „подразумева и неке друштвене претпоставке постиндустријског друштва, информатичке заједнице и производње знања, којих у овој друштвеној оскудици нема” (Јерков 1992: 13). Чини се да је неизмерни утицај на формирање постмодернистичке књижевно-критичке промисли у националној књижевности имало упознавање са врхунцима светске филозофије, књижевне теорије и праксе: седамдесетих година бивају преведена и објављена дела Теодора Адорна, Ролана Барта, Валтера Бењамина, Жака Дериде, Умберта Ека, Пола де Мана, Мишела Фукоа, а осамдесетих година дела Џона Барта, Жила Делеза, Жерара Женета, Терија Иглтона,

---

[137] Драган Бошковић, *Социјалистичка парадигма српске модернистичке и постмодернистичке литературе*, доступно на https://www.rastko.rs/rastko/delo/13443 , приступљено 04.02.2025.

[138] Бошковић конкретно мисли на Александра Јеркова, који унутар српске књижевности 20. века уочава и издваја „постмодерно доба”, истичући постмодерне приповедне стратегије, као што су поетичка самосвест, приповедање као преређивање, метаприповедање, интертекстуалност (в. Јерков 1992).

Жан-Франсоа Лиотара, Жака Лакана и Цветана Тодорова (Јованов 1999 према Татаренко 2013: 15) уз велики утицај студије о постмодернизму Линде Хачн (1996) и радова Брајана Мекхејла. У контексту књижевности, прелом начињен Другим светским ратом, већ 60. и 70. година уноси потресе у поетичко-наративном аспекту алармирајући нове теме, поступке, стилизацију, жанрове. Књижевни период између 1950. и 1980. године Стојан Ђорђић (2019: 289) назива епохом неомодернизма, након које је наступила епоха постмодернизма са својим трајањем у пуном потенцијалу од ,,десетак година"[139]. Успостављајући ,,вечити календар српског постмодернизма", односно преглед развојних фаза постмодернизма, чини се да Ала Татаренко (в. 2013: 9–11, 36) и није тако сагласна са кратким, десетогодишњим полетом[140] постмодернизма након ког он ,,јењава". Осамдесете године 20. века, према Сави Дамјанову (в. 1994: 1302), представљају доминацију израженост постмодернистичког тока. У овим годинама, појављује се нови израз – ,,постмодерно" са намером ,,да смени сву модерност, проглашавајући је за прошлост која више у садашњости нема шта да тражи осим да буде сећање и предаја, архива и традиција" (Милић 2002: 92). Као појава у односу на коју се дефинише постмодернизам, модернизам у српској науци о књижевности има широко тумачење, при чему се издвајају три потпериода (према Татаренко 2013: 19): ,,први" модернизам (прелаз из 19. у 20. век) обухвата симболизам и декаденцију; ,,други", тзв. међуратни модернизам обухвата експресионизам, надреализам, дадаизам и друге авангардне формације; послератни, ,,трећи" модернизам, од педесетих до 70-их година 20. века обухвата стваралштво књижевника ,,који настављају немиметичке потраге претходника и склони су формалним иновацијама" (исто). Велики број критичара чини дистинкцију између модернизма (симболизам, декаденција) и авангарде (надреализам), док експресионизам, у том случају, стоји између. Ала Татаренко (2013: 20) истиче да укључивање експресионизма у модернизам чини српски постмодернизам[141] наследником међуратног модернизма. Другим речима, модернизам и постмодернизам паралелно коегзистирају у преплитању, те их није могуће прецизно и

[139] ,,Ако би требало најуже одредити место и значај постмодернизма као посебног периода у историји српске књижевности, могло би се рећи да је у свом пуном интензитету постмодернизам потрајао у периоду од 1980. до 1990. године, у којем се издвојило књижевно стварање на основама постмодернистичке поетике као посебна иновација, заузимало водећу позицију у књижевној еволуцији потврдило и квантитетом и квалитетом продукције довољним за такву књижевноисторијску квалификацију, дакле, издвајање у посебан период." (Ђорђић 2019: 290) Након 1990. године, постмодернистичко стварање више не представља доминантну водећу иновацију у књижевној еволуцији српске књижевности, ,,оно више није у тој позицији, већ у позицији познате и већ прихваћене и књижевнокритички потврђене списатељске праксе" (Исто).

[140] На пример, врхунац доминације постмодернистичке парадигме за Алу Татаренко (2013: 23) јесте књижевност из шесте и седме деценије 20. века, конкретно мислећи на дела са елементима постмодернистичке поетике код Киша, Пекића и Павића.

[141] На овом месту је нужно скренути пажњу на фазе постмодернизма које успоставља Ала Татаренко (2013: 26–37). 1. фаза – протопостмодернизам (60. и 70. године 20. века), представници: Данило Киш и Борислав Пекић; 2. фаза – високи постмодернизам (80. и 90. године 20. века), представници: Милорад Павић, преставници ,,младе српске прозе" (Светислав Басара, Радослав Петковић, Давид Албахари, Сава Дамјанов, Немања Митровић, итд.); 3. фаза – Post-постмодернизам (крај 20. века до данас), представници: Милорад Павић, Горан Петровић, Сава Дамјанов, Светислав Басара, Милета Продановић, Владимир Тасић, Александар Гаталица и др. Са друге стране, Драган Бошковић у раду *Социјалистичка парадигма српске модернистичке и постмодернистичке литературе* уочава да српска књижевност поседује две постмодернистичке линије: ону која наставља кишовско-пекићевску парадигму и ону која наставља павићевски поетички модел (в. интернет извор бр. 3). Овим се српска постмодернистичка књижевност указује као дуготрајна, плодоносна стилска формација која је владала у другој половини 20. века и почетком 21. века у различитим интензитетима. У свом временском периоду трајања од неколико деценија, српски постмодернизам није истом силином доминирао, али се не може рећи како се он угасио након 1990. године ,,отварајући нову епоху", како то сугерише Ђорђић (2019: 289).

строго раздвојити осим када изричито не негирају, оспоравају и деконструишу модернистичке структуре. То позицију постмодернизма чини амбивалентном.

У српску књижевност, термин постмодернизам улази у употребу[142] захваљујући Предрагу Палавестри и његовом коришћењу термина као синонима за ауторски појам ,,критичка књижевност", јер постмодернистичка поетика подразумева ,,критички однос према свим облицима стварности, критичку трансцеденцију бесконачних и дубоких противречности савременог света" развијајући „иманентно утопијско визионарство слободне маште и нову поетику наде" како би се, насупрот насиљу, конституисала ,,као једна алтернативна идеологија епохе" (Палавестра 1983: 15). За Палавестру, постмодернизам није целовита стилска формација, већ његову суштину види у критичкој алтернативности соцреалистичке књижевности. Према Јеркову (1991: 99), прекретница у корист постмодернистичког правца у српској књижевности 20. века јесте 1965. година, када су објављени романи *Башта, пепео* Данила Киша, *Време чуда* Бориславa Пекића и *Моја сестра Елида* Мирка Ковача. Са друге стране, за Алу Татаренко (в. 2013: 24. 25) година прекретнице је 1962. када се појављује први Кишов роман *Мансарда* и *Друга књига Сеоба* Милоша Црњанског; значајна година је и 1976. када излази *Гробница за Бориса Давидовича* Данила Киша, док се 1984. година условно сматра годином признања победе постмодернистичке поетике, будући да Киш добија Андрићеву награду за *Енциклопедију мртвих* (1983), а Милорад Павић Нинову награду за *Хазарски речник* (1984).

Правац југословенске, односно српске послератне књижевности структурно бива измењен и обогаћен налетом тематске, естетске, жанровске и наративне хибридности, која управо својом сложеношћу ствара извесне дискурзивно-поетичке пукотине[143] у књижевном континуитету. Фигурација књижевне, послератне промисли постаје додатно оптерећена последицама рата, настављајући се на послератни реалистички модернизам, што ће довести (у годинама) након рата до првих појава књижевне тематизације Холокауста код одређених писаца, о чему ће касније бити речи. Разуме се – (пост)модернистичка природа ових дȇла почива на доминатним, истакнутим (пост)модернистичким теоријама, приповедним поступцима и жанровској (не)иновативности, будући да је у деценијама након рата постмодернизам пре виђен, успостављен, употребљен, доживљен као (дис)континуитет модернизма, а не као најједном начињен пресек прећашњих струјања са увођењем потпуно нове парадигме. Постмодернизација прозне структуре, језика и поетичких поступака залет је хватала на

---

[142] Александар Јерков (в. 1994: 1290) истиче како је овај термин седамдесетих година заправо први употребио Миодраг Павловић.

[143] „Послератни литерарни модернизам у Србији морао је да води истовремену борбу на опречним фронтовима: да реконструише линије историјског континуитета националне литературе, а унутар њих себи обезбеди место које ће уједно моћи да буде схваћено као суштински прелом и рез; да се избори за признање аутономије естетске сфере наспрам идеолошке, а да при том задржи елементе критичког отпора према конкретном облику идеологије и супротстави му друге, претежно либералистичке вредности. И док је први задатак успешно извршила послератна песничка генерација на челу са Миодрагом Павловићем, други задатак је стално обнављан, његова напетост је расла или опадала, али није ишчезавала. То је нашу књижевност (или барем ону естетички релевантну) стављало у изнутра противуречну позицију. Књижевници су морали да доказују несводивост естетског квалитета на политичке циљеве, да инсистирају на независности своје „државе у држави", а истовремено је то тражење независности (без обзира на то какво је стварно било саморазумевање књижевника) имало субверзивне црте и представљало, фактички, политички ангажман с антирежимским циљевима. Стога, чак и када је преузимала најсавременије видове књижевних поступака, или их сама изграђивала – ово је мој аргумент против свођења појма „постмодернизам" на пуко техничко одређење поступка – српска књижевност је остајала у знаку типично модернистичких функција. Она је истовремено хтела да буде естетизам и авангарда, била је принуђена да истовремено захтева и аутономију и пробој у свет живота!" (Радојчић 1994: 1009).

плодоносној матици модернистичког залеђа да би у оквирима иновативне опште тенденције постмодернизма заденула ново надграђено рухо оформљено динамичним и иновативним поетичким, дискурзивним и (мета)фикционалним маневарима.

Како је већ и указано, на светском плану, књижевна дела тематски усредсређена на нацистичке логоре, гасне коморе и на страдањима Јевреја припадају изузетно обимном и посебном жанру названом књижевност Холокауста. Ово истраживање има циљ да укаже на недовољно истражену (пост)југословенску // српску књижевност Холокауста, што ће подразумевати откривање заборављених или мање познатих књижевних дела (не)јеврејских писаца. Артикулација (пост)југословенског наратива о Холокаусту преплитала се са наративом о екстремном страдању и јеврејског и нејеврејског јужнословенског народа током рата, са судбином жртава стаљинистичког терора или етничког чишћења током југословенских ратова крајем 20. века. На основу прегледа бројних књижевних дела на које ћемо упутити макар референтно, али не и аналитички због обима истраживања, може се потврдити постојање (пост)модернистичке књижевности Холокауста на југословенском тлу. Будући да (пост)југословенска проза о Холокаусту премашује границе нације (уп. Верват 2020: 19), нужно је напоменути дистинкцију између ужег, српског обележавања књижевности, и ширег, југословенског, будући да услед историјско-политичких околности књижевност након Другог светског рата потпада под југословенско окриље, да би се тек распадом Југославије књижевност распарачала на засебне националне књижевности. Стога ће нешто касније, након излагања о југословенском[144] књижевном стваралаштву о Холокаусту, бити предочени и представници српске књижевности Холокауста, од којих ћемо, услед обима ове књижевности, а на основу естетске вредности, јавне, културне присутности и значајности писаца, као и на основу заступљености психопатолошких особености јунака-жртава, учинити избор књижевних дела погодних за тумачење у психопатолошком кључу, како би им аналитички приступила у наредном поглављу.

*

У жанру југословенске књижевности Холокауста, нужно је увести неколико категорија писаца допуњених увидима Кринке Видаковић-Петров (в. 2021: 227) и Стејна Вервата[145] (2020: 20–28). Примарно, књижевници који су писали о Холокаусту, деле се на две категорије:

[144] Приликом сагледавања ситуације у Југославији у контексту књижевности Холокауста, ауторки је од изузетне помоћи била докторска дисертација Давора Стипића *Однос према Холокаусту у Југославији 1945–1991* (2021), одбрањена 2022. године на Филозофском факултету Универзитета у Београду. У посебном поглављу „Бекство од прошлости: Холокауст у југословенској књижевности" (230–262), Стипић опсежно указује на зачетке Холокауст-књижевности у Југославији разоткривањем како доминантних (Киш, Лебовић, Тишма), тако и мање познатих писаца који су се бавили темом логора и Холокауста. У пасусима који следе, на основу Стипићевих увида биће истакнути књижевници и њихова дела која добијају своје место у овом истраживању југословенске // српске књижевности Холокауста. Поменута докторска дисертација преиначена је у студију и објављена 2024. године под насловом *У борби против заборава: Однос према Холокаусту у социјалистичкој Југославији 1945–1991*, у издању Института за новију историју Србије.

[145] У студији *Холокауст, рат и транснационално сећање* (2020) Стејн Верват анализира сложеност процеса сећања на Холокауст у раздобљу југословенског социјализма, као и у постјугословенском периоду. Студија се заснива на тумачењу књижевних дела (не)јеврејских писаца уз истицање етике и естетике трансгенерацијског преноса сећања на Холокауст. Одабране (не)јеврејске писце Верват издваја у три групације: 1.генерацију преживелих; 2. генерацију 1,5; 3. другу и трећу генерацију.

Јеврејски писци	Нејеврејски писци[146]
1. преживели[147] пишу о свом искуству Холокауста и заточеништва (дневници, мемоари, сведочанства, записи – аутобиографије[148]); 2. преживели пишу о искуствима других (биографије, сведочанства, историјски извори); 3. аутори 1,5 генерације[149] (лична и породична сећања, утицаји биографија, сведочанстава); 4. пост-Холокауст генерације[150]; a. јеврејски писци који пишу о Холокаусту; b. нејеврејски писци који пишу о Холокаусту.	

Иако о јеврејству, логорима, страдањима и Холокаусту не пишу искључиво аутори јеврејског порекла (нпр. Иво Андрић[151]), ово истраживање ће се превасходно усредсредити на стваралаштво писаца јеврејског порекла. (нпр. У наредним пасусима биће указано на (досад) позната књижевна остварења (не)јеврејских југословенских писаца, чиме се потврђује богатство, сложеност и аутентичност ове књижевности. Самим тим, намера јесте истраживање „шавова" који интернаративно повезују југословенски холокауст-корпус, а који по посебности, разлици или пак одступању одређена дела издвајају као парадигматична у књижевности Холокауста. Југословенска // српска књижевност Холокауста се на ширем плану позиционира као релевантна и иновативна не само у оквиру (будућих) друштвено-хуманистичких истраживања, већ и у оквиру српске књижевности као такве. Осим тога, овим истраживањем нарочито се показује успостављени континуитет са настајањем светске књижевности Холокауста, за којим, како ће се и видети, југословенска књижевност не касни. Услед обима националне књижевности Холокауста, унапред се истиче могућност пропуста у смислу непотпуног обухватања свих књижевних дела ове књижевности.

Активно проучавање Холокауста мимо књижевности, јасно је, најпре покреће питање историјске прошлости. Недоумице и спорна питања у вези са Холокаустом подједнако опседају и опседаће и садашњост и будућност. Разлог томе је универзална природа Холокауста као догађаја, јер он сам по себи није апстрактни, имагинарни, потенцијални проблем „неког" народа – већ прави, доживљени свет, правог живог народа, у овом случају јеврејског, на чијем месту данас или сутра може бити било који други народ. Тек након подробно изложених историјских, теоријских и филозофских

[146] Писци нејеврејског порекла подведени су под ову категоризацију зато што међу њима има преживелих логораша, односно оних који су деца или су, пак, стварали као потомци Срба, Рома и других етничких групација несталих у многим логорима, првенствено у јасеновачком логору.

[147] Односно, прва генерација у коју Сулејмани (2006: 181) сврстава само оне који су били у логору и који су преживели.

[148] Милица Карић (2022: 95) од аутобиографије успоставља релацију ка аутофикцији: аутобиографија је увек фикција, фикција постаје аутобиографија, дакле, настаје аутофикција.

[149] Ова генерација подразумева децу која су била исувише млада да би разумела шта се дешавало, али довољно одрасла да би присуствовали нацистичком прогону Јевреја (уп. Сулејмани 2006: 180). Будући да се налазе између прве и друге генерације, терминолошки су подведени под одредницу 1,5 генерација.

[150] Друга генерација – потомци преживелих, рођени након рата; трећа генерација – унуци и потомци, итд.

[151] За Иву Андрића може се рећи да се Холокаустом бавио само у двема приповеткама *Бифе Титаник* (страдање сарајевског Јеврејина) и *Речи* (судбина јеврејских избеглица из Аустрије), као и у своја два есеја *На јеврејском гробљу у Сарајеву* и *Сећање на Калмија Баруха*.

увида, могуће је посматрати југословенску, односно српску књижевност Холокауста у њеном најсировијем облику – као тихи, (не)разговетни језик „живог", растројеног бића. Осим што иницијално полазиште књижевности омогућава разнородне трасе промишљања о јеврејским и другим жртвама, о њиховим страдањима, судбинама и преживљавању, увидима у ову књижевност остварује се неопходни предуслов за стварање трезвеног, одговарајућег и делотворног критичког резоновања историје, идеологије, политике, моћи и хуманитета у начелу.

У већини европских земаља непроцењиви су доприноси јеврејских мислилаца у природним и духовним наукама, у филозофији, уметности, а посебно у књижевности. Поред Хајнриха Хајнеа, великог јеврејског писца европског романтизма, читав модернизам 20. века у немачкој књижевности, од симболизма до експресионизма, био је испуњен продорима јеврејских писаца. Исто се може рећи и за француску књижевност 20. века, енглеску, италијанску, мађарску, бугарску, грчку, пољску и америчку књижевност, као и за руске писце совјетске епохе[152] (уп. Палавестра 1998: 8). Што се српске књижевности 20. века тиче, у контексту књижевника јеврејског порекла, Палавестра (1998: 12) истиче нераскидиве везе између јеврејске и српске књижевне традиције:

> „У српској књижевности XX века, допринос јеврејских писаца далеко превазилази њихово сразмерно присуство као и сва трагична искуства што су их стекли у историји. Иако их у доба мржње, понижења, прогона и истребљења нису могли довољно заштитити, јер су и сами били ошинути истим бесом, Срби су у својој држави Јеврејима дали језик у коме су они могли да искажу и остваре свој идентитет. Ако у Србији, у тешка и зла времена, када је она и сама тонула, нису успели да спасу своје животе, Јевреји су у српском језику и међу Србима бар сачували своју душу. Одржали су у животу онај танки пламичак јеврејског бића што их је столећима чинио оним што су били и што су остали као неразлучиви део српске културе и књижевности."

Јеврејска тематика никако није пресудна за одређивање јеврејске припадности неког писца, као што ни национално или верско порекло особу не чини јеврејским или

---

[152] Немачка књижевност: Алфред Момберт, Хуго фон Хофманстал, Елза Ласкер Шилер, Хуго Салус, Карл Краус, Мартин Бубер, Франц Кафка, Макс Нордау, Ернст Толер, Курт Тухолски, Јозеф Рот, Стефан и Арнолд Цвајг, Херман Кестен, Макс Брод, Алфред Деблин, Егон Ервин Киш, Франц Верфел, Емил Лудбиг, Херман Брох, Валтер Бенјамин, Нели Закс, Ана Зегерс;
француска књижевност: Марсел Пруст, Анри Бергсон, Анфре Мороа, Тристан Цара, Ежен Јонеско, Натали Сарот, Веркор, Елза Триоле, Макс Жакоб, Лисјен Голдман, Жан Старобински;
енглеска књижевност: Елијас Канети, Дејвид Дејчис, Артус Кестлер, Харолд Пинтер, Арнолд Вескер, Џорџ Стејнер;
италијанска књижевност: Итало Звево, Умберто Саба, Алберто Моравија, Карло Леви;
мађарска књижевност: Тибор Дери, Ференц Молнар и Ђерђ Конрад;
бугарска књижевност: Дора Габе, Драгомир Асенов, Валериј Петров (Меворах), Еди Шварц;
грчка књижевност: Јулијус Каимис, Јосеф Елија, Јосеф Мацас, Несторас Мацас, Барух Шили;
пољска књижевност: Јулијан Тувум, Казимјерж Брандис, Алфред Рудницки, Бруно Шулц, Мјачеслав Јаструн, Станислав Јержи Лец, Тадеуш Ружевич;
америчка књиежвност: Сол Белоу, Ален Гринзберг, Лилијан Херман, Алфред Казин, Хари Левин, Норман Мејлер, Артур Милер, Дороти Паркер, Филип Рау, Филип Рот, Дејвид Селинџер, Карл Шапиро, Ајрвин Шо, Сузана Зонтаг, Гертруда Стејн, Леон Урис, Херман Воук;
руска књижевност: Исак Бабељ, Лав Троцки, Едуард Багрицки, Саша Чорни, Иља Еренбург, Владислав Ходасјевич, Осип Мандељштам, Венијамин Каверин, Иља Ильф, Василиј Гросман, Самуел Маршак, Јуриј Тињанов, Иља Сељвински, Борис Пастернак, Јосиф Бродски (уп. Палавестра 1998: 8–10).

српским књижевником[153]. Са друге стране, то што је неко писац јеврејског порекла, не значи да се уопште бавио темом Холокауста у свом књижевном раду. Заједничка књижевност Холокауста – књижевност писана и од српских и од стране јеврејских писаца – не пренебрегава чињеницу обостраних, стравичних прогона оба народа. Јеврејско страдање није било табу тема у оквирима југословенске књижевности, али се може приметити како је оно било књижевно доминантније у односу на књижевност која се бавила директним страдањем Срба[154] или пак других словенских народа на тлу Југославије. Не полемишући никако о тежини, обиму и величини страдања, односно о тзв. такмичењу у страдању, Милновић (2021: 185) истиче да „[к]ада српски писци пишу о Холокаусту, пишу о свима јер је у огромној мери антифашистички отпор био заједнички". Све то не спори плодоносни потенцијал јеврејске тематике, преузимане у више наврата, кроз различите жанрове, од стране етнички различитих писаца. Што се југословенске, односно како је уже Палавестра (в. 1998: 87–160) детерминише, српске књижевности 20. века тиче, издваја се неколико десетина књижевника јеврејског порекла са подручја бивше Југославије: Хајим С. Давичо (1854–1916), Јелена Лела Давичо, Бенко С. Давичо (1871–1913), Станислав Винавер (1891–1955), Јован Мандил (1872–1916), Самиуло Алкалај, Моша С Пијаде (1890–1957), Давид С. Пијаде (1881–1942), Букић Пијаде (1881–1943), Мони де Були, Паулина Лебл Албала (1891–1967), Исак Самоковлија (1889–1955), круг сарајевских јеврејских интелектуалаца: Калми Барух (1896–1945), Хајим Алкалај (1912–1969), Ели Финци (1911–1980), затим Хуго Клајн (1894–1981), Иван Клајн (1937–2021), Ото Бихаљи Мерин (1904–1990), Павле Бихали (1898–1941), Алекса Челебовић (1917–1987), Арпад Лебл (1898–1983); Алфред и Виктор Розенцвајг (1896–1941; 1914–1941), Жак Конфин (1892–1975), Оскар Давичо (1909–1989), Ерих Кош (1913–2010), Фрида Филиповић (1913–2002), Јулија Најман (1905–1990), Александар Тишма (1924–2003), Иван Ивањи (1929–2024), Ана Шомло (1935–2024), Данило Киш (1935–1989), Филип Давид (1940–2025), Јудита Шалго (1941–1996), Гордана Куић (1942–2023), драматурзи Ђорђе Лебовић (1928–2004), Павле Шебешћен (1909–1941), Сигмунд Фишер (1910–1941), Ђорђе Фишер (1933–1989), Људевит Хусар (1916–1944), Мелви Албахари (1935–1997) као и Драган Клаић (1950–2011); професор Леон Којен (1950–), компаративисткиња Симха Кабиљо Шутић, критичар Макс Еренрајх (1921–2003), преводилац Еуген Вербер (1923–1996), правник Андрија Гамс, Жени Лебл (1927–2009), Марко Анаф (1909–2010), Зденко Левнтал (1914–1999), Александар Демајо (1923–1998), Јаша Алмули (1919–2013), Нисим Алфандри, Исак Нахмијас, Нина Глишић Асео, Данило Нахмијас, Владимир и Љубинка Царин, Небојша Глишић, Соња и Јован Премеру, Бранислав Соломун, Мирјам Штајнер Авиезер и Давид Албахари (1948–2023). Након рата, указује Палавестра (1998: 188), јеврејски писци нису имали потребу за дефинисањем свог јеврејског идентитета – нису га (се) одрицали, већ су му се радије у тишини посвећивали, него што су га гласно и одлучно истицали, што је могао бити разлог неизјашњавања о свом јеврејству многих јеврејских писаца у књижевности југословенског тла између два рата и у периоду комунизма. Идентитет је исказиван кроз стваралачки рад и специфичан неговатељски однос према (матерњем) језику, попут Станислава Винавера, Оскара Давича, Ивана

[153] Палавестра (1998: 13) наводи пример Иве Андрића, који је писао о Јеврејима и јеврејским темама, али се не може сврстати у јеврејске писце, док, са друге стране, Оскар Давичо припада овој групацији, али се клонио јеврејских тема.

[154] Како Василије Милновић (2021: 185) истиче, српски наратив страдања идентичан је јеврејском услед међусобне испреплетености, али српски наратив страдања примарно доприноси тумачењу и бољем разумевању Холокауста на нашем простору као и страдањима и заједничком отпору за време Другог светског рата. Као репрезентативни узорак српског наратива, Милновић наводи стваралаштво Бранка Ћопића.

Клајна, Данила Киша, Давида Албахарија, Ивана Ивањија, итд. Утеха пронађена у окриљу српског језика на коме су многи јеврејски писци писали као на свом матерњем допринела је томе да јеврејство остане (идентитетски) у самом језику, саткано од самог језика којим писци оперишу никако не желећи да га напусте. Књижевни ослонци у српско(хрватско)м језику доводе до конституисања језика као пресудног чиниоца (остваривања) (књижевног) идентитета.

Предраг Палавестра (уп. 1998: 193) сматра како јеврејске писце у српској књижевности одликује више оданост језику, него јеврејским темама. Крај 20. века карактерише билингвизам и вишејезичност, будући да су Јевреји међу собом говорили на јидишу или јудео-шпанском, молили се Богу на хебрејском, са суседима разговарали на језику народа, са властима на службеном језику државе, али ова појава не карактерише само јеврејски народ, већ је ,,коначно прихватање српског језика као матерњег и књижевног језика потпуно […] изједначило модерне јеврејске писце са свим другим ауторима који су писали српским језиком и који су такође, без обзира на порекло, веру и националност, себе сматрали српским писцима и припадницима српске књижевности.” (Палавестра 1998: 180) Избор српског језика и српског књижевног израза представљао је важну духовно-стилску основу стваралаштва многих аутора. На пример, уколико се узму у обзир јеврејски писци са подручја Војводине, поједини су писали на мађарском или српскохрватском, те су неретко превођени попут Јожефа Дебреценија, Ласла Гала, Андраша Деака, Магде Симин Бошан. Српској књижевности остали су познатији јеврејски писци из Војводине, који су од почетка писали искључиво на српском језику, попут Данила Киша, Ивана Ивањија, Ане Шомло, Илде Ивањи, Јудите Шалго. Док је на политичком и друштвеном плану било могуће осетити антисемитистичка струјања, у духовној сфери, у књижевном и уметничком животу Срба, антисемитизам готово није ни постојао, што ће показати и чињеница како јеврејски писци у историјама српских књижевности попут Деретићеве или Палавестрине нису издвојени као страни елемент, уплив или утицај, већ су наведени као интегрални део историје једне националне књижевности.

Истина је да су многи горе наведени јеврејски писци српској читалачкој публици (остали) непознати, крајње скрајнути, са недалекосежним остварењима својих књижевних или других дела. На основу стваралачких опуса, за свега неколико имена са наведеног списка се грубо може рећи да спадају у категорију ,,познатијих” спрам опуса доминантнијих (пост)модернистичких писаца, попут Станислава Винавера, Оскара Давича, Александра Тишме, Ивана Ивањија, Данила Киша, Филипа Давида, Ђорђа Лебовића и Давида Албахарија у првом реду, а потом и за Исака Самоковлију, Ериха Коша, Фриду Филиповић, Гордану Куић и Жени Лебл. Иако су поједини стварали и пре Другог светског рата, заједничко подвођење под име модерниста, односно постмодерниста начињено је на основу поетичког преливања послератног модернизма у постмодернизам, односно, на основу тзв. рађања постмодернистичке поетике у недрима поетике послератног модернизма. Свакако, начињена дистинкција нема за циљ искључиво одређивање неког као (пост)модернисте, јер то и није могуће, будући да су поједини мање познати јеврејски писци наставили и остали да стварају књижевност модернистичког духа без евидентних уплива постмодернистичких тенденција. Код других, махом изнедрених из модернизма, стваралаштво, тј. приповедни поступак, тематско-мотивски као и жанровски оквири претрпели су извесне промене под утицајем постмодернистичких поетичко-приповедних стратегија[155]. На књижевној сцени осамдесетих и деведесетих година 20. века и даље су били у доминантној

[155] Погодан пример јесте стваралаштво Данила Киша, који је од *Псалма 44* (1962) до *Енциклопедије мртвих* (1983) доживео потпуну књижевну метаморфозу, односно трансформацију књижевне методе у нарацији, жанру, смелости и литерарном поступку.

позицији писци чија су стварања започета педесетих или шездесетих година, што је довело до тога да су се одређени (јеврејски) писци, попут Данила Киша, Александра Тишме, Ђорђа Лебовића, Филипа Давида пробили у први ред српске књижевности чврсто задржавајући своје позиције и непрекидно их надграђујући новим књижевним остварењима.

Захваљујући богатству литерарних форми, представе Холокауста (п)остају обликоване у колективној и појединачној свести на разнолике начине. Проговор о догађају, допринос културном сећању, начин сведочанства, залог будућности, превазилажење трауме – то су све били узроци писања литературе о Холокаусту. Давор Стипић у својој докторској дисертацији *Однос према Холокаусту у Југославији 1945–1991* истиче како су првобитна књижевна дела о Холокаусту у југословенској књижевности била „својеврсна комбинација мемоаристике и књижевне фикције" (Стипић 2021: 232), док се непосредно после рата јављају мемоарски записи преживелих Јевреја настали на граници између литерарности и историјског сведочанства, што доводи до појаве писаца као што су Исак и Данко Самоковлија, Ервин Шинк и Фрида Филиповић[156], који трауматска искуства настоје да артикулишу кроз књижевну фикцију. То говори у прилог чињеници како зачетке књижевности Холокауста у Југославији одликује доминантни жанр дневника. Кринка Видаковић-Петров (уп. 2021: 225) истиче како је југословенска књижевност о Холокаусту стара колико и сам Холокауст. јер се њени почеци везују, како Видаковић-Петров истиче, најпре за стваралаштво Хинка Готлиба, али и за дневнике настале непосредно пре и у току самог рата, а које су написали бројни прогоњени Јевреји, попут Хане Леви Хас, Жење Козинског, Лее Абинун и њеног вереника Ервина Шулцбергера, Милојка Мезорана и других, али је, сугерише Видаковић-Петров (2021: 226), оваква врста Холокауст литературе остала на самој периферији друштвеног сећања у југословенском социјализму.

Узевши у обзир европски контекст, већ почетком 1945. године, Пол Селан пише поему *Фуга смрти*, а 1947. године појављује се дело *Ако је ово човек* Прима Левија и *Човекова потрага за смислом* (1946) Виктора Франкла објављује, док, у међувремену, у Југославији Исак Самоковлија[157] тик након рата пише приповетке о јеврејском страдању, што га чини писцем-пиониром у југословенској књижевности Холокауста (уп. Стипић 2021: 231). Најзаступљенија књижевна форма приказивања Холокауста у југословенској књижевности била је проза у виду романа и приповедака. О усташким злочинима над Јеврејима и Србима, Самоковлија је писао у следећим књижевним делима: *Празничко вече* (1945), *Сунце над Дрином* (1947), *Ђердан* (1948) као и у такозваним „Давоковим причама". Кључна књижевна дела са југословенског тла у вези са тематизацијом јеврејског страдања у послератним годинама била су следећа: Станислав Винавер 1945. године објављује књигу *Године понижења и борбе* мемоарског и аутобиографског типа и *Живот у немачким Офлагерима*, исте године Велибор Глигорић објављује *Кућу смрти*, док се првим југословенским романом о нацистичким логорима објављеним након рата сматра роман *До виђења у октобру* Ота Бихаљи Мерина (1947); на просторима бивше Југославије, први роман који сведочи о Холокаусту био је *Хладни крематоријум: Роман о Аушвицу* (1950) Јожефа Дебреценија (преведен са мађарског на српскохрватски језик 1951. године), а осим њега истичу се и роман Андрее Деака *Под жутом траком* (1952), роман Ервина Шинк *Аронова љубав*

[156] Ова четири аутора били су уједно и Јевреји који су преживели Холокауст.

[157] Исак Самоковлија био је сарајевски Јеврејин и припадао је босанским сефардима. Период до његове смрти 1955. године обухвата фазу његовог позног стваралаштва „у коме су нацистички злочини и страдање јеврејског народа као теме, заузимале важно место" (Стипић 2021: 235). Овај писац означава стварни почетак модерне јеврејске књижевности на српскохрватском језику (уп. Палавестра 1998: 101).

(1951), као и *Тестамент* Иштвана Брауна Квазимода (1953), затим роман *Човека нису убили* (1954) Ивана Ивањија и *Долар Дневно* (1956) Данка Самоковлије[158]. Упоредо се појављују и краћи књижевни облици, приповетке, и то углавном оних Јевреја који су преживели Холокауст: 50-их година приповетка *Кадиш у шуми* Хинка Готлиба, *Ток велике реке* Филипа Давида, *Сахрана почиње обично после подне, Живети је понекад високо* (1956) Ђорђа Лебовића, као и радио-драма *Из пепела феникс* Зоре Дирнбах. У Политикином додатку *Политика за децу* током шездесетих година излази неколико приповедака[159] у вези са овом темом. Почетне стваралачке налете ове књижевности одликује и најважнији изданак послератног драмског стварања – драма *Небески одред* (1956) Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића, која у почетку није наишла на позитивну рецепцију, већ на неразумевање, потом и роман Магде Симин Бошан *Док вишње процветају* (1958), роман *Нема мјеста под сунцем* (1959) Данијела Нахмијаса, као и књига поезије Љубивоја Ршумовића за *Песму прогоњеног којом се обраћа својој звезди* (1961). Први талас југословенске књижевности о Холокаусту, који траје до средине 1950-их година, обухватао је аутора који су Холокауст преживели као млади или зрели људи, међу којима су Самоковлија, Лебовић, Деак, Дебрецењи и Готлиб, уз изузетак Ивана Ивањија (уп. Стипић 2021: 232). У првој генерацији југословенских писаца о Холокаусту доминантнан начин репрезентације био је књижевни реализам (уп. Стипић 2021: 235), тачније, класична нарација са елементима личног сећања уз друштвену функцију дела. Описивање злочина било је конкретно и реалистично, са приказима лишених нејасноћа, алегорија и метафора, те је ,,тешко било уочити разлику између књижевног уобличавања и жеље да се сведочи" (Стипић 2021: 235). Од тестимонијалне, аутобиографске књижевности, постепено се формирао прелаз ка фикционализацији посредством иновативних књижевних техника.

Шездесете године почињу објављивањем *Дневника* Евгенија Жење Козинског (1961) и романа *Новосадски масакр* (1961) Ериха Коша, који представљају два стуба писања о Холокаусту: ,,нефикцијски дневник написан у реалном времену и измишљени роман написан у време после Холокауста" (Видаковић-Петров 2021: 227). Покренувши тему логора, страдања и Холокауста у књижевности на југословенском тлу, на пређашњи се, као својеврсни други талас од почетка шездесетих година јавља стваралаштво јеврејских аутора млађе генерације који су Холокауст преживели као деца – стваралаштво Александра Тишме, Данила Киша и Филипа Давида, док су ,,[п]рипадници тзв. друге генерације, односно потомци жртава Холокауста, на домаћој књижевној сцени почели [...] да се појављују крајем 1970-их и почетком 1980-их година, али су њихова најважнија дела на тему Холокауста, као што је роман *Гец и Мајер* (1998) Давида Албахарија и примера документаристичког писања попут књига *Зашто су ћутале* (2009) Невене Бошан и Магде Симин Бошан и *Фаника* Бранке Јовичић (2017), била објављена тек након распада Југославије" (Стипић 2021: 232).

Питајући се када се мења однос према Холокаусту у југословенској књижевности и када се Холокауст тематски позиционира у оквире југословенског књижевног наратива, Давор Стипић (уп. 2021: 240) истиче два разлога услед којих се стремљења ка интензивирању тематике Холокауста јављају управо од прве половине шездесетих година. Најпре, услед суђења Адолфу Ајхману у Израелу, новонастала друштвена ситуација у којој на видело излазе злочиначки домети нацистичког режима, буди заинтересованост људи о дешавањима за време Другог светског рата. Други, ,,и у југословенском контексту, вероватно, значајнији разлог, јесте појава постмодерне у

[158] ,,Ипак ниједан од ових романа није привукао већу пажњу читалачке публике, нити је имао значајног утицаја на развој друштвене свести о злочинима почињеним над Јеврејима." (Стипић 2021: 233)

[159] Списак приповедака и њихових извора видети код Стипић 2021: 234.

домаћој књижевности, која од средине шездесетих година показује изразите тенденције да маргинализоване друштвене групе постави у центар свог стваралачког фокуса" (исто). Наједном се отварају друштвени простори за невидљиве, маргинализоване субјекте који стичу право гласа. У поетичком контексту, књижевни реализам постепено бива замењен модерним, херметичним приступима. Нов објектив којим југословенски писци почињу да се служе у свом стварању од краја шездесетих и почетком седамдесетих изнедрава жртве са психолошким ранама невидљивим голом оку (уп. Стипић 2021: 256), одакле проистиче чињеница како у преживелима Холокауст наставља да траје. Управо ова хипотеза представља једну од мотивационих тачака овог истраживања, будући да ће јунаци-жртве бити подвргнути психопатолошком тумачењу на основу ког се преиспитује тип психичке повреде, домет њеног дејствовања, као и начини превазилажења, уколико их има. То ће допринети разоткривању психолошких последица рата по преживеле, који, након преживљавања и наставка живота, показују све знаке да траума (још увек) постоји, као извор унутрашњег немира који покушавају да умире различитим механизмима. Управо у давању те нове перспективе жртава лежи допринос аутентичном сагледавању и тумачењу књижевности као такве. Иновативна струјања у српској књижевности после Другог светског рата довешће постепено до појаве књижевности Данила Киша и Александра Тишме,[160] чијим стваралаштвом „фреквентност и друштвена видљивост тематизације Холокауста у домаћој књижевности достиже свој зенит" (Стипић 2021: 256), те Холокауст постаје једна од главних тематских тенденција књижевних токова, што ће довести до нових и другачијих приказивања рата посредством психолошке трауме и искустава жена и деце у рату. Наједном,

> „[к]њижевност постаје (по)етички знак да је, и поред увек присутне сумње и оправдања, историјски и политички злочин над човеком извршен. И зато књижевност, унутар епистемолошко-логичко-историјских апорија, провоцира и обавезује литерарним обликом прећутаног, сама постајући знак убијеног" (Бошковић 2015: 184).

Круцијална дела југословенске књижевности о Холокаусту из пера Данила Киша била су: делимично *Мансарда* (1962), *Псалам 44* (1962) и породични циклус у виду збирке прича *Рани јади* (1969), романа *Башта, пепео* (1965) и романа *Пешчаник* (1972). док романи Александра Тишме *Књига о Бламу* (1972), *Употреба човека* (1976), *Капо* (1987) и збирке прича *Школа безбожништва* (1978) и *Вере и заверe* (1983) „чине петокњижје, својеврсну целину којом је аутор дао значајан допринос књижевности холокауста бранећи сећање на страдале од заводљиве замке заборава" (Перуновић 2016а: 257). Осим наведених, Марковић (1995: 276) истиче и роман *Широка врата* (1989) и посебно приповетку *Без крика* из књиге приповедака *Кривице* (1961). За време социјализма, ова тема окупира и друге писце јеврејског порекла, као што су Филип Давид и Давид Албахари, који своја круцијална дела о теми Холокауста објављују тек након распада Југославије. Реч је о Албахаријевим романима *Мамац* (1996) и *Гец и Мајер* (1998), као и о Давидовом роману *Кућа сећања и заборава* (2014). Слично је и са опусом Ђорђа Лебовића, чија ће књижевна дела у вези са Холокаустом – не рачунајући драмски опус[161] – бити објављена постхумно: (недовршени) роман *Semper idem* (2005), интервју *Дијалог о добру и злу: разговори писца и глумице* (2011) са Златом Лебовић

[160] Награђивана дела, попут Кишовог *Пешчаника* (НИН-ова награда 1972. године) и Тишмине *Употребе човека* (НИН-ова награда 1976. године), допринела су изузетном друштвеном утицају књижевности Холокауста.

[161] Четири драме Ђорђа Лебовића *Небески одред* (1957), *Викторија* (1964), *Халелуја* (1968), *Војник и лутка* (1996) објављене су под именом *Тетралогија* 2007. године у издању БИГЗ-а.

Јаковљевић, као и збирка прича *Анђели неће сићи са небеса* (2011). Својим плодоносним књижевним стваралаштвом истиче се и преживели логораш Иван Ивањи, који се сопственим и јеврејским страдањем бавио у следећим романима: *Човека нису убили* (1954), *Прескакање сенке* (1989), *Човек од пепела* (2006), *Авети из једног малог града* (2009), *Слова од кованог гвожђа* (2010), *Мој лепи живот у паклу* (2014).

Међу југословенским писцима који су се такође бавили темом Холокауста и концентрационих логора Стипић (в. 2021: 257) истиче и следеће: Жак Конфино *Јеси ли ти разапео Христа?*, Александар Вучо[162] *Распуст*, Владимир Черкез *Без повратака*, Иван Братко *Телескоп*, романи Заима Топчића *Грумен сунца* и *Људоловка Јасеновац*, романи Франце Филипич *Коњи који певају* и *Ослобођење*, док је посебан део опуса Холокаусту посветио је и словеначки писац Борис Пахор. Наведена два Топчићева романа део су трилогије, коју чини и роман *Над бездано*м. Осим тога, јасеновачком темом Топчић се бавио и у збирци приповедака *У сусрет дан.* Фрида Филиповић објављује збирку приповедака *Разилажења* 1975. године, 1979. године излази роман Мириам Штајнер Авиезер *Војник са златним дугмадима*, затим, роман Љубе Јандрића *Јасеновац* 1980. године који је био и у ужем избору за НИН-ову награду (уп. Мирковић 2000: 330). Године 1985. Марко Анаф објављује своју исповест о окупираном Београду *Тајна мансарде на Неимар*, а исте године Пера Стефановић објављује роман *Трауме* и Иван Сингер објављује роман *Благослов мога оца: моје спасење* (2006). Посебно је важно истаћи стваралаштво Жени Лебл, српске књижевнице и историчарке јеврејског народа, која је за време окупације успела да избегне ликвидацију бегом у Ниш, да би касније, због неподесног вица, била кажњена принудним радом на Голом отоку. На основу искустава из разговора са Данилом Кишом, снимљена је серија *Голи живот* (1990), на чији је подстицај и објавила књигу *Љубичица бела* (1990), док је о нацистичким логорима писала у књизи *Одједном другачија, одједном друга* (2008) и у приповеткама из књиге *Дневник једне Јудите* (1990). Књижевном обрадом јасеновачког логора и страдања (не)јеврејских жртава, осим Черкеза, Топчића и Јандрића, бавили су се: Горан Вуковић (Габро Видовић) *Операција Гвардијан* (1958), *Клопка за кољаче* (1975); Иван Горан Ковачић поема *Јама* (1944); Војин Јелић *Нећемо дозволити да умреш* (1961); Ђорђе Ђурић[163] *Око Европе кроз бодљикаву жицу* (1973), *Пакао крај ријеке* (1986); Марино Зурл збирка приповедака *Три јаблана* (1979); Ћамил Сијарић *Ослобођени Јасеновац* (1983); Горан Чучковић роман *Једење богова* (1988); Горан Бабић *Само ти, синко, ради свој посао* (1999); Душан Калић, књига приповедака *Пакао није на небу* (1960) и романи *Помрачена страна* (1968), *Повратак у рај* (1968) и *Укус пепела* (1981), Александар Пејовић *Прозивка* (1986) као и многи други[164]. Ова тема делимично је заступљена код Слободана Селенића у роману *Timor mortis* и код Радована Ждрала *Вучја сен* (уп. Марковић 1995: 29). Кринка Видаковић-Петров (уп. 2021: 235) истиче како је највеће и најгоре стратиште на југословенској територији, систем логора Јасеновац у НДХ недовољно заступљен у послератној југословенској уметности, укључујући и књижевност и филм.

Осим Лебовићног *Небеског одреда* и поменуте радио драме Зоре Дирнбах, у оквирима југословенског драмског стваралаштва на тему концентрационих логора и страдања нужно је поменути и Лебовићеве драме *Халелуја* (1964), *Викторија* (1968), *Војник и лутка* (1996), драму *Командант Сајлер* Борислава Михајловића Михиза, драму *Штрајк у заробљеничкој болници* (познатију као *Репатрирци*) Жака Конфина,

[162] Александар Вучо био је српски и југословенски писац.

[163] О стваралаштву овог писца и његовим осталим књижевним у вези са Јасеновцем, видети Мирковић 2000: 330.

[164] Опширнији попис видети у: Мирковић 2000: 329–336.

Усвојено дете Милана Гргића, драму *Милица не сме умрети* Антона Инголича, *Жути кавез* Јулије Најман, као и радио драму *Дечак са бројем на руци* Еве Краус.

И поезија са тематиком Холокауста у Југославији била је маргиналозована у односу на прозу. Могу се издвојити књижевна дела поезије Холокауста попут песме Десанке Максимовић *Шума у Израелу*, инспирисане сађењем шест милиона стабала, односно Шуме мученика (Јаар Хакедошим) у Израелу, поема *Крвава бајка*, затим песме (мање) познатих југословенских писаца, попут Божидара Ковачевића *Тужбалица за Алегром*, Љубише Јоцића *Мојсије пред Аушвицом*, Јакова Озмоа *Ад матај решаим*, Александара Петрова *Варшава*; *Јерусалим*, Јована Бечејаца *Писмо*, Ерне Музер *Олуја се спрема*, Лојзе Кракар *Аушвиц*, Франце Филипич *Дахау*, Владимира Черкез *Поема о љубави*. Густава Крклеца *Јеврејка с Бјелава* (уп. Стипић 2021: 258), као и *Пјесма о Јеврејки: мотив из 1941*. (1953) Данила Киша, збирка поезије Илије Јаковљевића[165] *Лирика невремена* (1945), *Очи трава* (1988) Ђорђа Радишића и поезија Петра Матовића.

Радомир Констатиновић био је један од првих нејеврејских писаца у Југославији који је писао о Холокаусту и то у роману *Дај нам данас* (1954) и у есеју *Ахасвер или трактат о пивској флаши* (1964), док Кринка Видаковић-Петров (2021: 232) истиче како је Александар Петров био први нејеврејски југословенски писац после Андрића који је тему Холокауста поставио у центар свог рада и то у роману *Као злато у ватри* (1998), те да ово књижевно дело „означава развој нове фазе романа о Холокаусту типичном за постјугословенски период – миграцију теме Холокауста у дела нејеврејских писаца", од којих истиче Дашу Дрндић, Миљенка Јерговића и Игора Маројевића. Известан број нејеврејских аутора, истиче Верват (2020: 195–228), бавио се тематизацијом Берлина повезујући је са сећањем на Холокауст, односно са сећањима на екстремно насиље за време југословенских ратова: реч је о роману Ирфана Хозоровића *Берлински непознати пролазник* (1998), Саше Илића *Берлинско окно* (2005) и Даше Дрндић *Април у Берлину* (2009). О страдањима, Јеврејима и Холокаусту у Југославији писали су и Зоран Паневски у роману *Мање важни злочини* (2005), Миљенко Јерговић роман *Рута Танненбаум* (2006), Даша Дрндић *Sonnenschein*[166] (2007), Марија Васић *Када Бог зажмури* (2017), *Писмо на шинама* (2021), Игор Маројевић у роману *Остаци света* (2020), као и Зоран Милекић у роману о Диани Будисављевић насловљеном *Аустријанка* (2021).

Како се може и видети из наведеног прегледа, уобличавање слике Холокауста у југословенској књижевности потицало је, примарно, из личног искуства преживљене трауме, на шта се надовезивао утицај локалне јеврејске историје и традиције. Књижевност Холокауста у Југославији, сада Србији, и даље, деценијама након злочина, осцилира између две матрице репрезентација Холокауста: лично ратно искуство преточено у књижевно дело (оваквих аутобиографских случајева је, нажалост све мање) што постаје мотивационо полазиште при изградњи фиктивних јунака и судбина у извесном, реалном историјском тренутку, и посредно ратно искуство – искуство, а самим тим и репрезентација Холокауста, настали на основу пређашњих писања писаца, извора, туђих сведочења, што говори у прилог чињеници да ова тема не подлеже искључивој аутобиографској жанровској опредељености, већ и слодобном тематском одабиру других нејеврејских писаца. Са друге стране:

---

[165] Илија Јаковљевић је, осим ове збирке, написао роман *У мраку* (1945) и мемоаре о заточеништву у конц-логору Стара Градишка *Конц-логор на Сави* (1999).

[166] Иако су истакнута њена два најважнија романа о Холокаусту, може се речи како ова тема окупира скоро читав опус хрватске књижевнице Даше Дрндић, почевши од романа *Totenwande. Зидови смрти* (2002), преко романа *Doppelgänger* (2002), *Leica format* (2003), *Belladonna* (2012), закључно са *ЕЕГ* (2016).

„[п]риметно је да су у југословенској књижевности постојала два приступа тематизацији Холокауста: један чисто уметнички заснован у потпуности на имагинацији аутора као што су приповетка *Бифе Титаник* Иве Андрића, романи *Врапци Ван Пеа* Ериха Коша, *Горке траве* Фриде Филиповић, *Војник са златним дугмадима* Мириам Штајнер Авиезер итд. и други; документаристички који је настојао да квалитет књижевне репрезентације легитимише заснивајући је не само на реалним подацима, већ, пре свега, на конкретним историјским документима, што је најбоље видљиво управо у стваралаштву Данила Киша и Александра Тишме, а пре свега у романима *Пешчаник* и *Употреба човека*." (Стипић 2021: 249)

Дакле, осим већ табеларно указане дистинкције на основу порекла и генерацијске припадности писаца, остале разлике у југословенској, односно српској књижевности Холокауста почивају на искуственом домену ((не)лично искуство) и на интерпретативном домену (имагинативна уметничка обрада // документаристичка уметничка обрада). Шире гледано, начелне разлике се међусобно не искључују већ преплићу, јер је (не)лично ратно искуство представљиво обема обрадама. У начелу, важно је истаћи, лично трауматско искуство у ком је идентитетски опстанак доведен у опасност услед рата, а након ког услеђује поновно откривање јеврејског идентитета, представља не само основни елемент настанка југословенске књижевности Холокауста, већ и прожимајућу заједничку матрицу књижевних дела ове тематике насталих и у деценијама касније.

Тематизација Холокауста у југословенској књижевности свој залет је ухватила одмах након Другог светског рата, трајући све до почетка 60-их година, када се у књижевним делима писаца јеврејског порекла уочава осцилирање између мемоара, исповести и фикције. Нови уметнички правац у први план ставља фикцију посредством које се врши обликовање личне, породичне или колективне трауме што остаје основни и кључни фактор креирања књижевне репрезентације Холокауста. Читалачкој публици не тако блиска, књижевност Холокауста настала у годинама након рата остаје далека, у траговима и превише сува. Ударни талас наступа након шездесетих, када тематизовање јеврејског страдања, злочина и жртава са маргиналне културне позиције прелази у позицију главних модуса југословенске књижевности. У новонасталим књижевним делима појављују се теме које раније нису биле укључене у колективни дискурс о логорима и страдању, као што су женска перспектива рата, сексуална експлоатација у логорима, као и (не)вољна сарадња појединих логораша са нацистичким властима (Стипић 2021: 261). Измена друштвеног усредсређивања остварена је захваљујући књижевности која је својим начинима представљања логора, Холокауста и човека допринела већој посвећености, привржености и осетљивости према овој теми – у културном, историјском и социолошком смислу.

5.3. Досадашња истраживања и селекција корпуса

Имагинација, обремењена тежином историјског и метафизичког наслеђа Холокауста, преображена у фикцију, изнедрила је, како је и указано, тематско-мотивски богату литературу о Холокаусту, о којој је у оквирима српске научне критике у великој мери писано. Упркос томе што код нас постоје изузетни доприноси у сагледавању Холокауста како у светској, тако и у југословенској // српској књижевности, у Републици Србији тренутно не постоји засебна научна област у вези са студијама Холокауста, нити засебне катедре изузев покренутог Центра за студије сећања (2020) у оквиру Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу. У оквирима Центра, покренути су једносеместрални курсеви у оквиру програма

Студије Холокауста, што је допринело академском бављењу овом темом кроз различите перспективе, о чему сведоче досад три објављена зборника научних радова *Холокауст, култура, сећање* (I), (II), (III)[167]. Иницијатива проучавања Холокауста унутар Факултета проширена је и на домен научних конференција, те Јевреји постају тема XV међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност*[168] на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Зборник радова са овог међународног скупа штампан је 2021. године у две књиге,[169] у издању Филолошко-уметничког факултета. У овим двема књигама објављено је преко шездесет научних радова у вези са темом Холокауста. Талас истраживања наставиће се тематским бројем часописа *Наслеђе* (2024) у издању истог факултета, чији 58. број носи наслов *Холокауст: Нове перспективе, нова сазнања, нови изазови*[170] (ур. проф. др Катарина Мелић, доцент Милена Нешић Павковић), у којем је своје научне радове објавило 27 аутора. Исте, 2024. године, у склопу Црвене едиције коју такође објављује Филолошко-уметнички факултет, објављена је монографија Милене Нешић Павковић *(По)етика постмеморије: Киш, Перек, Зебалд*[171], која представља прерађену докторску дисертацију *Рефлексија прошлости и (по)етика постмеморије у романима „Исељеници" Винфрида Георга Зебалда, „Пешчаник" Данила Киша и „В или сећање на детињство" Жоржа Перека*[172] (2019). Ова, као и докторска дисертација помињаног Давора Стипића *Однос према Холокаусту у Југославији 1945–1991* први су одбрањени докторати у вези са Холокаустом у југословенској књижевности (уп. Ћирковић Бојанић 2023: 236). Њима је важно придодати и докторску дисертацију Милице Карић *Фикционализација холокауста у романима Јержија Козинског, Џејн Јолен и Д. М. Томаса*[173] (2022), у којој се ауторка у једном потпоглављу бави Холокаустом у српској књижевности (132–164), укратко наводећи и анализирајући књижевне репрезентације Холокауста код Александра Тишме, Данила Киша, Филипа Давида и Давида Албахарија. Овој групацији еминентних проучавања Холокауста на тлу Републике Србије припада и студија Кристијана Олаха *Светлост из пепела: Холокауст и књижевност* о стваралаштву Ђорђа Лебовића, објављена 2025. године.

Критичко сагледавање књижевности Холокауста, услед тематске доминације извесних елемената у делима, апсолутно је неодвојиво од теоријских промишљања о (пост)сећању (према А. Асман[174], М. Хирш[175], А. Ерл[176], М. Ротберг[177], Т. Кулић[178]

---

[167] Зборници су доступни на: https://www.filum.kg.ac.rs/index.php?option=com_content&view=article&id=1735&lang=sr&Itemid=534 , приступљено 28.02.2025.

[168] О скупу више: https://www.filum.kg.ac.rs/index.php?option=com_content&view=article&id=719&catid=73&lang=sr&Itemid=515 приступљено 28.02.2025.

[169] Зборници доступни на: https://drive.google.com/file/d/1jUz2ywYhoLvkyxoYQ6x44D63TqKQt3Mh/view Јевреји 1/2 https://drive.google.com/file/d/1kqV5wq39gDT5z-wfSKXzeSojZxlyR9dh/view Јевреји 2/2, приступљено 28.02.2025.

[170] Доступно на: https://drive.google.com/file/d/1adivfsRH21Xi64Mh892oA95lFyzq3TYG/view приступљено 28.02.2025.

[171] Монографија је доступна на: https://drive.google.com/file/d/13gaUWbiAt8MCaSLNjk6IwwCKwLKX15lc/view приступљено 28.02.2025.

[172] Докторска дисертација, доступна је на: https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/17551

[173] Дисертација доступна на https://drive.google.com/file/d/15VOaz4sIjpIQFaD5doc1GL24QMCsjchT/view приступљено 28.02.2025.

[174] Алаида Асман, *Колективно сећање и политике памћења*, Београд: Завод за уџбенике, 2015.

[175] Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.; Marianne Hirsh, *The generation of Postmemory*, New York: Columbia

итд.) и трауми (према К. Карут[179], Д. ЛаКапра[180], Ш. Фелман[181], итд), а о чијим дометима је српска књижевна критика у контексту одређених југословенских аутора одвећ писала (види С. Верват[182], М. Бегановић[183], В. Рибникар[184], В. Гордић-Петковић[185], Р. Перуновић[186], А. Гешен[187], М. Карић[188], М. Нешић Павковић[189], Д. Стипић). О другачијим поетичким перспективама Холокауста у вези са одабраним корпусом, писали су и Д. Бошковић[190], В. Гвозден[191], Ч. Николић[192], Г. Тодорић[193], Д.

University Press, 2012.

[176] Astrid Erll, *Memory in culture* (trans. Sara B. Young), Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

[177] Michael Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford: Stanford UP, 2009.

[178] Тодор Кулић, *Култура сећања*, Београд: Чигоја штампа, 2006.

[179] Cathy Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995; Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1996.

[180] Dominick LaCapra, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca: Cornell University Press, 1996; D. LaCapra, *History and memory after Auschwitz*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1998; D. Lacapra, *Writing history, writing trauma*, Baltimore: John Hopkins University Press, 2014.

[181] Shoshana Felman, *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University Press, 2002.

[182] Стејн Верват, *Холокауст, рат и транснационално сећање,* Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију; Нови Сад: Академска књига, 2020.

[183] Давор Бегановић, *Памћење трауме. Апокалиптичка проза Данила Киша*, Сарајево: Зоро, 2007.

[184] Vladislava Ribnikar, „History as Trauma in the Novels of David Albahari", *Serbian Studies*, 19.1, 53–81, 2005.; Владислава Рибникар, Историја и траума у романима Давида Албахарија, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 54, св. 3, Нови Сад: Матица српска, 613–639, 2006.

[185] Владислава Гордић-Петковић, „Идентитет појединца и колективна судбина у роману *Semper idem* Ђорђа Лебовића", у: *Детињство*, год. 44, бр. 1, 2018, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 35–42; Владислава Гордић-Петковић, „Траума и њене метафоре: како се српска проза сећа рата", у: *Политике сећања и замрзнути конфликт: постјугословенски простор и шири контекст*, 52–61, 2017; .

[186] Ружа Перуновић, *Зло се не гуши ћутањем: јеврејски архетип у прози Александра Тишме*, Нови Сад: Графомаркетинг, 2021; Ружа Перуновић, *Непристајање на зло као образац понашања у књижевности холокауста (на примеру романа Ђорђа Лебовића Semper idem)*, Нови Сад, 2018; Ружа Перуновић, „Ненаписана прича као кључ за оне написане: о општим одликама прозе Александра Тишме", у: *Књижевност и језик*, год. 63, бр. 3/4, Београд: Друштво за српскохрватски језик и књижевност Србије, 2016а, 253–261. 85.; Ружа Перуновић, *Јеврејски архетип у прози Александра Тишме (романи Књига о Бламу и Употреба човека)* 2016б, докторска дисертација, доступна на: https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/8185 приступљено 20.08.2025.

[187] Anna Gessen, „Where Imagination Fails: Remembering the Holocaust in *Götz and Meyer* by David Albahari", у: *Serbian Studies, Journal of the North American Society for Serbian Studies*, Vol. 19 No. 1. 95–102, 2005.

[188] Милица Карић, „Мој кутак" – просторије у којима Холокауст спаја прву и другу генерацију, у: *Српски језик, књижевност, уметност*: зборник радова са XIV међународног научног скупа, Књ. 2, Тако мале ствари: интимно у књижевности и култури, Крагујевац: ФИЛУМ, 2020, 181–195; Милица Карић, „Троп воза као симбол трауме у књижевности холокауста", у: *Липар*, Год. 22, бр. 76, Крагујевац: ФИЛУМ, 2021, 69–92.

[189] Милена Нешић Павковић, *(По)етика постмеморије: Киш, Перек, Зебалд*, Крагујевац: ФИЛУМ, 2024 (прерађена докторска дисертација *Рефлексија прошлости и (по)етика постмеморије у романима „Исељеници" Винфрида Георга Зебалда, „Пешчаник" Данила Киша и „В или сећање на детињство" Жоржа Перека*, 2019).

[190] Драган Бошковић, *Иследник, сведок, прича: истражни поступци у Пешчанику и Гробници за Бориса Давидовича Данила Киша*, Београд: Плато, 2004: Драган Бошкоивћ, „*Башта, пепео*: приповедно несвесно", у: *Наслеђе*, Год. 1, бр. 1, Крагујевац: ФИЛУМ, 2004, 37–46; Драган Бошковић, „Апорије Холокауста, Бога, романа: *Пешчаник* Данила Киша", у: *Наслеђе*, Год. 21, бр. 58, Крагујевац: ФИЛУМ, 2024, 31–40.

Стојановић[194], Б. Постников[195], О. Радуловић[196], С. Кољевић[197], Д. Кујунџић[198], З. Милутиновић[199], Н. Варница[200], С. Гароња Радованац[201], итд. Након истицања досадашњих резултата истраживања, нужно је извршити селекцију корпуса југословенске / српске књижевности Холокауста који ће бити главни предмет овог (психо(пато)лошког) истраживања.

Једино подручје духовног стварања у ком је могуће пронаћи одговоре на егзистенцијална, идеолошка, политичка, лична питања јесте књижевност, ,,јер њено памћење није омеђено границама, нити је егзактно условљено – оно се истовремено везује за наслеђе, а још је више поузданије у дослуху са будућношћу" (Марковић 1995: 5), те је као таква, књижевност сачувала ,,част поузданог посматрача и сведока коме се може веровати" (Марковић 1995: 6). Централну улогу у интерпретацији књижевности Холокауста и психо(пато)лошких последица које он оставља на појединца и колектив игра емпатија – као когнитивни и емоционални акт улажења у унутрашњи свет Другог. Кроз дубоко ангажовање са унутрашњим животима књижевних ликова, читаоцу се омогућава приступ артикулацији психичке свести и реакцијама на екстремне ситуације – рат, трауму, страдање, губитак и смрт. Такав емпатични однос према књижевности активира свест о комплексности човекове егзистенције у условима историјског ужаса. Ипак, како упозорава Јуречич (уп. 2011: 11), постоји и опасност од „умирујуће емпатије" – облика емоционалне рецепције која, уместо да отвори етичка и политичка питања, има ефекат нормализације туђег бола и умиривања савести привилегованог читаоца. У том смислу, друштвене емоције попут емпатије, саосећања или сажаљења могу бити инструментализоване, сведене на форму моћи, присвајања туђег искуства или сведочења које не покреће промену, већ само површно разуме(вање).

---

[191] Владимир Гвозден, ,,Тишмина књижевност расцепа", у: *Повратак миру Александра Тишме*: зборник радова, Нови Сад: Матица српска, 2005, 74–92; В. Гвозден, ,,Мукотрпно оживљавање истине", у: Александар Тишма *Књига о Бламу*, Нови Сад: Академска књига, 2011; Владимир Гвозден, „Новосадски роман и урбана нелагодност : (седам напомена и једна ,,опомена")", у: *Летопис Матице српске*, Год. 188, књ. 491, св. 1/2, јан.-феб. 2013, 101–117.

[192] Часлав Николић, „*Кућа сећања и заборава* Филипа Давида: књижевност, памћење и смрт", *Poznańskie Studia Slawistyczne* 12. Poznań 2017. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, 2017, 241–258.

[193] Гордана Тодорић, „Представљање Холокауста у српској књижевности", у: *Књижевност и језик*, год. 59, бр.1−2, Београд: Друштво за српскохрватски језик и књижевност Србије, 2012, 43−52; Гордана Тодорић, ,,Модуси књижевног памћења и представљање Холокауста", у: *Транзиција и културно памћење*, 2017, 301-308; Гордана Тодорић, „The Post-Sephardic Belgrade Narrative: The Case of David Albahari", у: *Colloquia Humanistica*, 8, 2019, 151–164.

[194] Драгана Стојановић, ,,Проблематика неизрецивости Холокауста и питање позиције жена у Холокаусту", у: *Токови историје*, бр. 2, Београд: Институт за новију историју Србије, 2014, 185–197.

[195] Борис Постников, „Између фикције и свједочанства: Киш, Албахари, Дрндић", у: *Култура*, бр. 156, Београд: Завод за проучавање културног развитка, 2017, 48–61.

[196] Оливера Радуловић, ,,Страдање Јевреја у стваралаштву Данила Киша, Александра Тишме и Давида Албахарија", 2011, 253–268, у: *Тумачења књижевног дела. Нове научне методологије у настави књижевности*, Нови Сад: Орфеус.

[197] С. Кољевић, „Слика јеврејских судбина у Тишмином роману *Употреба човека*: ексодус у историји, животу и књижевном виђењу", у: *Повратак миру Александра Тишме*, Нови Сад: Матица српска, 2005, 9–19.

[198] Драган Кујунџић, ,,Сагоревања, издисаји: Јевреји и Холокауст у делима Александра Тишме", у: *Интеркултуралност*, бр. 7, Нови Сад: Завод за културу Војводине, 2014, 112–124.

[199] Zoran Milutinović, „The Demoniacism of History and Promise of Aesthetic Redemption in David Albahari's Bait", у: *Serbian Studies, Journal of the North American Society fot Serbian Studies*, Vol. 19 No. 1., 2005, 15–24.

[200] Невена Варница, *Насиље, циркус, парадокс. Капо*, Нови Сад: Академска књига, 2012.

[201] Славица Гароња Радованац, „Горке траве Фриде Филиповић или трилер о Холокаусту", у: *Жена и идеологија у српској књижевности,* Крагујевац: ФИЛУМ, 2017, 472–478.

Иако у великој мери деле идентичну прошлост, за жртве Холокауста појединачна прошлост била је катастрофична, неуобичајена, а самим тим и посебна. То значи да генерализацијама овде није место, јер инсистирањем на колективном идентитету жртава, јача се мит (уп. Лангер 1995а: 183) уместо да се разоткрије истина. Стога аналитички приступ књижевним делима Холокауста, односно њиховим јунацима не сме бити уопштен, површан и генерализујући, јер јунаци дела неретко представљају некадашње жртве, бића од крви и меса, а не анонимна тела, статистички извод и логорски број. Усмеравањем пажње ка достојанству живљења и умирања, уз истицање психолошко-патолошких узрока, односно последица, раскрива се стање и осећање страдалих и преживелих жртава, али им се одаје и поштовање као симболичка назнака правде коју су заслужили.

Дакле, вишеслојност емпатије остаје суштинска: она је, према Јуречич (2011: 12), „срце друштвених односа", а у читању књижевности, посебно оне која третира трауму Холокауста, емпатија функционише као непроцењив начин за проширење етичке и афективне свести. У том кључу, Нусбаум (према Јуречич 2011: 14) истиче да емпатично читање проширује наше разумевање људског значења историјских догађаја и политичких процеса. На тај начин, књижевност постаје коректив – против изолације, стигматизације и дехуманизације. Нарочито у наративима о психичкој трауми, патологији, болести или душевном расулу, књижевност позива не само на сучељавање са болом, већ и на преиспитивање смисла уметности и критичког мишљења у свету у којем је човечност драстично доведена у питање (уп. Јуречич 2012: 4).

Након разматрања теоријских основа психопатологије, психо(пато)лошког читања књижевности и улоге емпатије у рецепцији наратива о трауми, отвара се потреба за конкретним увидом у дела која на убедљив и занимљив начин уметнички артикулишу последице Холокауста. У вези са тим, од пресудног значаја за ову анализу биће симболично ослањање на конкретан класификациони оквир поремећаја који ће у овом случају бити ICD-10[202] у комбинацији са DSM-5[203]. У фокусу је, пре свега, испољавање психичких и емотивних поремећаја жртава, њихова унутрашња расцепљеност, егзистенцијални страхови, осећај губитка себе и света, начини утицаја трауме на биће, што постаје предмет психопатолошке анализе кроз уметнички текст. Важно је напоменути да ће у истраживању приликом анализе наратива бити коришћена оба придева – и трауматичан и трауматски – с обзиром на њихову различиту, али комплементарну употребу. Наиме, придев *трауматичан* детерминише оно што се односи на трауме, док придев *трауматски* детерминише оно што се односи на трауме као обољење (уп. Вујанић 2011: 1307). Разлика је иницијално у употребној (не)стручности. Придев *трауматичан* односи се на оно што је субјективно доживљено као болно, узнемирујуће или потресно, дакле на индивидуално искуство трауме и њен афективни одјек (трауматично искуство, трауматично сећање). Насупрот томе, придев трауматски припада, пре свега, стручном, медицинском и психопатолошком регистру, где се употребљава у вези са самим појмом трауме као клиничке или дијагностичке

[202] ICD-10: World Health Organization. (1992). The ICD-10 *Classification of Mental and Behavioural Disorders: Clinical Descriptions and Diagnostic Guidelines*. Geneva: WHO, доступно на: https://www.who.int/publications/i/item/9241544228 приступљено 1.6.2025. Поред ICD-10, усвојен је и ICD-11 (2019–2022) у области психо(пато)логије са извесним надградњама у односну на пређашњу класификацију: PTSD (ПТСП) је сужен на три језгра (ре-доживљавање „овде-и-сада", избегавање, перзистентан осећај претње), посебно је издвојен Complex PTSD (Комплексни ПТСП) уз додате поремећаје самоорганизације (афективна дисрегулација, негативан самоконцепт, интерперсоналне тешкоће), а уведен је и Prolonged Grief Disorder (Поремећај продуженог жаловања).

[203] Дијагностички и статистички приручник менталних поремећаја, DSM-5: American Psychiatric Association. (2013). Diagnostic and statistical manual of mental disorders (5th ed.). https://doi.org/10.1176/appi.books.9780890425596 приступљено 1.6.2025.

категорије (трауматска повреда, трауматска фиксација, посттрауматски поремећај). Дакле, *трауматичан* означава квалитет доживљаја, док *трауматски* упућује на објективизацију трауме у оквиру стручног дискурса. Употреба оба појма омогућава да се у анализи доследно прави разлика између књижевног приказа субјективног искуства и његовог психопатолошког концептуализовања. Могућа одступања у употреби наведених придева тумаче се као елемент наше ауторске стилске и терминолошке аутономије. Након што су дати теоријски увиди што о теми Холокауста, што о књижевности, што о теми психо(пато)логије, уз извесне кључне напомене које ће сачињавати основ анализе, сада је нужно начинити раздвајање појединих аутора у тзв. канон југословенске, односно српске књижевности Холокауста, због обимне и тематски разноврсне литературе југословенског простора. Основни критеријуми одабира јесу заступљеност теме Холокауста, естетска и језичка изведба, карактеролошка дубина, симболичка и психо(пато)лошка сложеност, као и отвореност за интердисциплинарно читање.

5.3.1. Гласови сећања и идентитета: заједничке особине у стваралаштву јеврејских писаца југословенског простора

Књижевност настала у 20. веку на простору некадашње Југославије обележена је снажним гласовима писаца који су, полазећи из личног искуства, тематизовали трагедије века – ратове, геноциде, тоталитаризам и кризе идентитета. Унутар тог корпуса посебно место заузимају аутори јеврејског порекла: Исак Самоковлија, Ђорђе Лебовић, Данило Киш, Александар Тишма, Филип Давид, Давид Албахари и Иван Ивањи. Иако припадају различитим генерацијама, стилским правцима и жанровским опредељењима, њихове биографије и поетике откривају низ дубоко повезаних тематских и етичких перспектива.

Јеврејско порекло наведених аутора није само биографски податак, већ често и кључна компонента њихове књижевне самосвести. Код Исака Самоковлије, то се најнепосредније огледа у прози, у којој оживљава свет босанских Сефарда на прагу модерног доба, настојећи да документује живот једне заједнице пред нестанком. Специфичност одабира овог аутора примарно лежи у томе што је својим стваралаштвом отворио врата не само јеврејској књижевности у оквиру југословенске, већ и тематизацији страдања Јевреја, Срба и Рома у логорима непосредно након завршетка рата. Стога, посматрано у оквиру југословенске књижевности Холокауста, приказивање јасеновачког страдања невиног народа у Самоковлијиној књижевности заврређује изузетну пажњу. Према другој интерпретативној равни, код Данила Киша, Филипа Давида или Давида Албахарија, јеврејски идентитет често бива повод за дубље истраживање универзалних питања о геноциду, истини, памћењу и злу. Најдубља повезаност ових аутора може се пронаћи у трауми, односно у искуству Холокауста. Неки су га преживели и доживели као деца или млади људи (Самоковлија, Лебовић, Ивањи)[204], док су остали или били (незаточена) деца или су изгубили чланове породице проживевши Холокауст посредно, кроз породично сећање (Киш, Тишма, Давид, Албахари). У њиховим делима, Холокауст је и историјска чињеница и егзистенцијални изазов. Како говорити о злу, како памтити, како сведочити и какву одговорност литература има у суочавању са злочином? Реконтрукцијом и реактуелизацијом – односно, репродукцијом учинка Холокауста, с обзиром на коју се писци неретко ослањају на туђа сведочанства и трауме покушавајући наративно да уобличе зло.

[204] Може се рећи како су ова тројица аутора отворили тему Холокауста у југословенској књижевности, те зато представљају неизоставни део овог истраживања.

Одабрани књижевници настоје да (п)одрже глас жртве, али и да тумаче механизме ћутања, потискивања и историјске манипулације истичући неретко специфичне психолошке кризе и девијације својих књижевних јунака.

Осим тога, у сржи поетика ових аутора налази се сложени однос према историји и памћењу. Они не пишу само као хроничари или сведоци, већ и као мислиоци који доводе у питање могућност коначне истине. Фрагменти, псеудодокументи, наративна непоузданост и есејистички пасажи – све су то књижевне стратегије које користе Киш, Тишма, Албахари, Давид и Ивањи како би указали на крхкост сећања и могућност његове злоупотребе. Њихова књижевност нарочито упозорава на етичке димензије заборава и ревизионизма.

Оно што им је такође заједничко јесте да је идеолошка манипулација, било у форми нацизма, фашизма, комунизма или тоталитаризма, предмет критике у делима свих наведених писаца. Повезује их непомирљивост према било каквом облику системске неправде и гушења појединца. У том смислу, ови књижевници представљају један посебан тип интелектуалног отпора, не у политичком смислу, већ пре у контексту јаког етичког ангажмана кроз књижевност. Иако се поетике ових аутора крећу од класичног реализма (Самоковлија) до фрагментарне постмодерне (Албахари), њихова књижевна дела краси заједничка тежња ка истини, објављивању гласа жртава, етичкој одговорности и интертекстуалном дијалогу. У делима ових књижевника неретко се јављају хибридни жанрови у виду споја документарног и фикционалног, личног и колективног, поетског и филозофског, одакле проистиче како им књижевност није само пука уметност него својеврсно истраживање, сведочење, морални чин, акт самосвести.

Писци као што су Исак Самоковлија, Ђорђе Лебовић, Данило Киш, Александар Тишма, Филип Давид, Давид Албахари и Иван Ивањи, упркос разликама у стилу и времену, деле дубоку егзистенцијалну и етичку ангажованост. Њихова књижевна дела о којима ће надаље бити речи, представљају непроцењив допринос не само јеврејској и југословенској књижевности, већ и светској књижевности сећања и Холокауста. У времену када су заборав и ревизија историје све присутнији, њихов књижевни глас остаје драгоцен подсетник на то колико је памћење важно – не само као чин сећања, већ и као чин отпора.

Дакле, регистар антологијског избора српске, југословенске и шире европске књижевности, у којем је психопатологија жртава Холокауста погодна за дубинску анализу, сачињавају наведени аутори. Књижевна дела која ће бити предмет овог истраживања су следећа: пре свега, **Исак Самоковлија** као својеврсни пионир југословенске књижевности Холокауста, са одабраним приповеткама у вези са јасеновачким страдањем *Празничко вече* (1945), *Сунце над Дрином* (1947), *Ђердан* (1948). Затим, **Ђорђе Лебовић** и драме *Небески одред* (1957), *Викторија* (1964), *Халелуја* (1968), *Војник и лутка* (1996), које су објављене под насловом *Тетралогија* 2007. године, као и (недовршени) роман *Semper idem* (2005). У стваралаштву **Данила Киша** наша пажња ће бити на роману *Псалам 44* (1962) као и на романима породичног циклуса *Рани јади* (1969), *Башта, пепео* (1965) и *Пешчаник* (1972). Затим, што се **Александра Тишме** тиче, биће речи о његовим романима *Књига о Бламу* (1972), *Употреба човека* (1976) и *Капо* (1987). Потом, биће посвећена пажња и роману **Давида Албахарија** *Гец и Мајер* (1998), као и изабраним романима **Ивана Ивањија** *Човека нису убили* (1954), *Прескакање сенке* (1988), *Човек од пепела* (2006). Истраживање ће бити приведено крају тумачењем романа *Кућа сећања и заборава* (2014) **Филипа Давида**.

Одабрани писци, тематизујући историју Холокауста, њени су сведоци и преносиоци, а њихова књижевна дела вапе за неуморним, поновним читањем и етичко-аналитичким преиспитивањем. У овом истраживању, реч је о психо(пато)лошком

преиспитивању књижевних јунака, те стога неће бити посебног аналитичког фокуса на садржину књижевних дела која не доприносе илустрацији особености психопатологије јунака-жртава. У овом одабиру, посебно се важним чинио специфичан поглед на човека као субјекта психичке трауме, као жртве чији је унутрашњи свет разрушен, али и као фигуре преко које се преиспитује сам смисао човечности у историјском безумљу. Овде начињен одабир не сведочи само актуелности теме Холокауста као такве, већ и о могућности да овај одабир отвори простор за дубљу трансформацију свести читаоца, за другачије разумевање „књижевног света Холокауста" и положаја човека у њему.

6. ПСИХО(ПАТО)ЛОГИЈА ЈУНАКА-ЖРТАВА У ЈУГОСЛОВЕНСКОЈ / СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ХОЛОКАУСТА

6.1. ИСАК САМОКОВЛИЈА

Један од најзначајнијих представника јеврејске прозе у бившој Југославији, потомак сефардских Јевреја и по струци лекар, Исак Самоковлија, своју славу дугује претежно писању приповедака иако се у неколико наврата бавио и драмом. Своју прву приповетку *Рафина авлија* објавио је 1927. године у *Српском књижевном гласнику*, затим прву књигу *Од прољећа до прољећа* 1929. године у Сарајеву, а другу *Приповијетке* 1936. године у Београду. Након Другог светског рата, објављује књиге *Носач Самуел* (1946), *Трагом живота* (1948), *Ђердан* (1952) и *Прича о радостима* (1953). Бавио се и писањем драма (*Ханка*, *Плава Јевреjка*, *Он је луд* и *Фузија*), но ова књижевна дела, истиче Палавестра (1998: 102), нису оставила већег трага ни у књижевности ни у позоришту. Будући да ће предмет овог истраживања бити три послератне приповетке – *Празничко вече* (1945), *Сунце над Дрином* (1947), *Ђердан* (1948) – важно је уочити како се у средишту њиховог збивања налазе Јевреји и Срби, од којих су поједини страдали у јасеновачком логору или од руке фашистичких злочинаца. Своје књижевне јунаке, Самоковлија посматра претежно са психолошког аспекта, док инспирацију и тематску разуђеност често проналази у свакодневним животним ситуацијама којима је неретко сведочио или пак сам у њима учествовао, какав ће бити случај са приповетком *Сунце над Дрином*. У овој се приповеци суптилно преливају лична исповест, (ауто)биографија и фикција. Из друге перспективе, Самоковлијин наратив одише психолошким натурализмом, опседнутошћу сексом, социјалним талогом, изопштеницима, наказама, болесницима, особењацима (уп. Палавестра 1998: 102). Кроз своје књижевноуметничке текстове, овај аутор пружа увид у један специфичан начин живота остављајући драгоцено сведочанство о културолошком и друштвеном амбијенту у којем се одвијао трагични живот књижевних јунака. Самоковлија осликава судбине људи из мале вароши унапред предорећених на страдање разумејући њихове патње и испољавајући видљиву нежност према јеврејској и српској сиротињи. Истина, у случају приповедака Исака Самоковлије неће бити превише материјала за психопатолошку анализу, али сама вредност почива у њиховом „пионирству" будући да се управо кроз перо Самоковлије незадуго након рата проговара о зверствима Другог светског рата и конкретно, злочинима у логору Јасеновац.

Уопштено, у Самоковлијиним приповеткама, књижевни јунаци су углавном ликови који живе у сиромашним градским четвртима као ситни трговци или носачи, дакле, то су људи чији је положај незавидан и друштвено маргинализован. Његова књижевна визија прожета је емпатијом према људској патњи, док су јунаци често жртве не само друштвених околности, већ и унутрашњих психичких конфликата и траума. Упркос томе што је заједничка особина свих његових јунака била несрећа коју су носили попут тешког терета борећи се са њом на себи својствен начин, та лична трагедија, патња и траума није их спречавала да се бар донекле надају проналазећи радост у свету који их окружује на наизглед неочекиваним местима. Ту где се међусобно прожимају материјална беда, духовно клонуће и чежња за делићем среће и трачком наде налазе се Самоковлијини јунаци. Оно што их чини особеним јесте непрекидна тежња ка трагању за срећом и радошћу која их каткад чини поноснима и гордима упркос сиромаштву у коме живе. Они се покушавају одупрети материјалној пропасти тражећи ослонац у идеалима који су изнад њих самих и изнад света коме припадају:

„Самоковлија настоји да спозна човјечју голотињу тијела и духа. Па, ако и не казује све што зна, ми осјећамо да су те личности његових прича у зналачким у саосјећајним рукама. Баш зато што су дате у социјалном пресјеку, те личности су изражајне због њихове сталне тежње, никад неудовољене да проживе свој људски дио живота, оне су истините усвом уском кругу, те истовремено досежу и локални сарајевскии општељудски заначај" (Бегић 1969: 279).

Јевреји о којима пише Самоковлија у својим приповеткама нису део света имућних трговаца, банкара, већ оног сиромашног света који се бори за своју егзистенцију, али у тој борби остаје поносан и независан од других, живећи за себе и зарад малих, свакодневних радости. У свом приказу о Самоковлији, Ратковић истиче следеће:

„Чак је и срећа код њега некако плашљива, брижна, и радости су некако необичне, иако дубоко људске. 'Треба да знате да су радости расијане свуда по земљи као камење.' Али уметничка остварења нису условљена ни песимизмом ни оптимизмом. (Појмови песимизам и оптимизам су произвољне мисаоне конструкције. Прави стваралац и тобоже прави песимиста један другог искључују.) (Ратковић 1953, према Бешлагић-Јашаревић 2018: 14)

Такође, треба истаћи и то да писац није песимистички настројен, већ се са јеврејском патњом и сиротињом саосећа, саживљава, разумевајући их. Сурова и тешко прихватљива друштвена истина назире се кроз редове његових приповедака, те је Самоковлија свестан да се његови јунаци неће побунити нити учинити било шта да побољшају свој положај, већ ће живот наставити у тихој патњи и трпљењу. Сиротиња је од књижевних јунака начинила уморне људе, који се свом снагом и даље боре за делић и тренутак среће у животу, али им она стално измиче. У предговору књиге *Приповијетке*, Скендер Куленовић (1964: 25) износи следеће запажање: „Самоковлија, дакле види човјека у голотињи његове егзистенције: човјек и смрт, човјек и његово продужење у дјетету, човјек и голи живот, човјек и љепше мјесто под сунцем, човјек и секс, човјек и човјек, човјек и норма". Речено на изузетно сликовит и прецизан начин описује суштину постојања Самоковлијиних јунака и начин на који писац обликује њихове карактере.

Оно што је приметно јесте да Самоковлија светове својих јунака темељи на принципу контраста, на сукобу добра и зла, на патњи која се мора доживети и осетити јер је тако предодређено, што ће се моћи и видети у овде одабраним приповеткама:

„Када би уистину био писац праве надисторијске и универзалне драме људске егзистенције, Самоковлија би свакако био у нешто ближем односу са оним архетипом јеврејства како га је дао Франц Кафка у својој апокалиптичкој визији тескобе, страха, отуђења, безизлаза, апсурда и космичке језе. Он је, као јеврејски писац, зато ближи Сингеру, који је такође – мада са нешто модернијим сензибилитетом и у друкчијем хронотипу – изразио сличну микрокосмичку драму једног исто тако затвореног свијета што је на исти начин био одређен јеврејском свешћу: да свака људска патња мора имати неко значење и неки унутрашњи дубљи смисао" (Палавестра 1986: 71).

Та свест је у делима Исака Самоковлије заснована превасходно на традиционалном схватању (јеврејске и српске) религиозности и духовности, на идеји о чврстини вере и њеним начелима. Пишући углавном о припадницима нижих друштвених слојева, неретко би се у шареној галерији ликова уочио и покоји богаташ или газда са циљем оцртавања контраста који постоји између једне и друге стране –

нпр., истицање немарних и себичних поступака богаташа према сиромашнима. Самоковлијине приповетке настале у послератним годинама другачије су тематике јер неретко главни јунаци постају деца кроз коју говори о њиховом суровом страдању. Тако је јунакиња приповетке *Празничко вече* четрнаестогодишња девојчица, Јеврејка, Рика, а приповетке *Ђердан* девојчица, Српкиња, Јованка.

6.1.1. *Празничко вече*[205]

Радња приповетке смештена је у амбијент концентрационог логора, што већ у полазишту формира оквир за анализу тешке психичке трауме. У празничној вечери, испред бараке у комплексу јасеновачког логора, седела је група разбојника, „крвника" (Самоковлија 1956: 111), како их наратор назива. Једући хлеб крвавим рукама, давећи се у смеху и грохоту, уживали су у печењу док је са свих страна вриштала глад. Послуживала их је Рика, девојчица од четрнаест година, „Јеврејка из мале касабе на Дрини. Дјевојчица је била лијепа. Била је љупка и мила […] Сви су је знали у логору. Сви су је вољели и многи је откидао и једини свој залогај и давао га њој." (Самоковлија 1956: 113) Лик Рике, четрнаестогодишње девојчице јеврејског порекла, одмах се поставља у позицију крајње психичке и егзистенцијалне угрожености: сведок је садистичког понашања мучитеља бивајући истовремено и њихова слушкиња. Прва појава Рике у улози која обухвата и друштвену подређеност и егзистенцијалну претњу указује на почетну фазу тзв. „принудне адаптације" (в. Селигман 1975), у којој жртва губи осећај контроле над сопственим положајем. Рика је „изабрана" да служи својим мучитељима управо након убиства мајке и брата на Сави, што представља снажан психотрауматски иницијални догађај. Тужно и узалудно ишчекујући њихов повратак, Рика никад није сазнала да су им, распорених стомака, руке везали бодљикавом жицом (уп. Самоковлија 1956: 114). Ова траума раздвајања означава почетак процеса декомпозиције психичког интегритета и постепене емоционалне утрнулости.

У ишчекивању, предосећајући зло, Рика доживљава емотивни слом: „Шта је радила Рика? […] Стајала је и чекала. Дуго је времена прошло док се из ње извио грчевит плач. Кидала је покидану хаљину, ударала се рукама у главу, иако није видјела како се по води преврћу изваљена цријева као клупко змија." (Самоковлија 1956: 114) Рикина реакција након нестанка мајке и брата представља јасан пример акутне психотрауме, праћене интензивном емоционалном реакцијом и губитком контроле над понашањем. Симптоми које испољава – неконтролисано плакање, самоповређујуће радње (ударање у главу), кидање одеће – указују на појаву дисоцијативне епизоде, односно фуге, у којој је поремећена интеграција свести, идентитета и афекта. Ово понашање може се тумачити и као рана фаза реактивне психозе, пролазног, али интензивног поремећаја изазваног екстремним стресом. Присуство понављајуће радње ишчекивања, односно непрекидно стајање и гледање у празно, типично је за тзв. „замрзнуту" реакцију, један од три могућа одговора у стању егзистенцијалне претње (борба, бег, замрзавање). Њено психичко стање још више се погоршава оног тренутка када над њом симболички доминира фигура џелата који јој говори: „Ја сам ти од данас све." Тај чин колонизације њене психе и идентитета представља улазак у фазу тоталне субјективне дехуманизације где жртва бива лишена не само спољашњих веза, већ и унутрашњег ослонца.

Страх се усадио у Рикине кости, јер, нашавши се без игде икога, остаје потпуно препуштена себи, судбини и крвницима. Дали су јој да једе и пије, али пуни тањири

[205] У овој приповеци јавља се мотив Дрине, која сведочи ужасима и злочинима постајући од њих замућена и нечиста. Река Дрина не остаје онаква какву је писац памти из детињства, о чему ће посебно писати у приповеткама које већ у наслову садрже име ове реке: „Дрина", „Сунце над Дрином".

хране само су стајали пред њом. Након почетног емоционалног слома, Рика се постепено повлачи у фантазмагоријски свет унутрашњих слика и сећања, што указује на појаву делузивне реконструкције стварности као механизма психолошке заштите. Замишљала је ситуацију која се неће одвити никад: како хлебом гађа црног зликовца залећући се тањиром и свом својом снагом на њега. Тако би му смрскала ужасну, црну главу. Губила се у конфузним мислима о убиству. Сцена у којој сањари о бацању хлеба и тањира у главу злочинцу, као и касније замишљање себе у улози хранитељке заточеника, указује на психолошки механизам одбране познат као фантазма бежећег спаса. Овај феномен није реткост код жртава тешке трауме, присутан је као симптом у дијагностичком опису посттрауматског стресног поремећаја.

> ,,Сто пута се пренула из тог сањарења и онако уморна и измучена почела је, загледавајући се као неприсебна у сланик на столу, да једе, кашику за кашиком. […] Али наједном застаде јој залогај у грлу, нешто је у срцу стегну и Рика спусти кашику и бризну опет у плач.” (Самоковлија 1956: 115)

Примећује се процес деперсонализације и дереализације када девојчица почиње да губи појам о времену и простору – не зна да ли се прошлост догодила „пре две године или јуче”, као ни „где је сада”. Таква дезоријентација представља класичан симптом дисоцијативног синдрома у виду дисоцијативне амнезије, а у случајевима тешке трауме, често претходи појави посттрауматског стресног поремећаја.

Услед понављаног излагања трауми, Рика показује симптоме афективне обамрлости, дереализације[206] и деперсонализације[207]. Повремено се испољавају и агресивни нагони као фантазијски механизам одбране, што указује на унутрашњу борбу између трауме и импулса за преживљавањем. Скоро губећи појам о стварности, Рика је покушавала да остане присебна, али траума нестанка своје породице дубоко ју је потресла. Тако ће неколико дана касније од крвника добити крушке. То је изнова баца у делузије – губи појам о времену не знајући када се тачно надвило црнило над Дрином и оближњим селима, да ли је то било пре две године или јуче. Заправо, сетила се свога врта испред куће и дрвета крушке у њему. Ван садашњег тренутка, пребацују јој се мисли на сеоска дешавања пре заточења. Тада, када није била заточена, интересовало ју је шта је то слобода – то је било трчање ливадом, гнездо птица, природа (уп. Самоковлија 1956: 116). Сада је јасно знала шта то није слобода. Присећала се и мајчиних дозивања ,,У њима је одјекивало чаробно сазнање: гнијездо… тичад… небо… пространство… бескрај… слобода! Слобода!” (Самоковлија 1956: 116) Девојчица и даље не зна када је све то могло бити, а почела је преиспитивати и то где је она то сада. На тренутке јој се све чинило толико непознатим. Њено пребацивање у прошла сећања, попут врта и стабла крушке указује само на фрагментацију временског доживљаја, што је карактеристично за дисоцијативне феномене: жртва више не разликује јасно прошлост од садашњости, нити је способна да се поуздано оријентише у времену. У њеним унутрашњим призорима – сликама крушака, сеоске ливаде, птичијих гнезда и мајчиних дозивања – огледа се регресија у предтинејџерску фазу, као

---

[206] Дереализација представља губитак осећања за стварност, који је чест симптом психоза као што су шизофренија или меланхолија – празан безначајан свет, дезоријентисан и напуштен у једном туђем свету, повлачење интересовања из спољашњег света на сосптвено ја (услед губитка вољеног објекта, у вези са меланхолијом) (Требјешанин 2001: 77).

[207] Деперсонализација представља ,,сложен клинички синдром који обухвата губитак осећања да субјекат јесте тело, да има тело, да је он личност која има неки идентитет и психичко ЈА (дезанимација). На то се често надовезује осећање дереализације, поремећај квалитета перцепције спољног света који изгледа необичан, промењен, нереалан. Тај субјективни поремећај самосвести у крајњем случају доводи до осећања страности, аутоматског осећања живота, до осећаја нестајања.” (Поро 1990: 93)

покушај враћања у психичку зону сигурности. Овај регресивни механизам, описан у психоаналитичкој теорији активира се у моментима екстремног страха и губитка, када его више није у стању да рационално процесуира трауму. Фантазија о слободи као бескрају, небу, гнезду функционише као симболички антипод логора, односно као унутрашњи психички простор који Рика користи да би преживела. Ово је типичан облик дисоцијативног бекства, при чему свест, услед непрерађене трауме, прелази у алтернативну стварност. Употреба евоцирајућих слика из детињства као одбрамбени механизам често се среће код деце преживелих Холокауста.

Наједном настаје нагли психички преокрет у виду епифанијског освешћења, односно кратког повратка у сурову реалност:

> „Гдје је? Сурова збиља као бијесан талас удара о њу: Јасеновац, бараке, жице, бајонете, револвери, митраљези, маљеви, убијања, клања, глад, муке, јауци, полумртви људи, костури, живи лешеви, уздаси, крикови, избезумљени погледи и неке безгласне сјенке од људи што се као авети вуку нечујно, изнемогло и посрћући и њихове руке, мршаве, издужене, са прстима згрченим и пресавијеним као какво чудесно коријење, које тражи земљу да се зарије у њу и да из ње сише неке сокове." (Самоковлија 1956: 116)

Сурова реалност. Од тог трагичног дана почеле су Рикине пукотине у доживљају стварности. Детаљни сензорни опис логорске стварности указује на хиперсензибилност и појачану перцепцију, што су карактеристични симптоми психотрауматског повратка реалности. Рика, као субјекат, не улази у дијалог са окружењем, већ постаје својеврстан објекат перцепције ужаса: слика логора се не проживљава активним учешћем, већ у нагомиланим утисцима, налик халуцинаторном упаду реалног у дисоцијативни свет. Губећи се у мислима, трагању за птицама, крушкама, гнездима, селом, слободом, Рика је умно била све даља од сурове стварности у којој је била заточена налазећи се у психичкој осцилацији између реалности и дисоцијације. То јој је, очигледно, представљало вид бега, утехе и наде. Таква збиља у свом интензитету има ефекат унутрашњег укочења које често прати егзистенцијални шок. Рика не коментарише, не делује, већ пасивно проживљава доживљај ужаса, што указује на клинички релевантан облик „замрзнутог" афекта, честог код жртава масовне трауме.

Приповедач истиче како девојчицу нису оскрнавили, те да је заточеницима логора заиста било чудно зашто је тако било и зашто је, на крају крајева, толико пазе. Та наизглед изузимајућа, повлашћујућа позиција покренула је питање да ли је могуће да су чудесност и лепота девојке пробудили људскост у њима? Злочинци-крвници су веровали како се опоравила, хвалећи њену љупку девојачку лепоту, мио поглед и румене образе. Идеализација, коју крвници пројектују у Рику сведочи о потпуном неразумевању или игнорисању трауме, али и о феномену објективизације жртве, односно њеног претварања у симбол нечег чистог, недодирљивог, што у контексту концентрационог логора постаје изузетно психопатолошки значајно. Са становишта злочинаца, Рика је престала бити субјекат патње – она је сада „корисна", „вредна", „функционална". Са друге стране, становници барака, логораши, отужно су посматрали њен незавидан положај у ком се нашла. Гледали су је у очи „[а]ли очи јој остале чисте, кроз њих да сагледаш у душу. И та душа бистра као суза радосница." (Самоковлија 1956: 118) Управо овај опис упућује на раздвајање између телесне појавности и унутрашњег психичког света: Рикино тело делује „животно", али њена психа је у стању прогресивног повлачења. Овакво раздвајање се у клиничкој пракси тумачи као синдром психичке обамрлости или синдром емоционалног замрзавања, а може се везати за почетне форме деперсонализације и дереализације, односно за стање у ком је тело ту, али субјекат није у њему. Њена чистота очију којој сведоче логораши, није одраз

емоционалне снаге, већ трагичан симптом немог протеста, уђуткане трауме која се више не исказује ни сузама ни речима, већ једино присуством.

Те празничне вечери долази до кулминације Рикине психичке заблуде условљене интензивном траумом, продуженим терором и манипулативним понашањем злочинаца. Злостављачи овде уводе нови облик садистичке манипулације заснован на лажној нади – обећању хране и могућности да нахрани остале логораше. Управо у том тренутку Рика испољава реактивну еуфорију, један од често описаних феномена у клиничкој слици тзв. трауматске повезаности са злостављачем, а која настаје када жртва у агресору препознаје извор могућег добра. Рика је (своје) крвнике служила са посебном радошћу, јер, како јој је злочинац рекао: „Даћемо ти и чорбе, и меса, и пите, и колача и свакојаког воћа. И све то можеш да подијелиш коме хоћеш у логору." (Самоковлија 1956: 119) Рика са радошћу и дечијим ентузијазмом прихвата ту понуду замишљајући како разноси храну изгладнелим заточеницима. Та сцена је потресна управо зато што је у питању регресија у форми психолошког повратка у претходну развојну фазу у којој преовлађују наивност и потпуно поверење у ауторитет. Овакав регресивни механизам је типичан у условима екстремног стреса, када се реалност не може више интегрисати, те се индивидуална психа „враћа" на примитивније обрасце функционисања, у којима је нада могућа без основа, а окрутни обманитељи добијају лик спаситеља. Замишљала је пуне тањире које разноси по баракама док јој исцрпљен народ срдачно захваљује. Та врста психичке реакције упућује на патолошку форму наде, с обзиром на коју особа више не разликује шта јесте, а шта није реално, већ прихвата лаж као истину, јер јој је емоционално потребна. Чињеница да Рика не сумња у понуђено добро и да служи као никада пре, указује на неспособност критичког расуђивања, јер настаје краткотрајни губитак везе са стварношћу у корист спасоносне илузије. И заиста је служила као никада пре, свим срцем, хитро и радосно не знајући нити сумњајући да „послије ове гозбе – на којој се госте ови мучитељи, ове сподобе људске, ови крвници, кољачи, разбојници и зликовци – послије ове долази њена гозба, гозба мученика" (Самоковлија 1956: 120).

За богатом трпезом се говорило о Рики, како је данас „мила као јање" (Самоковлија 1956: 121), те како двојица од присутних не би могли да дигну руку на њу иако је Јеврејка, просто би је оставили, односно, прескочили. То је разљутило равнодушну „сподобу", истог оног који јој је обећавао да ће нахранити све у логору. Када је завршио глодање костију, грубим гласом дозвао је Рику изнова до стола. Рика није била свесна шта ће уследити. Њена психа је потпуно у функцији нове менталне слике, оне у којој више није жртва, већ неко ко може да помогне. То је најтрагичнији елемент њеног унутрашњег стања: потпуна предаја, препуштање, утицај лажног сигурносног наратива који су последњи стадијум психичког слома.

> „Двије су руке биле спремне свака на свој покрет. Покрети су били снажни и један и други. Једна је рука згрчила прсте и зарила у бујну Рикину косу, потегла је главу унатраг, а друга је држала нож, вјешто и зналачки, мирно и сабрано, и клала је. Нож је прелазио с једне стране на другу као да режеш дињу.
>
> Прскала је крв на све стране.
>
> – Видите ли, како се и ова може лијепо да закоље! – рекао је кољач мирно." (Самоковлија 1956: 121, 122)

Сама сцена убиства приказана је хладно, без емотивне боје, што из наративне перспективе појачава хорор, а са психолошке стране говори о дехуманизацији од стране злочинаца и о губитку субјективности Рике као жртве. Њена „гозба мученика" представља симболични чин коначног нестанка јединке чији је ментални свет већ био урушен и који се није могао вратити у стварност, јер је та стварност постала

неподношљива за психу детета. Посматрач, односно приповедач ове приче о недужној девојчици, прекрио је очи рукама не желећи да гледа овај ужас, распорену Рику и бели хлеб испрскан њеном крвљу. Наративни сведок Рикине судбине не реагује активно, не покушава да интервенише, нити говори, већ прекривањем очију рукама показује симболични гест немоћног сведочења злу. Са становишта психопатологије, та сцена представља израз тешке секундарне трауме, односно трауме која настаје не директним преживљавањем злочина, већ гледањем и саосећањем са жртвом. Посматрач је у шоку, перцепција му је замрачена, он више ништа не види „осим црнила", иако је Јасеновац, иронично, те ноћи обасјан светлом. Управо ова контрастна слика – мрак у уму и светлост напољу – говори о дисоцијативној реакцији, карактеристичној за сведоке масовних страдања. Ради се, изнова, о замрзнутом афекту, када емоције нестају као начин одбране психе од превеликог бола. Чињеница да приповедач више ништа не види иако су услови видљивости савршени, указује на унутрашње слепило као одбрану – психа бира да не види оно што би је неповратно уништило. Овим поступком Самоковлија не само што психолошки обликује лик посматрача, већ и читаву приповест поставља као трагично сведочанство – она не говори само о жртви, већ и о ономе ко је гледао, преживео и заувек остао промењен. Управо та перспектива сведока прави мост ка читаоцу сугеришући да је одговорност за памћење и тумачење злочина сада на њему. У том смислу, посматрач на крају постаје медијум историјске трауме, глас који преноси непојмљиво.

Дакле, ако би требало издвојити психопатолошке маркере у овој приповеци, иницијални знак трауме представља губитак породице у виду шока, ступора, па чак и самоповређивања ударањем у главу. Дисоцијативни механизам који карактерише жртву јесте истакнуто замагљено памћење времена уз континуирану идентификацију са прошлим идиличним тренуцима. Испољавајући карактеристике акутне трауме и дисоцијативних епизода у више наврата, Рикина свест се одваја од непосредне стварности, што се огледа у халуцинаторним или делузивним сећањима на прошлост. Све то допринело је веровању у заблуде – у обећање мучитеља да ће делити храну логорашима. Овај књижевни лик одликује изразита фрагментација личности, будући да се посредством трауме остварују краткотрајни прекиди са стварношћу који резултују неспособношћу дефинисања где се то налази и шта се заправо дешава. Коначно, привидно здравствено побољшање у форми прилагођености условима, прихватању посла и веровању у лажно обећање остаје прекинуто трагичном смрћу, која представља трагичну кулминацију прекинутог опоравка. Лик девојчице Рике је у приповести конципиран као парадигма жртве, чији је психички распад представљен у слојевима: од почетног шока, преко дисоцијативних епизода, до наивне идентификације са агресором у смислу поверења. Њене реакције указују на дубоко поремећен афективни статус јер у тренуцима када би требало да осети страх, она осећа еуфорију служења. Управо та патолошка дисоцијација од реалности доприноси трагичној иронији сцене – док злочинци сматрају да се Рика „опоравила", она се, психички, све више удаљава од себе саме.

Смрт девојчице Рике је симболичка репрезентација крајњег облика трауме, онога што Кети Карут (1996: 3–8) описује као „неисказиво искуство". У опису Рикине судбине, Самоковлија користи натуралистичке слике које немају функцију шокирања, већ сведочења што је литерарна форма онога што Дори Лауб и Шошана Фелман (1992) називају свешћу сведока који говори у име немих жртава. Психо(пато)лошки, Рика је потпуно дехуманизована: убијена на празник, у функцији ритуала насиља који носи елементе тоталитарне деструктивности. На тај начин, празнични контекст у својој најширој симболичкој интерпретацији појачава жртвени смисао књижевног лика, док, са друге стране, свирепи злочин деконструише сакрални ух самог празника. Сам чин

њене смрти и реакција посматрача упућују на границу психолошког поимања смрти, на границу људске трауме и моралног слома.

6.1.2. *Ђердан*

Приповетка Исака Самоковлије *Ђердан* смештена је у време Другог светског рата, у српско село Љубогошћа под окупацијом усташа. Наслов „Ђердан" осим што метонимијски упућује на људски врат, главу и живот, симболички асоцира на невиност и људску топлину јер управо ђердан од црвених корала и ђердан од стаклених бобака представљају дарове љубави и наде за шестогодишњу Јованку, који ће завршити на њеном гробљанском крсту. Психолошки, приповетка приказује кризу личности суочене са трауматичним догађајима, с обзиром на које се јављају симптоми посттрауматског стресног поремећаја (ПТСП), психолошког шока, немерљиве туге и губитка. Главни лик, Стана, пролази кроз све фазе трауме, од бриге, страховања, наде, до очаја, психичког слома и могуће психотичне реакције. Самоковлија, као лекар и књижевник, користи снажне слике и емотивно обојену нарацију да прикаже психотични слом једне мајке услед губитка детета.

У овој приповеци је постављен темпорални и просторни оквир, кратак период од 15 дана у селу који ће изразити трагичне догађаје. Тишина села Љубогошћа и потпуно замрзавање друштвеног живота одраз су ратног страха који психолошки делује као хронични стрес: „Притисла га је окупација и усташка страховлада. Друга је година рата." (Самоковлија 1956: 125) Другим речима, влада атмосфера колективне трауме. Тишина у селу није обична, већ је манифестација страха и репресије. Психолошки гледано, оваква тишина симболизује стање стреса у заједници, јер су сви у стању приправности и ишчекивања сталне претње. На овом месту започиње траума пре трауме, што у психопатологији представља дуготрајно изложено стање страху које подрива менталну стабилност чак и пре непосредне трагедије.

Шестогодишња Јованка оболева од дифтерије, а мајка Стана је лечи стрепећи да нешто не крене по злу. Родитељски инстинкт додатно је појачан ратним околностима, те ово представља увод у психолошку динамику трауме: почетна брига постепено се увећава и прераста у страх од смрти. Мајка је представљена као типичан лик заштитнице, али у условима окупације, њена брига добија хипертрофиране размере. Станина стрепња се може посматрати као анксиозност са елементима хипохондријске пројекције, јер, како она сматра, свака болест може постати кобна, не само због природе саме болести, већ и због услова у којима живе. Љубав према детету праћена је параноидном стрепњом, што је први знак почетка Станиног психичког распада који ће кулминирати касније.

Маринко, Јованкин старији брат, долази из партизана доносећи јој ђердан од црвених корала не слутећи да је смртно болесна. Црвена боја корала јесте боја крви, живота, али је и претња. Ђердан у овом де́лу већ најављује трауму повезану са губитком, односно, ђердан претходи трагичном догађају као предзнак. У контексту будуће трауме, ово ће постати предмет који обнавља трауматичну слику (уп. Ван дер Колк 2015) на самом крају приповетке. Маринко инсистира да оде у оближње веће место по доктора, што и успева, али Стана категорички одбија одвођење детета у болницу упркос не тако позитивним прогнозама доктора. Понизно га моли да је лечи ту, у свом дому. Међутим, да би се Јованка опоравила, потребан је лед ког једино има у пећини изнад села коју надгледају Немци. Недоступност леда због непријатељске контроле појачава осећај беспомоћности. Јованкин кум Алекса ће ипак отићи и донети лед, док ју је доктор редовно обилазио, јер му је Јованка прирасла за срце. Јованка успева да се отргне смрти, те се може рећи како су трауму преживели пре самог

страдања због Јованкине потенцијалне смрти. Борба за лед представљала је Станину активну фазу преживљавања у којој она још увек верује да има контролу над дешавањима. Болест детета у психопатолошкој перспективи постаје узрок фаталног низа догађаја. Лед, као симболичка фигура лека, постаје објект спасења, али и погибељи Алексе. „У село је стигло шест уставша. Два сељака свезана жицом ишла су пред њима. Један од њих био је гологлав, рашчупане косе, с модрицом испод лијевог ока." (Самоковлија 1956: 160) Ово је важна тачка у трауматском низу, јер долазак насилника значи почетак губитка основне егзистенцијалне сигурности. Приводе и Алексу оптужујући га да се претходних дана састајао у планини са партизанима, а он је, заправо, ишао по лед. Довитљиви злочинци, испрва не верујући му, траже да пронађе сведоке који ће потврдити да је заиста у планину ишао по лед, а не да би носио храну партизанима. То је значило да их је Алекса морао одвести до Станине куће. Даљи ток догађаја јасно упућује на трагичан расплет.

У тренутку када доктор стиже пред Станину кућу носећи Јованки у дар ђердан од стаклених бобака, затиче знаке физичке деструкције: разваљене вратнице, побијене кокошке, поломљене тегле зимнице. Сцена се постепено претвара у унутрашњу слику: „Нешто се ту збило. Нешто тешко. Нешто страшно. Гледа доктор. Наслућује и још веће зло, још невиђени неки ужас." (Самоковлија 1956: 168) Докторово наслућивање ужаса који следи представља пројекцију егзистенцијалне неизвесности и постепени прелаз у зону екстремног психичког набоја. Ово је почетни слој трауме у форми перцептивног шока изазваног призором који наговештава смрт, у складу са Ван дер Колковом анализом „предвербалне трауме"[208] (2015). Дакле, први траг трауме почиње у затицању уништеног простора. У психопатологији трауме, сензорна перцепција уништеног окружења делује као окидач за трауматско наслућивање (Ван дер Колк 2015), у којем несразмера између очекиваног и затеченог стања изазива моменталну хиперактивацију симпатичког нервног система. Простор делује као „несвесни сведок злочина", што код доктора, иначе навикнутог на страдање, ипак изазива осећај надреалног.

Доктор наједном чује кукање и запомагање Стане:

> „Стана је сједела за кућом на камену. Крстима се наслонила на крушку, оборила је главу и бије се у прса. Гологлава је, плетенице јој пале по једном рамену, рукав на кошуљи раздеран. Дроњак виси и вуче се по земљи. Пред њом лежи нешто покривено пољавом. Испод пољаве вири нога, боса, мала, детиња, а мало навише разлила се млака крв по земљу. […] По танким прстићима на којима се гулила кожа, доктор је закључио да је дијете сигурно заклано или да му је срце смрвљено куршумима или ножем немилосрдно више пута избодено." (Самоковлија 1956: 170)

Опис Станиног изгледа носи јасне знаке кататоније трауме: изгубљени израз лица, дезорганизованост говора, поцепана одећа, самоповређивање, све указује на психотичну епизоду са тешким афективним садржајем. Стана испољава облик привремене психичке искључености или ступора. Визуелни контакт са лешом невиног детета несумњиво изазива и у читаоцу трауматични осећај.

Кулминација трауме јесте тренутак покоља. Стана је ван себе, будући да су и кума Алексу такође убили обесивши га о јабуку. Стана најпре не препознаје доктора, док су јој руке и лице укаљани земљом и крвљу. Очи су јој натечене, црвене, мутне и док гледа у доктора, чини се да гледа кроз њега, тамо, у даљину.

---

[208] Погледати поглавље број три: *Looking into the brain: the neuroscience revolution* (2015) https://ia601604.us.archive.org/35/items/the-body-keeps-the-score-pdf/The-Body-Keeps-the-Score-PDF.pdf приступљено 16.06.2025.

„Удара се рукама и љуља се сад на лијеву сад на десну страну, па час погледа у пољаву под којом лежи Јокица, час у Алексу, па, као да је сваким тим погледом нешто уједе за срце и затрује јадом и чемером, извија све мучнијим гласом: Оооj! Оооj! Куку мени кукавици, кукавици несрећници, црн ми данак данас сван'о…" (Самоковлија 1956: 171)

Стана је у очигледном дисоцијативном стању. Губећи контакт са стварношћу, понаша се као да је ван себе, а говор, мимика и моторика улазе у зону психотичне дезорганизације.

Доктора, који се нагледао свакојаких злочина, овај призор је пренеразио. Никако није могао да разуме до којих граница одлази фашистичко зло. Стана скида пољаву са мртвог детета, са мале Јованке, којој је преклан врат. Доктор, желећи да јој помогне да не гледа сав тај ужас, да не памти на тај начин сопствено дете, враћа пољаву на Јованку док Стана, сасвим избезумљена, говори како мора и Господ да види шта је начињено њеном детету. Стана покушава да рационализује бесмисао злочина кроз религијски механизам одбране. Међутим, криза вере указује и на егзистенцијални поремећај – она не моли Бога, него га оптужује, што указује на крхкост егзистенцијалне структуре личности у трауми. Помишља како би боља смрт била и од дифтерије, која ју је мучила данима, него ова, оваква, страшна. Стана се пита зашто је Господ себи није узео кад је била болесна, већ је дозволио овако нешто: „Стана гледа у доктора опет онако укоченим погледом као да гледа кроза њ у некога од кога упорно, не попуштајући, тражи да јој одговори. Руке је превила у лактовима, шаке стиснула и с времена на вријеме тресе њима, пријети и виче: – Кажи! Говори!" (Самоковлија 1956: 173) Стана говори Богу из очаја захтевајући одговор, али не од њега као човека, већ од Вишњег, неприступачног ауторитета. Њен говор губи функцију комуникације и постаје егзистенцијална борба, облик симптоматске пројекције, док стање ума доспева до психотичне конфузије.

Суровост убица лежи у томе да су је с намером оставили живу, да види резултате злочина. Међутим, Стана не жели никоме да пријави злочин јер власт је иста као они што су ово учинили. Налази се у стању потпуног психичког растројства: „Избуљила је била очи у доктора. Доктор је гледа и разабире у њеним очима неки ужас, неку страшну пријетњу. Из тих очију као да сијева избезумљен поглед, и чини му се, ево, Стана је у овај час полудјела, бациће се на њега као побјешњела мачка" (Самоковлија 1956: 174). Стана прети како се никоме не сме ништа рећи присећајући се муке око добављања леда и Јованкине борбе са болешћу „па онда искреће главу устрану и као да неког пита: – Јесам ли, јесам ли богорадила тако?" (Самоковлија 1956: 175) Ово наликује симптомима психотичне епизоде са параноидним елементима, а уз то, њена претећа мимика није усмерена на објективну претњу, већ је израз унутрашње дезорганизације.

Стана је успела да преприча доктору какав је био след догађаја. Преклињала је злочинце да закољу њу, а дете да оставе, али злочинци су је оставили живу баш како би све то видела и доживела. Док прича, говор се меша са сузама, плачем, смехом, кукањем[209] и повременим тишинама. Ово је психолошки важан тренутак, јер Стана почиње да реосмишљава трагедију кроз говор изнова проживљавајући трауму. Такође, Стана говори како је Јованка у разговору са усташама сама казала да је њен кум Алекса ишао по лед када је била болесна, али да злочинци у то нису желели да поверују будући да је сам њихов повод доласка овде био најмање да потврде Алексину причу колико да

[209] Самоковлија је на неочекиван начин у овој приповеци приказао јадиковање мајке над убијеном шестогодишњом кћери кроз форму тужбалице у епском осмерцу. Користећи лирски паралелизам, анадиплозу, аутор је указао на страхоту која се десила.

„прођу" цело село. Иако је у Станиној кући Алекса испричао шта се све догодило са Јованком истовремено је држећи у наручју, злочинци не одустају, што доводи до тога да их дете назива гадовима, кољачима, јамарима. Тројица кољача доносе напрасно одлуку да кољу упркос свим мољењима Стане да поштеде дете. Ударивши је у потиљак, Стана губи свест и освешћује се касније када је већ све било готово. Том приликом, Стана заклиње доктора: „Ако икад видиш Маринка заклињем те, испричај му све ово што сам ти рекла. Све! И реци му, пукло јој је срце. Пукло јој је још у онај час кад се дигла, кад се освијестила и огледала се по соби, а у соби нигдје никог. Ни Јоце, ни кум-Алексе, а ствари испретуране, из сламарица слама истресена, кандило разбијено, слика светог Јована изгажена…" (Самоковлија 1956: 181)

Стана, „сва, као у неком бунилу" (Самоковлија 1956: 182) прича како је је затекла Јованку и Алексу док јој се лице све више грчи и бледи. Поновивши реч „преклана", Стана

> „као да је у том часу дошла себи, затресе се сва пред ужасом који јој се тада указао, опусти руке с докторових рамена, окрену се, закорачи и баци се очајнички по пољаву. Једним брзим замахом руке откри Јокичину главу, прихвати је објема рукама и стаде је љубити и вриштати: 'Јокице, Јокице моја, јабуко румена! ' Потом је узе тежак, грчевит плач. Сва се тресла и превијала као у самртном ропцу." (Самоковлија 1956: 182)

Док прича доктору шта се десило, Стана испољава парадокс говорне катарзе – њено сведочење није ослобађајуће, већ продубљује патњу. Смеша плача, смеха и тишине указује на психичку ретрауматизацију, где репродукција трауме не води ка интеграцији, већ ка продубљењу фрагментације. Овде је од значаја запажање да приповедање не постаје процес прераде трауме, него начин интензивирања патње (уп. Ван дер Колк 2015). Након што доктор одлази у село како би известио о страхоти, село се окупља и креће ка Стани. Међутим, њено психичко стање се погоршало. Како су се приближавали кући, чују Станину песму о сину партизану (Маринку), док упоредо копа гроб. Станина последња фаза је стање дубоке дезорганизације уз привидну рационалност. Док копа гроб и пева песму сину, она функционише моторички, али афективно више није присутна у стварности. Песма је облик психичке регресије, али и резистенције. Стана је у дисоцираној реалности – она делује рационално (копа гроб), али у емоционалном смислу више није у контакту са стварношћу. То је пример дисоцијативне психозе – особа је функционално присутна у делима (копање гроба), али је афективно у стању „изласка" из сопственог идентитета. Ово би се могло класификовати као посттрауматски поремећај са психотичним појавама или као симптомска дисоцијативна психоза. Мештанима говори да су заклали Јованку и убили Алексу додајући „Па? Хиљаде су других заклали и објесили и хиљаде ће још заклати и објесити. Ама свеједно! Има снага која ће им доћи главе. Има правда. Има!" (Самоковлија 1956: 189) Станин поглед на масовност страдања и њена изјава сведочи о психотичној резигнацији као одбрамбеном механизму пред свеопштом апокалипсом.

Последња сцена јесте слика гробља, у којој, на Јованкином крсту, брат качи ђердан од црвених корала који јој је наменио док је ту већ био ђердан који јој је доктор донео, од стаклених плавих бобака. Ђердани, дакле, симболично постају предмети који обнављају не само трауматичну слику, већ и саму трауму фашистичке репресије и трагичног страдања детета.

6.1.3. *Сунце над Дрином*

Приповетка *Сунце над Дрином* отвара простор за психопатолошку анализу трауме, нарочито у контексту сведочења и секундарне виктимизације. Осим тога, за ову

приповетку се може рећи да представља спој личне исповести, (ауто)биографије и фикције Исака Самоковлије, будући да се тематски мотив Дрине преплиће са љубављу према природи, са прошлошћу као и са трагедијама догођеним на тој реци. Приповетка представља снажан психолошки документ о трауми, патњи и процесу исцељења. Она осликава сложен психички пут појединца који пролази кроз ратна зверства, лични бол, суочавање са немоћи и, на крају, катарзу која наговештава наду.

Рођеном у Горажду, за јунака ове приповетке Дрина представља архетипски симбол детињства, чистоте и повезаности са природом. То је често у психоанализи знак идиличне фазе пре трауме, такозване пред-едипалне безбедности где субјект има осећај хармоније са светом. Психопатолошки, ово је зона сећања која постаје рањива када је реалност брутално наруши. Доласком рата и фашистичко-нацистичке окупације, дошла су и најразличитија зверства и дивљања: „Боловао сам тешко а, чини ми се, да ми је најтеже било кад сам чуо како су ти изроди оскрнавили моју Дрину, оскрнавили је на најбезочнији начин.” (Самоковлија 1956: 210) Оскрнављена Дрина за јунака (п)остаје симбол све грозоте фашизма и нацизма. Када је рат нарушио овај пејзаж, долази до изразитог психичког лома. Дрина више није иста, јер је истовремено симбол сећања и симбол трауме. Река постаје место злочина, што код наратора изазива осећај дубоке анксиозности и расцепљености између некадашњег и садашњег света, када постају видљиве све нељудскости и наопакости: „видео сам све то јасно и очито у језовитој слици: клање на Дрини – на дринској ћуприји.” (Самоковлија 1956: 210) Идеална слика природе из детињства бива разбијена злом, трагедијом и сликама најдубљег понора и дивљаштва: клањем људи, стараца, мајки, деце, беба. Сећање на некадашњу лепоту није више доступно без пратећег бола. Кроз описе клања и злочина на Дрини, јасно је да је у питању траума коју наратор није успео да интегрише, већ је она остала замрзнута у његовој психи. Дрина, као топос детињства и елемент природне лепоте, доживљава трансформацију у симбол трауме – од бистре, чисте воде до реке оскрнављене крвљу и клањем. Овај расцеп између прошлог и садашњег, између „свете воде” детињства и „оскрнављене реке” окупације, указује на психолошки слом интегритета стварности. Прича се, затим, преусмерава на садашњи тренутак, односно на ситуацију из амбуланте, када на преглед долазе два детета са Дрине, из вишеградског села:

> „Вратићи су им били завијени. Кад сам одмотао завоје пала ми је тешка туга на ионако ојађено срце. Слутио сам шта ћу видјети и видио сам. Изгледало ми је као да ме неко дотукао. Ту преда мном сједела су та два малишана од три-четири године, гледала су тупо у мене и обарала често поглед на земљу. Преко цијелог њиховог врата протезала се, мјестимице већ зарасла, рана од кољачког ножа.” (Самоковлија 1956: 212)

Поглед деце био је укочен, али и његов. Заћутали су сви док пратилац није објаснио да су једино они преживели од двадесет и нешто деце из села јер су их злочинци превише плитко засекли, те срећом нису умрли. Главни јунак приповетке, као наративни субјект који проживљава дубоки афективни шок, доживљава класичан облик ретрауматизације у тренутку када му у амбуланту долазе деца – преживеле жртве покоља. Дечји укочен поглед и ћутање указују на дисоцијативно стање, чест облик одбране код деце након злостављања и трауме. Деца из Вишеграда делују као двојници самог наратора – као његова прошлост, као преживели део њега самог. Чини се да њихова траума буди сопствену. Овај тренутак повратио је сећања не само на клање на Дрини, већ и на саму некадашњу чисту Дрину, на све оно бесповратно уништено људским злом. „Кад су изашли из амбуланте клонуо сам на столицу. И мој је поглд тада био укочен. Као да ме неко преклао – али само ’плитко’ преклао.” (Самоковлија 1956: 212) Код наратора, реакција је соматизована туга, док осим тога, његов опис

унутрашње прекланости након сусрета с децом представља јасну метафору дисоцијативног одговора на трауму, при чему се граница између психичког бола и физичке ране брише.

Наратив се наставља временским скоком од неколико година. Након ослобођења, јунак Дрину коначно види другим, другачијим и новим очима захваљујући омладини која у групи прелази мост. Изнова осећа Дрину као своју, радосну и бљештаву, јер су „кољачке наказе […] тада ишчезле у мрак као утваре, као ружна сновиђења" (Самоковлија 1956: 214). Крај приповетке указује на почетак процеса ресимболизације. Кроз младу генерацију која прелази мост, Дрина добија ново лице. Оно што је било место злочина прераста у симбол отпора, живота и обнове. Према концепту посттрауматског раста (Тедеши, Калун 1996: 455–471), управо у најдубљој патњи понекад настаје дубља духовна трансформација, а Самоковлија овде наговештава тај прелазак од бола ка нади. Колективна младост и нада симболизују потенцијал за поновну синхронизацију са светом, за повратак вере у људскост. Поновно проналажење наде на крају приповетке кроз симбол омладине која прелази мост може се тумачити као израз резилијенције и почетак психолошке реконструкције, али она не негира дубину патње која јој је претходила. Осим тога, извршена је реконтекстуализације трауме, у којој се успомена више не појављује искључиво као извор бола, већ добија ширу перспективу и симболичку вредност. Ишчезлост кољача отвара једну нову парадигму – сугерише да је зло измештено из свакодневице, што отвара простор за потенцијално излечење и симболичку катарзу. Стога, Самоковлијина приповетка *Сунце над Дрином* није само прича о злочинима, већ дубоко лична исповест о психичкој борби са преживљеном траумом. Самоковлија приказује реалан процес психичког пута: од мира, преко ужаса и немоћи до могућности симболичке обнове. У том смислу, приповетка делује и терапијски: указује на потребу памћења, проживљавања, али и превазилажења.

6.2. ЂОРЂЕ ЛЕБОВИЋ

Лична судбина у контексту преживљавања Холокауста знатно је имала утицаја на начине књижевне репрезентације Холокауста у стваралаштву Ђорђа Лебовића (1928–2004). Лебовић је српски (драмски) писац, сценариста и сведок Холокауста, чије је стваралаштво нераскидиво обележено искуством логора. Аутентичности његове књижевности изразито доприноси његова биографска нота: Лебовић је био један од ретких преживелих логораша, „а међу југословенским писцима који су писали о Холокаусту, свакако једини који је имао прилику да уђе и изблиза види гасне коморе Аушвица у њиховом оригиналном стању, пре него што су их нацисти, повлачећи се пред трупама Црвене армије, уништили до темеља.” (Стипић 2021: 242) Драмско стваралаштво о Холокаусту заједно са поезијом, заостајало је по квантитету за прозом, али је чињеница да су позоришни комади имали снажније друштвено-политичке ефекте на публику. Драмски опус Ђорђа Лебовића обухвата различите начине репрезентације Холокауста, с тим да је од велике важности и његов постхумно објављен недовршени роман *Semper idem* као и збирка прича *Анђели неће сићи са небеса*. Како напомиње Стипић (2021: 259), Лебовићеви комади означавају врхунац позоришног учинка у формирању колективног сећања на Холокауст. Може се рећи да драме *Небески одред* (1956), *Халелуја* (1964) и *Викторија* (1968) представљају логорашку трилогију Лебовићевог драмског опуса о нацистичким логорима и психофизичким страдањима у Холокаусту. Овој тематско јединственој трилогији, Злата Лебовић придружује и драму *Војник и лутка* (1998) (уп. Лебовић 2007: 334).

> „Начином упризорења Холокауста, Лебовићеве представе деконструишу поделу на злочинца/жртву, бацајући за то време сасвим ново светло на питања сведочанства и емпатије, сећања и правде – што су у свим европским земљама после Другог светског рата средишња историјска и етичка питања, која су југословенске власти третирале као веома осетљиву ствар.” (Верват 2020: 68)

Што се послератне драме тиче, од изузетне важности била је појава комада *Небески одред* чији су аутори Ђорђе Лебовић (1928) и Александар Обреновић (1928). Иако је ратна тема у фокусу, ово дело се суштински разликује од дотадашњих драмских представљања рата. Према мишљењу Јована Деретића (2007: 1180), *Небески одред* спада у драме које карактерише „филозофски сензибилитет”: личности се налазе у граничним ситуацијама, пред лицем смрти где њихови дијалози отварају темељна егзистенцијална питања. Етичка порука *Небеског одреда* дала је овом књижевном делу нека својства ангажоване филозофске драме (уп. Палавестра 1998: 149). Са друге стране, *Небески одред* представља хронику једног крематоријума, та драма је „један вид, један ужасан вид трагедије модерног човека” (Матић 1957 према Лебовић 2007: 320). Педесетих и шездесетих година комад је изазвао опречне реакције[210] и озбиљне јавне дебате[211] о начину представљања Холокауста и страдања. Осим нужних, различитих моралних компромиса ради преживљавања, а уместо „херојске слике отпора, борбе, пркоса, воље за победом и моралне супериорности жртава, Лебовић и Обреновић су дали слику логора, пуну безнађа, апатије, дехуманизације” (Стипић 2021: 236). Драма приказује седморицу логораша из Аушвица принуђених да помажу СС-особљу у уклањању тела жртава побијених у гасним коморама. Постепено се прати

[210] Драма је дуго одбијана пе него што је постављена на позоришну сцену, три београдска позоришта одбила су приказ, да би се *Небески одред* извео први пут у позоришту не у Београду, већ у Приштини – на маргини културне сцене (уп. Стипић 2021: 237, Верват 2021: 73).

[211] О расправама поводом комада *Небески одред* видети више у Верват 2021: 69–78.

процес деградације човека и његовог моралног уништења уз перманентни осећај трагичног апсурда, а управо је такав начин перцепције проблематике страдања невиног народа у Холокаусту био когнитивна препрека услед које је ово дело наилазило најпре на одбијање и неразумевање. Било је потребно време и још књижевности о страхотама Холокауста како би се овакав наратив приближио читалачкој пријемчивости у хоризонту југословенске рецепције[212].

О последицама концентрационих логора је реч у драми *Халелуја*, у којој бивши логораши, спасени од стране Американаца, по сваку цену желе достојно да сахране свог преминулог друга Јојоа. Драма *Халелуја* првобитно је објављена као приповетка под називом *Сахрана почиње обично поподне*, а нешто касније адаптирана је и као радио драма и као позоришна представа. Трећа драма *Тетралогије*, драма *Викторија*, сведочи о начинима третирања нацистичких ратних злочинаца у перспективи садашњости – у виду посете бивших логораша бившем мучилишту, а садашњем музеју – и прошлости – у виду (судске) реконструкције догађаја, сусрета са некадашњим убицама уз „суочавање са бесмислом формализоване правде" (Волк 1968 према Лебовић 2007: 332). Ова драма представља „протест против кратког памћења пред вазда латентном могућношћу остварења поновног људског зла" (Петровић 1968 према Лебовић 2007: 333). Драма *Војник и лутка* тематизује прошлост бивше логорашице Вилме, девојке из „Куће лутака" из нацистичког логора, која је игром трагичне судбине, али и услед стида и срама, својој породици прећутала овај ружни детаљ своје логорашке прошлости. Када се буде судило команданту њеног логора, Вилма постаје једини сведок који због правде жели да проговори о злочинима над девојкама у логорским борделима, али се суочава са претњама неонациста. Самим тим, у драми се преиспитује сврсисходност самог суђења злочинцу, који је такође од своје породице сакрио своју прошлост. Попут психолошког трилера, драма поприма елементе мистерије, будући да ће се Вилма, услед давно дате заклетве пријатељицама из логорашког бордела – да прва преживела која сретне команданта треба и да га убије – одважити на убиство.

Осим поменутих драма, Лебовићево прозно остварење у жанру романа насловљено *Semper idem* већ својим насловом, односно латинском формулацијом – увек исто – упућује на вишеслојно значење: у једном погледу, асоцира на трајност и непроменљивост трауме, док у другом погледу симболички упућује на циклично понављање историјског зла и људске склоности деструкцији. Роман је структурално сложен и хибридан: грађен је као колаж документарног и фикционалног материјала, сведочанства и унутрашњег монолога са честим прелазима између прошлости и садашњости. Та фрагментарност одговара феномену трауматског памћења (в. Карут 1996), у оквиру ког се догађаји не могу линеарно испричати, већ се враћају у облику исечака и симптоматичних слика. У тематском погледу, *Semper idem* проблематизује питање идентитета преживелог, његову крхку позицију у свету након логора, као и немогућност да се прошлост у потпуности изговори. Лебовић кроз своје јунаке истражује парадокс опстанка: они су живи, али обележени смрћу, у сталном дијалогу са сенкама и призорима који их прогоне. У том смислу, роман се може посматрати као литерарни простор између сведочанства и фикције, између меморијског архива и књижевне имагинације. Својим поетичким поступцима и тематском снагом роман *Semper idem* заузима посебно место у Лебовићевом холокаустовском опусу допуњујући на својеврстан начин *Тетралогију*. Док драме испитују колективне сцене трауме у форми театралног сведочанства, роман отвара интимнију перспективу, усредсређену на унутрашње процесе, индивидуално памћење и субјективну обраду трагичног искуства.

[212] О опречним критикама ове драме видети поглавље „Небески одред у контексту критике" у студији *Светлост из пепела – Холокауст и књижевност* Кристијана Олаха (2025: 243–248).

Збирка аутентичних и узнемирујућих прича *Анђели неће сићи са небеса* Ђорђа Лебовића, „крипто-роман о Холокаусту" (Олах 2025: 227), такође се тематски надовезује на пређашња књижевна дела. Приче представљају јединствено сведочанство књижевника који је прошао кроз Холокауст, али и поетички обликоване медитације о границама људског, о трауми и о могућностима памћења. У овој збирци прича спаја се документарно и метафоричко, историјски запис и унутрашња психолошка истина. Лебовићеви јунаци настањују простор између преживљавања и смрти, између историје и заборава, постављајући питање не само о процесу страдања него и о начину преношења искуства које је по својој природи непојмљиво. Збирка се стога може тумачити као литерарни облик трауматског наратива у којем се оно што је преживљено појављује у фрагментима, сликама, алегоријама и прећуткивањима, а не у класичном линеарном причању. Ову збирку чини девет приповедака: *Девет водоравних црта*, *Живети је понекад високо*, *Ако лажем обесите ме, молићу лепо*, *Анђели неће сићи са небеса*, *Без наслова*, *Како је Греко зарадио хлеб*, *Зли умиру вертикално*, *Сахрана почиње обично после подне*, *Важан есек*, као и додатак *Из пишчеве бележнице*, у ком Лебовић проговара о злу осврћући се на лик и дело Адолфа Хитлера, на антисемитизам, нацизам, итд. Дејан Михаиловић истиче како се овом збирком затвара круг будући да ових девет прича са његовим записима „као да замењују никад ненаписана завршна поглавља његовог романа *Semper idem*, у којима је по свему судећи намеравао да опише пакао Аушвица и нацистичких логора, где је депортован као петнаестогодишњи дечак" (Михаиловић 2021: 205). Трагичним описима смрти, разбацаних, уништених лешева, логораша, односно живих изгладнелих, жедних, болесних и исцрпљених костура, Ђорђе Лебовић је на драматичан начин одао част (прерано) преминулима сапатницима. Стилистички, ове приче карактерише мешавина сурове реалистичке слике и симболичког језика уз изражену употребу парадокса, гротеске, метафора, сарказма. Простори логора, маршева и чекаоница смрти описани су хладно, готово документарно, али се у тим призорима јављају и моменти који подсећају на визије или снове, као да је сама стварност постала надреална. Ово двојство одговара психичком искуству трауме: оно што се догодило делује истовремено стварно и немогуће, рационално појмљиво и апсолутно изван речи.

Наслов *Анђели неће сићи са небеса* већ упућује на једну врсту теолошко-егзистенцијалне провокације. Сигнализирањем одсуства трансценденције, суптилно се наговештава губитак вере у спасоносну интервенцију, али и упорност да се говори упркос томе. Анђели остају недоступни, а судбина човека препуштена је његовој сопственој истрајности и способности да памти – и на крају крајева, да преживи. Тај симболички тренутак може се читати и у светлу Лебовићевог личног искуства преживелог из Аушвица и других логора, али и у ширем, универзалном кључу: као приказ људске судбине у добу када је историја разоткрила своје најмрачније лице. Збирка такође отвара питање одговорности књижевности. Ако анђели неће сићи, онда је наратив једино средство да се спаси успомена, да се жртве одрже у присуству, памћењу, историји. Лебовићево писање у том смислу није само уметнички чин већ и етички позив: да се не дозволи да се историја избрише нити да се страдање релативизује. Људске судбине књижевних јунака ове збирке истовремено су ситне као пепео и огромне као космос.

Иако је збирка прича *Анђели неће сићи са небеса* Ђорђа Лебовића изузетно значајна за разумевање његове књижевне поетике и представља важан сегмент уметничке артикулације трауме, она у овом истраживању неће бити предмет детаљније (психопатолошке) анализе. Разлог за то није у њеној мањој релевантности, већ у чињеници да би интерпретација ове прозне целине превазишла оквире обима постављене дисертацијом. Истраживање ће стога бити детаљније усмерено на

Лебовићеву *Тетралогију* и роман *Semper idem*, који у довољној мери омогућавају целовит увид у кључне аспекте његовог опуса, у уметничко-поетичке стратегије, као и у психо(пато)лошке аспекте књижевних јунака.

6.2.1. *Тетралогија*

Збирка драма *Тетралогија* Ђорђа Лебовића од изузетне је важности за проучавање Холокауста у српској књижевности будући да прожима, испитује и наглашава трауме, механизме сећања, колективну и индивидуалну психопатологију, с тим да драма као књижевни жанр још више потенцира психичке ломове. Књигу отвара поглавље *Уместо предговора (Из пишчеве бележнице)*, односно цитат из *Књиге проповедникове*: „ – Јер ко ће бити изабран? У животу свако има надања; и живом псу боље је, него мртвом лаву [...] – Јер живи знају да ће умрети, а мртви не знају ништа, нити им следи награда [...] И љубави њихове и мржње њихове и зависти њихове нестало је...” (Лебовић 2007: 5). Овим библијским мотивом отвара се простор за поимање живота и смрти у логорском контексту: живот, колико год редукован на голо биолошко постојање, ипак се поставља као једина могућност отпора, макар и у форми пуке пасивности. Истовремено, смрт у логору не представља само физички крај, већ и коначну негацију људског искуства у којој нестају емоције, жеље и индивидуалност.

У поглављу се, затим, нижу потресна сведочанства бивших логорашица Аушвица. У опису жена које су дочекале новопридошле заточенице апатичних лица, ошишаних глава, у пругастим хаљинама јавља се слика „полуживих мумија” (Лебовић 2007: 5). Такве, одавале су утисак полуделих жена, које су се аутоматски кретале без моћи говора. Као да су постале бића без мисли и икаквих осећања (уп. Лебовић 2007: 5). Овај опис упућује на феномен психичке анестезије, познат у психопатологији трауме као један од примарних одбрамбених механизама. Виктор Франкл (2019: 21, 31) овај феномен назива и симптомом шока и стањем апатије. Осим тога, у овом поглављу се говори и о кажњавањима у Аушвицу (премештање у казнени одред, бункер, батинања, вешања), која представљају формализовану структуру терора у којој су и најбаналнији прекршаји попут јела током рада, пушења или узимања воћа били довољни за сурово насиље. У психолошком смислу, оваква пракса разара сваку представу о смислености и пропорционалности казне, производећи стање апсурдне беспомоћности и губитка вере у логичност света (уп. Франкл 2019: 29, 30, 46–48). Посебно потресан пример је сведочење о смрти мале Хасније, која је због минималног чина отпора (пљувања на надзорницу) била осуђена на мучење и смрт: „за казну [је] морала држати два камена више главе у клечећем ставу, па је после батина које је том приликом добила мала Хаснија убрзо умрла” (Лебовић 2007: 9). Овај сегмент осветљава трауматску дијалектику између детета као симбола живота и невиности и логора као простора деструкције, у којем и најмањи гест непослушности бива санкционисан до крајњих последица.

Још једно сведочење наглашава језивост музике која је дочекивала радне одреде, док су се истовремено чули крици жртава из крематоријума и јама: „Ти стравични крици, помешани са звуцима оркестра, разарали су ум…” (Лебовић 2007: 9). Овде је истакнута психолошки разорна симбиоза естетике и ужаса: музика, уобичајено повезана са хармонијом и уметничким доживљајем, у логору постаје инструмент перверзног појачавања трауме. То је пример онога што Кети Карут (1996) означава као трауматични реализам, односно као искуство које превазилази капацитете језика и уобичајених категорија перцепције. Уводно сведочанство Лебовић завршава ауторефлексивним ставом: „Кад сам се вратио из логора у живот, видео сам пред собом само два избора – заборавити или говорити. Прво нисам могао, значи друго сам морао”

(Лебовић 2007: 12). Ова реченица има кључну функцију у целој *Тетралогији*: она поставља аутопоетички оквир у коме је писање истовремено чин преживљавања, сведочења и отпора забораву. Психолошки гледано, реч је о покушају интеграције трауматског искуства у наративну целину, чиме се превазилази опасност од патолошке репресије и понављајућих ноћних мора (уп. Херман 1992: 133–140).

Ове минијатуре свирепости које претходе драмама имају функцију не само уводног контекста, већ и трауматског прага преко којег читаоца-гледаоца треба увести у драмску радњу. Оне постављају сцену као простор у којем се психопатологија трауме не приказује посредно, већ у свом најсуровијем, документарном облику.

6.2.1.1. *Небески одред*

Драма *Небески одред* према Кристијану Олаху (2025: 171) означава важан прелом у развоју српске драмске књижевности јер је успела да уздигне културно-поетичку имагинацију српске литературе изнад оквира документарности и трагичког сведочења, те је неопходно, сматра Олах, не утопити је само у корпус књижевности Холокауст, већ је сагледати и на светском, општем, универзалном нивоу књижевности[213]. Уводни наратив драме *Небески одред* отвара се сведочењем обележеног телесним печатом, бројем А-12750 тетовираним на руци приповедача (Лебовић 2007: 15). Идентичан истетовиран број приповедача и Лебовића сигнализира упориште драме у аутентичном логорском искуству аутора (уп. Олах 2025: 235, Верват 2020: 69). Тај број постаје замена за идентитет, својеврсни анти-субјект, који у логору као систему функционише као знак потпуног одузимања личности. У психоаналитичкој перспективи, ова редукција идентитета на број представља радикални чин дехуманизације, који у жртви производи амбивалентно искуство: са једне стране, трауматско понижење, а са друге, парадоксални облик потврде да је још увек жив, јер број означава и постојање унутар тоталитарног поретка.

Слика живота у близини крематоријума дата је кроз приповедачеву перспективу: истиче како су живели у близини крематоријума осећајући константни смрад његовог дима. Ноћу би посматрали пламене језичке из димњака, али ништа нису знали о догађајима унутар високих зграда од црвених опека, осим да се одатле нико никада није вратио (уп. Лебовић 2007: 15). Једног новембарског јутра, пошло је 17 људи из грађевинског одсека у Биркенау са задатком да сруши крематоријуме и уништи трагове злочина. Сам приповедач био је један од те седамнаесторице. Иако се нису надали повратку, ипак су се исте вечери вратили назад у логор, престрављени и од страха ошамућени: „Отишли смо у своје бараке праћени гомилама радозналаца. Нашим причама онда још нису сви веровали.” (Лебовић 2007: 16) Свакодневно је њихова група одлазила да руши крематоријуме 1 и 2, но они су спретно одуговлачили са послом јер су сумњали да би крај радова означавао и њихов крај: „Сувише смо видели да бисмо смели то да преживимо.” (Лебовић 2007: 16) Мотив рушења крематоријума добија карактер двоструке трауме. Из једне перспективе, реч је о очајничком покушају уништавања материјалних трагова злочина, дакле о свесном учешћу у процесу брисања историје, а из друге перпективе, за саме извршиоце то је значило свесну мисао да су сувише видели да би смели да преживе, те на овом месту долази до изражаја парадокс логоролошког искуства: жртва је у исто време и сведок и саучесник, што оставља дубок траг у посттрауматском идентитету. Заточеници су истовремено били сведоци и не-

[213] „С обзиром на то да тематско-мотивски комплекс ове драме превазилази границе сопственог жанра, *Небески одред* може да се чита и на фону опште литературе о Холокаусту, која подразумева књижевна сведочанства у другим жанровима (романе, приповетке, поезију), односно ’чисто’ документарна, есејистичка и научна дела.” (Олах 2025: 2025: 171)

сведоци: видели су и осећали материјалне трагове смрти, али није им било дозвољено да артикулишу пуно значење виђеног. Та амбивалентност производила је хроничну анксиозност и психичко расцепљивање између онога што се зна и онога што је незамисливо.

У крематоријуму 2, приповедач среће безименог 33142, који му је често давао храну. Долазећа зима била је екстремно сурова, али је 33142 успевао да наложи ватру у својој собици и угреје их обојицу:

> „У тој собици 33142 живео је сам. Био је један од преосталих петнаест чланова Himmelkommando [Небеског одреда, прим. аут.]. Већи део дана је проводио са мном. […] Лице му се увек разведрило кад би ме угледао. Увек је имао за мене хлеба, маргарина или сира. […] он ми је причао о себи и о животу који су проводили међу зидовима крематоријума." (Лебовић 2007: 16)

Однос између приповедача и заточеника број 33142 представља један од ретких тренутака интерсубјективности у драми. 33142, као члан Himmelkommando, постаје фигура бриге и солидарности. Овај однос има терапеутску димензију: у условима потпуне дехуманизације, сваки чин бриге за другога делује као потврда људскости. Изненадни нестанак логораша 33142 током Божића, као и празна собица без трагова његовог постојања, доноси нови удар на психу приповедача. Рекли су му да су сву петнаесторицу закопали у дну дворишта, тамо где је било велико ђубриште, али иако је тражио то место, никаквих трагова није било у смрзнутој земљи (уп. Лебовић 2007: 17). Искуство губитка је удвостручено: најпре у физичкој смрти пријатеља, а затим у немогућности да пронађе било какав материјални траг његовог некадашњег постојања.

Завршни део уводног наратива наглашава двоструку линију: физичко уништење (детонација крематоријума) и симболичко трајање (сахрана последњих чланова Небеског одреда у дворишту који остају као неми сведоци). Тај простор, напола срушен и напола сачуван, функционише као трауматски топос са којим су преживели осуђени свакодневно да се сусрећу.

Обраћањем приповедача у првом лицу, у уводним сценама драме *Небески одред* граница између фикције и сведочења постаје евидентна будући да приповедач напомиње да ће „покушати да оживи приче свог пријатеља 33142 уз најмање измена и прескакања" (Лебовић 2007: 17). Психопатолошки значај оваквог увода огледа се у тензији између сећања и имагинације: иако сам аутор признаје да ликови можда нису постојали, инсистира на томе да је „постојало све оно што их је окруживало" (исто). Овај механизам истиче трауматску структуру сведочења, у којој је реконструкција стварности истовремено и чин меморијализације и одбране од незамисливог што би значило да се целина злочина никако (никада) не може репрезентовати, већ само посредно дочарати.

Сценска ситуација у којој виши есесовски официр објашњава новопридошлим логорашима њихову судбину уноси у текст изразити елемент „баналности зла" (Арент 2000). У његовом говору препознаје се логика бирократске рационализације: затвореници ће радити три месеца, затим ће бити ликвидирани и замењени другима.

> „Овде је крематоријум у коме се уништавају непријатељи Вође и сав баласт Нове Европе. Ви ћете радити [...] у Небеском одреду, како су ваши претходници духовито назвали ту екипу. Ваша дужност биће да наше непријатеље убијате и спаљујете. Тај посао обављаћете три месеца. По истеку тог рока, ликвидираћемо вас, а на ваше место довешћемо другу групу. Јасно? Добро. Не желим никога да присиљавам. Ако неко неће да ради тај посао, нека слободно иступи из строја. Биће одмах стрељан. Има ли таквих? Одлично! Још? Више нема? Добро." (Лебовић 2007: 18)

Тиме се у психопатолошкој равни разоткрива механизам дехуманизације: живот је сведен на временски ограничен уговор, а смрт постаје предвидива последица, само ишчекивање. Официрово неприсиљавање праћено понудом да они који одбијају могу одмах бити стрељани показује изопачену симулацију слободе избора. Тај псеудоизбор заправо функционише као психолошки терор, укидајући сваку могућност аутономије и потврђујући потпуну власт система над телима и животима заточеника. Психолошка динамика у соби затвореника додатно разоткрива последице таквог система. Њихови међусобни односи нису засновани на солидарности, већ на хијерархијама које се репродукују по узору на структуру логора. Зеленом, који је у логору већ осам година, додељена је улога ауторитета те, не свидевши му се направљени распоред спавања, грубо наређује Музелману[214] да се помери са свог места, чиме се наставља круг понижавања. У томе се може препознати феномен идентификације са агресором, када жртва интериоризује логику моћи и преноси је на слабије како би сачувала сопствени минимум контроле, а примери тог типа јављаће се се надаље и у овој и у другим Лебовићевим драмама. Паралелно, дијалози међу логорашима откривају и различите психичке стратегије преживљавања[215]. Старац, који попут контролора упућује новопридошле у рад гасних комора, функционише као фигура сведока изнутра са нарочитим познавањем механизма смрти у свим детаљима, што води нормализацији ужаса.

Кључни дијалог између Зеленог и Музелмана најочигледније приказује сукоб између фантазије отпора и реалистичког увида у безнадежност. Прича о потенцијалном ослобођењу из логора прераста у свађу, јер Музелман тврди да неће дозволити да га убију, док Зелени реагује цинично, обесмишљавајући сваки појединачни отпор речима „сви ми, заједно са целим светом, за њих не вредимо ни колико један коњски прдеж” (Лебовић 2007: 27). Овај став одражава дубоку трауматску свест о сопственој дехуманизацији, у логору човек губи својство субјекта и бива сведен на чисто биолошку егзистенцију без вредности. Истовремено, овај дијалог осликава контраст између илузије контроле (Музелманова невољна нада) и потпуне резигнације (Зеленов цинизам), што је типичан психолошки спектар реакција у екстремним условима преживљавања. У том смислу, уводни део *Небеског одреда* поставља сцену историјског злочина и у психопатолошком кључу разоткрива механизме на којима почива свет логора – дехуманизацију, агресију и постепено разарање идентитета. Драма тако постаје сведочанство о дубокој психичкој ерозији у условима систематског уништавања човека.

Свађу ове двојице прекида поновни долазак Старца који их бесан назива лешинарима. Музелман ће упитати Старца ко су жене које чекају доле испред, он ће рећи да њих сутра чека ликвидација:

> „МУЗЕЛМАН: Како? Како мислиш… ликвидирати?
> СТАРАЦ: Претворити у пепео, ако ти се тај израз више свиђа.
> МУЗЕЛМАН: Хоћеш да нас уплашиш, ето шта хоћеш!
> СТАРАЦ: Чујеш ли како нешто хуји у овој цеви? То се сад пењу на небо они који су доведени јутрос.

[214] О музелманима и њиховој симболици, видети Олах 2025: 101–107.

[215] У соби је ужасно топло, јер се пећ у којој се тела заточеника непрестано пале налази тик уз саму собу. Лик С. К. не може да издржи врућину, те наређује Човеку под капом да отвори прозор. Проминент их одвраћа због дима и смрада од спаљених, што је С. К.-у сулудо, јер тај смрад за њега није ништа ново. Осим тога, мокри су и изгладнели, надали су се да ће доласком у одред макар оброк донети, али до тога не долази. Једино шта им је преостало јесте да маштају о томе како се некад јело и каквог је мириса дуван.

ЗЕЛЕНИ: Али доле их има много.
СТАРАЦ: Само око пет хиљада. То је посао од десет минута.
[…]
МУЗЕЛМАН: То си ти измислио. Ја нећу да убијам.
СТАРАЦ: Хоћеш. Мораћеш.
[…]
ПРОМИНЕНТ: Пет хиљада за десет минута… То је немогуће! То је апсурд!
СТАРАЦ: Запамтите: овде не постоји 'немогуће '. Постоји само 'бункер' а тамо је све могуће." (Лебовић 2007: 31)

Дакле, сцена у којој их Старац прекида и доноси вест о предстојећој ликвидацији чини да драмска напетост постане директно психопатолошка: реч је о тренутку у коме се претња претвара у вербално опипљив план. Језик Старца, односно његова способност да предметно и хладно именује оно неизрециво (претворити у пепео) делује као катализатор колективног поремећаја: први импулс је неверица и одбацивање, а онда долази озбиљни когнитивни шок, који уводи нову реалност. Осим тога, дијалог показује неколико међусобно повезаних психопатолошких механизама. Прво, присутна је дубока дисонантност између емоционалног испољавања (страх, гађење, неверица) и рационализације чињенице: Старац, својим „лаганим" наративом редукује страх на технички проблем (то је посао од десет минута). Реч је о минимализацији ужаса како би се савладала паника, но та рационализација делује и као облик навођења на моралну амнезију, јер ако се масакр прикаже као рутински задатак, биће лакше прихватити га или извршити. Друго, употреба еуфемизма и семантичког прераспоређивања (ликвидација јесте претварање у пепео) има перверзну улогу: она дистанцира оног ко говори и оног ко слуша од пуне моралне тежине чина, а тиме снижава емотивни отпор. Код логораша, чињење таквог прераспоређивања изазива унутрашњу поделу: један део њих остаје у шоку, док други део покушава да рационализује или да се заштити путем порицања. То порицање је краткорочно адаптивно, јер омогућава даље функционисање, али дугорочно ствара услове за посттрауматску патологију, која може водити анксиозности или другим поремећајима. Треће, такозвани бројеви и мерачи (пет хиљада за десет минута) убацују техничку, машинску димензију у чин масовне смрти. Механизација убиства у смислу метричке одређености ефикасности делује као додатни психички удар будући да човек као статистички елемент остаје редукован на проток у систему. Ово уводи појмове деиндивидуације и процеса објективизације жртве, који закономерно воде смањењу емпатије међу извршиоцима и присутнима. Четврто, дијалог садржи директну подмуклу примедбу о принуди: Старчево „Хоћеш. Мораћеш." представља директан притисак на очекивање предстојећег учешћа у злочину. Овде се јасно види механизам интернализације агресора и принудне моралне ерозије, јер су појединци гурнути у позицију где је избор илузија, а прихватање је једини начин очувања биолошког опстанка. Та принуда је основа феномена који се данас у литератури назива *морална повреда* (orig. *moral injury*), што је трајни осећај кривице и губитка моралног компаса након учешћа или приморавања на дела која крше унутрашње етичке кодове (уп. Лиц и сар. 2009: 697). Поред тога, у психосензорном регистру сцене важан је аудитивни моменат: звук хуји у цеви као стални трауматски окидач. Та сензација представља трајни асоцијативни окидач, јер она функционише као перзистентни улазни стимуланс који активира узнемирујућу чињеницу туђих константних смрти у непрекидном дешавању. Звук постаје цивилизацијски знак смрти, који у будућим тренуцима уноси флешбекове, хипервигиланцију и поремећаје сна.

Колективна реакција од шале и цинизма до очајничке тврдње „Ја нећу да убијам" показује спектар стратегија преживљавања: неки покушавају да одрже морални

интегритет, други се штите циничним преокретима, а трећи бивају парализовани. Унутар таквог друштвеног система колективна солидарност јер скоро незамислива, јер самом локализацијом и претећом смрћу води ка фрагментацији (унутрашњих хијерархија), те самим тим и условима у којима је отпор (или пак бег) тешко започети и још теже реализовати. Уметнички и аналитички смисао овог фрагмента наговештава трагедију искуства преживљавања у логору: насилни преображај морала постаће нужни начин преживљавања.

Старац им објашњава да је бункер „најмодерније и најсавршеније губилиште на свету" (Лебовић 2007: 32). То је купатило без воде, славина, водоводних цеви, купатило у ком из тушева не тече вода, већ гас, купатило у ком нема изласка, већ само уласка. Затвореницима постаје јасно да се ради о гасној комори, а Старац им објашњава да су заправо они ти који људима убацују гас да би их затим одвели на „печење" (Лебовић 2007: 33). Тада им постаје позната процедура испред купатила: када уђу, прво улазе жене са децом. Рањеник, згранут, упозорава да ће их обавестити где иду, а Старац одговора да он може то да учини, али ће зато сви заједно отићи право у дим (уп. Лебовић 2007: 34). Већ довољно шокирани затвореници слушају даљу причу, а то је да лешеве, потом, слажу у лифт сакупљајући њихова одела уз речи како је то најсјајнија прилика да се снадбевају свиме што је потребно. После лифта, иде се у зубну ординацију где ће неки од њих вадити златне зубе лешевима. Мртви се потом товаре на вагонете и одвозе у пећи из којих се кроз пет минута лопатом вади пепео. Поједине логораше занима да ли је истина да ће их стварно после три месеца убити, а Старац им то потврђује, што затворенике згражава, јер освешћују сопствену замењивост и константну извесност смрти. С. К. одбија то да слуша, остали се грозе, док Проминент жели да чује више о механизацији рада. Рањенику није јасно како одлазе тако својевољно у смрт, како се не побуне, но Старац истиче како они и не знају да иду у смрт, јер им говоре да ће ићи на купање (уп. Лебовић 2007: 34). Посебно је приметно како је однос према самој употреби језика и начину доживљаја систематског убиства из угла злочинца потпуно опуштен:

> „Печете их у пећима као пекар хлеб, али као заборавни пекар, као пекар који не извуче на време хлеб из пећи, па му потпуно изгори. Потпуно! Осетили сте како је под топао? Пећи се налазе тачно под вашим ногама. Ова цев одводи дим из одаје пећи у главни димњак. Вечерас вас греју Јевреји из Лвовског гета. Централно грејање, рационално коришћење горива… Сад сам се сетио… Не заборавите да није дозвољено држати врата отворена. Морате да се навикнете на високу температуру. Да… Верујте да потпуно сагоре за пет минута." (Лебовић 2007: 33)

Седморо логораша доживљавају психолошки шок, морају убијати свој народ, што одводи психолошком обрту у догађају седам великих индивидуалних катастрофа (уп. Селенић 1957 према Лебовић 2007: 322). Реакције ликова у сценама осликавају спектар психолошких одбрана: од порицања и тврђења како је то немогуће, преко рационализације па све до тражења информација као контролног механизма. Ове стратегије одражавају адаптивне одговоре на екстремни стрес привремено помажући преживљавању, али истовремено остављају отворен простор за касније посттрауматске патологије будући да су очигледно приморани да учествују у злочину. Самим тим, могућност да ће неки логораши постати директни извршиоци (или сведоци механизма) злочина ствара услов за психолошко замућење граница између жртве и починиоца, јер уништавање сопствених моралних категорија уз присиљавања на злочин може довести до трајног осећаја кривице и стида. Другим речима, у *Небеском одреду*, жртве су, дакле, приморане да преузму улогу џелата. Старац, некадашњи професор књижевности, представља парадоксалну фигуру: он је интелектуалац редукован на улогу портира

смрти, који је хиљаде људи пропустио кроз капију, али ниједног живог није видео да је изашао (Лебовић 2007: 36). Чини се да је његово преживљавање условљено пуком срећом довело до усавршавања смрти, јер није само људскост нестала у Старцу, већ је приметна и трансформација интелектуалних и моралних капацитета у сурову убилачку ефикасност, што постаје примарно видљиво у његовом језику, у хладном, педантном, живописном описивању процедуре, чак и са дозом ироније.

Старац упорно испитује где је осми затвореник иако му затвореници говоре да их је ту само седморица. Музелман је забринут зато што немају осмог плашећи се да их стварно не вешају. Истовремено, страх од осмог затвореника кога Старац упорно помиње открива параноидно-контролни механизам система који својом арбитрарношћу поништава логичку структуру стварности. У атмосфери тоталитарне моћи, бројка и име губе значење, битна је искључиво дисциплина која почива на страху. Осим тога, Старац наређује да очисте ципеле, јер је тако правило, што затвореници, по Старчевом одласку, остају да раде. Гладни Зелени ће лизнути маст за рибање ципела, јер како каже, лепо изгледа. Са друге стране, Музелман мисли да је Старац луд са својим причама, у чему се и Рањеник слаже прибојавајући се како је ипак све то истина. Зелени[216] потврђује да Старац не лаже, а С. К. изјављује како је просто немогуће да је човек могао тако нешто смислити. Проминент, најпре стрепећи да је неко пред вратима, изриче како фашизам има своје грешке, али и апсолутне тачности:

> „ПРОМИНЕНТ: Дозволите… Фашисти у крајњој истанци имају према својим противницима хуман однос. Молим… молим, дозволите да завршим. Рекао сам хуман однос. Смрт у гасној комори је лакша од набијања на колац, или клања тупим ножевима. Затим: они ничим нису обавезни да мајке уништавају заједно са децом…
>
> С. К.: Прекини!
>
> ПРОМИНЕНТ: Износим вам своје мишљење…
>
> ЗЕЛЕНИ: Ти… ти си нацист! Онај прави! Подли! Потуљени! Упињеш се да говориш гласно како би те они тамо чули. Хоћеш да им се додвориш, а овамо цркаваш од глади. Фуј.” (Лебовић 2007: 40)

Проминент уноси елемент перверзне рационализације покушавајући да убиство гасом прогласи „хуманијим” од других метода (уп. Лебовић 2007: 40). Тај став представља класичан пример когнитивне дисонанце (уп. Фестингер 1957: 3), када се неподношљива стварност ублажава прихватањем логике џелата. Његова наклоност према фашистима, односно, његово наводно познавање политичара, лекара, уметника који су били фашисти, притом образовани и културни, а не умно поремећени[217], указује на феномен идентфикације са агресором, што представља психолошки механизам којим жртва усваја ставове и вредности насилника како би се осетила мање беспомоћном. То код Зеленог изазива бруталну реакцију, јер у логорашкој свакодневици управо таква додворавања делују као издаја. То ће резултирати сукобом[218] који је, скривен, посматрао Старац рекавши да је то очекивао и да им је потребан капо (притвореник који је командовао једном радном групом). Старчево наметање улоге капоа С. К.-у јесте својеврсни психички експеримент. Пендрек као симбол власти у овом контексту постаје знак моралне компромитације, услед које прихватање пендрека значи прихватање позиције џелата, али и одбијање отвара

---

[216] Зелени је заправо Немац, али како каже, није нацист, већ обичан лопов.

[217] Фашисте правда следећим аргументом: „Треба да схватите да су они жртве ситуације у коју су их нагнали остали народи.” (Лебовић 2007: 41)

[218] „Ова њихова вика била је у ствари изнемогли шапат прегладнелих људи. Они су се једва држали на ногама.” (Лебовић 2007: 41)

опасност директне смрти. Морална дилема коју С. К. проживљава у том тренутку присилиће га на одабир између сопственог опстанка и сопствених моралних начела. Његов први задатак као капоа биће одређивање радних места: ко ће радити у купатилу, а ко на пећима. Коцка као решење поделе рада представља радикалну банализацију смрти, одлука о томе ко ће бити део механизма уништења редукује се на пуку игру случаја, што открива апсурдност злочиначког система. Старац прихвата извлачење цедуљица, као да је каква лутрија у питању, а не доношење одлуке о томе ко ће на којој позицији уништавања људских живота учествовати. Пре одласка, Старац наређује да спавају, јер следи гашење светла, али затвореници цркавају од глади и од врућине. Сама завршница овог сегмента, песма Музелмана и Зеленог, који вади хармонику, показује парадоксалну потребу за остацима постојања људскости у условима нечовештва. Музика као психолошки вентил постаје чин отпора, кратки спокој, али истовремено и сведочанство о граници апсурда, јер се песма чује у простору у којем влада смрт. С. К., пак, већ као новоименовани капо, гаси ту потребу наредбом за тишином, што сугерише да у тоталитарном систему чак и трачак људског просто мора бити угушен.

У драми, затим, наступа одређени временски скок – у соби нема никога, сви су на радном задатку, свако је свој кутак наместио по сопственом укусу. Човек под капом долази, али он више не личи на костура, већ помало и на правог човека. Лице му је добило свежију боју, док су се Рањеник и Зелени подгојили (уп. Лебовић 2007: 48), а Зелени чак поседује мало складиште хране и пића, вероватно одузето од убијених Јевреја. Чини се да су се већ навикли на (редован) рад, храну и систем, а самим тим и на нормализацију ситуације ужаса. Логораши су се и физички и психички постепено прилагодили екстремним условима. Рањеник се чуди што им дозвољавају да узимају храну колико хоће (уп. Лебовић 2007: 49). Осим тога, Музелман је био у свом новом оделу, док је човек назван 58964 једини остао непромењен. Приликом гозбе, Музелман у пар наврата провоцира Човека под капом, Јеврејина, зато што не једе свињетину. Гозба постаје место препирке о томе ко је већи злочинац: да ли Човек под капом, задужен да баца бомбе са циклоном, или Музелман, који ради на пећи. Потајно мислећи како су затвореници љути на њега, капо, односно С. К. доноси још хране правдајући им се како није тражио да буде капо уз речи: „Боље по вас да не изгубите моје пријатељство. Поведите о томе рачуна на време.” (Лебовић 2007: 54) Принуђен да одржава ред и да управља делом механизма смрти, капо истовремено уз извесну претњу покушава да одржи пријатељство и људски однос са другим логорашима. Наједном, Музелман

> „рече оно што је све опседало, али што нико није смео ни себи да призна: Требало би да побегнемо одавде. Он се уплаши својих речи и дохвати боцу да пије. Људи се тргоше као да су затечени у крађи. Погледаше збуњено Музелмана. То потраја само тренутак, а после сви наставише своје послове.” (Лебовић 2007: 55)

И Проминент машта о избављењу: он редовно (и узалудно) пише писма без одговора надајући се да ће га пријатељи избавити. Све време, у неколико наврата, Музелман убацује и понавља идеју о бекству коју сви из страха избегавају. Рањеник сматра како је то лепа, али неизводљива намера, но Музелман охрабрује говорећи о изводљивости и испланираности намере. Зелени се слаже да вреди покушати, јер је најопасније остати ту где им смрт свакако долази за два и по месеца. Проминент покушава да изађе из просторије пошто не жели да има икакве везе са бекством, али Рањеник сумња да ће их пријавити. Зато и проговара о идеји да морају сви заједно да беже, јер ако један остане, у овом случају Проминент, издаће остале да би спасио своју кожу. Но, Проминент декларативно изриче да неће ићи са њима ни по коју цену.

Међутим, логораши ће разоткрити Проминентову тајну: на сликама је водио евиденцију о убијеним Јеврејима, те му тиме и прете. Дакле, идеја о бекству на којој Музелман стално инсистира, али коју други избегавају, открива сложеност психичког стања жртава: на једној страни, ту је свест о неизбежности смрти, а са друге, бег (п)остаје илузија контроле и трачак наде. Иако су свесни опасности, морално и психички логораши одбијају да потпуно прихвате сопствену безнадежност.

Потом наилази Старац који одмах препознаје разговоре о бекству упозоравајући их да су то само маштања, јер је све минирано, те самим тим и немогуће. Проминент одмах реагује рационално истичући да бекство из логора практично није могуће, али његово интересовање расте, јер види потенцијал у Старчевој паранојн: ако Старцу прикажу да му је Рањеник давно изгубљени син, Проминент може користити ту емоционалну рањивост за стратегијску предност[219]. Рањеник одбацује оптужбе за причу о бекству настојећи да одржи рационалну дистанцу, али Старчева психичка нестабилност почиње да се манифестује у виду губљења присебности и неповезаних прича, што су први показатељи озбиљног трауматског поремећаја. Старац је пример човека који је услед трауме и екстремних услова потпуно изгубио конвенционалну психичку стабилност. Показује симптоме ПТСП-а, дисоцијативних реакција (преображава стварност), параноидних мисли и агресивне импулсивности. Проминент у овом тренутку рационализује ситуацију – препознајући Старчеву патолошку фиксацију на сина, планира да искористи његову паранојн истовремено пазећи да Старцу не открије припреме за бекство. У међувремену, С. К., као капо, почиње да показује класичне симптоме обрнуте психологије – преузима потпуно своју улогу, те малтретира и провоцира логораше користећи физичко кажњавање зарад одржања контроле. Његова суровост се повећава, што је директан одраз унутрашње деформације моралне и емотивне структуре услед дужег излагања насиљу и власти над жртвама. Са друге стране, лик 58964 страхује и настоји да изврши све задатке без икаквог пропуста, што је показатељ присилне адаптације кроз страх од казне. Проминент ће убацити опаску о пореклу сапуна. Сапун, наиме, потиче из хемијске лабораторије и прави се од људи, те зато не мирише лепо, али добро пени. Чини се да „[о]ва вест као да никог није изненадила. Сви су то примили као нешто потпуно нормално" (Лебовић 2007: 74). Трагично је то што је живот у екстремним условима логора довео до емотивне десензибилизације, услед које ликови примају страшне информације као сасвим нормалне. Тако ће и Рањеник признати своју психолошку адаптацију на ужас: „И мени се у почетку чинило да ћу полудети, а после сам навикао. Затворим очи и бацам [тела, *прим. аут*]" (Лебовић 2007: 76).

Планирање бекства добија конкретан облик: Човек под капом прави четири бомбе припремајући се за акцију. Упоредо, разоткривају се идентитети ликова – Човек под капом и Рањеник су Јевреји, али то упорно скривају. Разлог Рањениковог скривања под хришћанским именом је страх од страдања због крштенице (уп. Лебовић 2007: 78). Стога ће Човек под капом напасти Рањеника да је издајица јеврејске вере и отпадник. Рањеник се бори са етичким и верским питањем осећајући дубоку моралну фрустрацију због узалудности вере у Бога и злочина који се одвијају: „ако Јехова и постоји, он је најобичнији подлац! Зашто дозвољава све ово? Зашто? Узалудне су твоје приче о његовој доброти! Он је гад! Могао бих да га попишам и задавим!" (Лебовић 2007: 79)

[219] Ствар је у томе што Старац одједном губи присебност и, обраћајући се на руском језику, почиње у Рањенику да види свог сина. Психички растројен, Старац почиње да прича неповезано и о бекству и о сину. Тако сметен и луд, говори им о пролазу захваљујући ком је могуће побећи. Рањеника нападају да је крио од њих да му је Старац отац, али он тврди да није. То доводи до нове идеје: „ПРОМИНЕНТ: Рекао бих да је старац параноик. Уколико је то тачно, он ће све учинити да спасе свог 'сина '. То треба да искористимо." (Лебовић 2007: 67)

Овај конфликт додатно осветљава психолошку тензију између (верског) иденитета, моралне одговорности и потребе за преживљавањем.

Лебовић наставља да истражује сложену психолошку динамику међу ликовима, као и дубоке трауме које су утицале на њихово понашање и одлуке. Старац се изнова појављује као посредник и потенцијални водич ка спасу обавештавајући логораше да ће у року од два дана бити формирана нова група за Бжезинку, у коју је обезбедио њихов улазак. Његова интервенција има двоструку функцију: са једне стране, активира колективни осећај наде и стратегије преживљавања, док, са друге, открива психолошку рањивост затвореника и унутрашњи конфликт између страха и импулса ка бекству. Најава да ће и капо бити укључен у групу подстиче логораше на размишљање о његовој елиминацији, што доводи до краткотрајне експресије колективне еуфорије у виду песме и граје. Лик 58964, стрепећи од капоа и његових казни, посматрао је веселу групу са одвратношћу, рекавши да доле чека нови транспорт, а они не престају да свирају и певају: „Доле људи чекају смрт, а ви певате! Још ћете и да заиграте!" (Лебовић 2007: 84). Међутим, Проминент говори како не смеју да мисле на оне доле, на оне које треба да убијају, већ да сачувају своје живце. Наједном, логораш 58964 одбија одлазак у нову радну групу говорећи да неће да бежи, јер је све обмана, а слободе за њих нема – нигде. За Зеленог, слобода је све изван тих зидина – само да нема очи есесоваца на себи, осећаће се слободно. Дакле, психолошка слика лика 58964 је овде посебно наглашена: посматрајући са одвратношћу песму и грају своје групе, не може да се ослободи свог ужаса и осећаја кривице (уп. Лебовић 2007: 82–84). Логораш 58964 је заробљен у реалности трагичног страдања што указује на дубоку трауматску фиксацију. Бивајући и жртва и сведок, он је неспособан да прихвати реалност привидне, потенцијалне или пак измишљене слободе која му се нуди – па макар она иницијално била и у форми песме. Просто не верујујући у могућност бега, спасавања и слободе, признаје да осећа страх, односно, да не може да издржи већ једном добијене батине. Контраст између перцепције Зеленог и лика 58964 даје увид у индивидуалну психичку адаптацију на екстремне услове: Зеленом је, дакле, слобода концепт изван зидина логора, асоцирана на одсуство надзора и могућност акције уз нужност преузмимања ризика бекства по сваку цену, док 58964 остаје парализован страхом и предвиђањем казни. Овај страх није само физички већ и морално-емотивни, јер он разматра питање савести и личне одговорности, као и то да ли ће његова улога у систему смрти оставити трајне последице на његову психу чак и ако успе да преживи (уп. Лебовић 2007: 85).

Проминентова улога као хроничара[220] и стратега показује како индивидуа може да одржи неку врсту смисла и контроле у екстремним ситуацијама. Вођење дневника и планирање бекства представља покушај когнитивне регулације и очувања етичког „ја", али истовремено показује и унутрашњу дилему будући да се суочава са моралним импликацијама и потенцијалним ризиком за све укључене. Његово понашање и страх од издаје 58964 осликава динамику међузависности и колективне трауме: индивидуална психа је дубоко прожета потребом да остане у животу, али и страхом од последица за друге. Лебовић овде гради психолошку напетост која показује како екстремна траума обликује понашање, социјалну динамику и одлуке, те бекство постаје не само физички изазов већ и психички тест издржљивости и моралне одговорности.

У завршном делу драме *Небески одред*, Лебовић појачава психолошку напетост демонстрирајући крајњу деградацију социјалних и моралних структура унутар логора. С. К. као капо постаје врхунац апсурда и насиља: његово понашање је илустрација тоталитарне моћи у микрокосмосу логора, у коме је страх постао рутинска категорија и

[220] Проминент бележи све у свом дневнику како би сутра, ако преживе и доспеју до тога да им се суди, могао да одбрани и себе а и њих. Свестан је да ће злочинци једног дана пробати да униште све и да неће оставити трагове за собом.

инструмент контроле. Његова експлозивна агресија, претње и казне према 58964 и другим затвореницима приказују механизам унутрашње деформације личности под траумом и ауторитарном силом[221]. Насиље постаје уобичајено, делимично рутинско, али и дубоко психолошки разорно, јер и сам капо функционише као затвореник система који га обликује. Са друге стране, затвореник 58964 представља контраст, јер његова одлука да се одупре наредбама капоа показује храброст и психичку рањивост у којој страх од казне и могуће смрти и даље постоји, чиме парализује његово конкретно деловање.

У вечерњим часовима пред планирани бег, Старац се појављује са новим, контрадикторним информацијама, најављује долазак новог капоа, тврдећи да је бекство немогуће, јер су страже појачане и простор миниран, што је у потпуној супротности с његовим претходним уверавањима. Ова сцена интензивира атмосферу конфузије и психолошке нестабилности, показујући како његове промењиве поруке разарају пређашње осећање планске структуре и контроле. Иако логораши и даље желе да покушају бег, одлучују да елиминишу Старца, чија се непоузданост и прогресивна дезорганизација доживљавају као непосредна опасност по опстанак групе. Старчева нестабилност, блиска лудачкој фигури, открива дубоке последице трауме која ремети перцепцију реалности и угрожава психолошку тачку ослонца оних који су у њему видели вођу или извор наде.

Појављивање С. К.-а и његова најава да се те вечери неће ићи на посао услед изненадне промене смена код логораша изазива сумњу да је сазнао за планирани бег. Услед тога, група се ужурбано усаглашава да морају деловати исте ноћи. Међутим, управо у тренутку када је бег требало да отпочне, логором се проламају комешање, сирене и гонг – испоставља се да је С. К., капо, ножем ранио једног есесовца и да је одмах потом био стрељан. Наређује се претрес соба, чиме се драматична структура завршава суспензијом плана за бекство и ескалацијом међусобног неповерења. Овај капоов чин се може схватити двоструко: или је потез С. К.-а имао везе са намерним спречавањем бекства групе или је рањавање есесовца учињено како би се хипотетички одвукла пажња већине, а групи се омогућило бекство. Услед оваквог развитка ситуације, логораши реагују различитим облицима психичке регресије одустајући од намере: Човек под капом пали свећу и започиње молитву као да настоји да призове духовно искупљење и обнови осећај смисла; Проминент пише писмо, изнова покушавајући да оствари контакт са спољним светом, иако зна да писмо никуда неће бити упућено, те његов покушај представља чин очајничког одржавања везе са изгубљеном стварношћу. Сумња о издаји се преусмерава на Човека под капом, а затим и на све остале, те настаје општа параноидна атмосфера, у којој сваки појединац постаје потенцијални издајник. Лебовић овом сценом артикулише психолошке последице екстремне трауме: параноја, радикално неповерење и осећај безизлазности постају доминантне психичке категорије. Рањеник додатно подрива идеју бекства наговештајем да би, у случају хватања, били јавно погубљени. Смена straже у ходнику праћена звуком корака појачава атмосферу тескобе. Када сумња падне и на Зеленог, логораши га обарају на под, али га не убијају, но га приморавају да свира, што он и чини, док је бег из логора у том тренутку већ дефинитивно онемогућен. Симболика коначног неуспеха бекства наглашава трајну репресивну моћ логора: и када се затвореници покушају организовати упркос свему задржавајући моралну и колективну одговорност, систем их неумољиво контролише. Траума, страх и морална дилема обавијају све

[221] Капоа се сви боје, чега је он свестан, те пита Музелмана зашто је то тако. Капо се исповеда Музелману о свом животу и о томе како је пренаглио што је ударио затвореника 58964, говорећи како је ударање постало део његовог живота и рутине. Када Музелман почне томе да се смеје, капо каже како их све треба побити.

ликове, свака радња је контекстуализована унутар система који их тотално деперсонализује, а све покушаје бекства и било какве стратегије за преживљавање сусрећу непрекидне препреке било физичке, било психичке.

*

Драма *Небески одред* приказује групу логораша постављених у екстремно деперсонализујући и трауматични систем концентрационог логора. Ликови, било да су носиоци моћи као Старац, С. К. (капо) или они који само покушавају да преживе као Музелман, Рањеник, Зелени, Проминент, 58964 и други, показују низ психопатолошких реакција на дуготрајну, интензивну трауму и саму неизвесност смрти. Како се и могло видети, капо, показује очигледне симптоме трауматске трансформације личности. Његово понашање укључује импулсивну агресивност, хиперреактивност на перцепцију претње и употребу насиља као рутинског инструмента контроле. Психолошки, С. К. демонстрира елементарне симптоме поремећаја са примесама дисоцијативног реаговања и моралне деградације: употреба силе постаје рутинска, насиље према другима претвара се у средство самооправдања и самопрезентације као моћног појединца. Присуство таквог капоа у логору одражава механизам идентификације са агресором као адаптивни, али дубоко деструктивни психички одговор на трауму. Рањеник и Музелман демонстрирају класичне симптоме хроничне трауме: емоционалну депресивност, хроничну анксиозност и избегавање суочавања са смрћу. Рањеник отворено изражава осећај немоћи док Музелман у својим мислима континуирано анализира моралну димензију деловања, али се боји да деловање против система може довести до смрти. Зелени и Проминент илуструју различите адаптивне реакције на трауму – Зелени показује склоност ка рационализацији и потискивању страха, док је Проминент рационалан, стратешки оријентисан. Затвореник 58964 и Човек под капом представљају психолошки најосетљивије субјекте. Логораша 58964 одликује стално унутрашње осцилирање између страха, моралне одговорности и жеље за преживљавањем. Старац као фигура која пружа охрабрење, али и саботира планове за бекство показује симптоме психичке дезоријентације, епизоде конфузије, дисоцијативног реаговања и могућу параноју када у Рањенику види свог сина. Његова психичка нестабилност и наративне контрадикције могу се симптоматски подвести под стање делиријума.

У целини, психопатологија ликова у *Небеском одреду* је комбинација стреса изазваног траумом логора, параноје, емоционалне депресије, дисоцијативних механизама, моралне дилеме и адаптивних механизама идентификације са агресором. Сви ликови показују комбинацију хроничних симптома посттрауматског стреса, акутних стресних реакција, параноидних тенденција и дисоцијативних механизама, док рутинска суровост система логорског живота додатно појачава њихову психолошку рањивост. Морална дилема и страх од физичког кажњавања у комбинацији са сведочењем и учествовањем у процесу уништавања других доводи до сложених психичких адаптација које укључују деперсонализацију, измењену перцепцију сопственог ја и трајни осећај кривице. У психоаналитичком и симболичком кључу, драма приказује како систематско уништавање људског достојанства и личног избора обликује психичку структуру у страх, параноју, агресивност и деперсонализацију, али истовремено показује и механизме преживљавања, идентификације са агресором, рационализације и колективне солидарности, који ликовима омогућавају да макар привремено преживе у условима немогуће хуманости.

6.2.1.2. *Халелуја*

У овој Лебовићевој драми, радња је смештена у логору за расељена лица, у коме су се преживели логораши опорављали након ослобођења. Срж драме јесте борба бивших логораша око „нормалне" и достојне сахране свог друга. Симболично, овај чин асоцира на покушај повратка изгнаних у поредак „обичних људи" (уп. Тодорић 2017: 303), односно, то је и покушај самих преживелих да се врате свету из кога су насилно искључени. Оно што посебно узнемирава није једино њихов напор да превазиђу статус Другости у који су били гурнути пројектом под називом „Холокауст", како то примећује Гордана Тодорић (2017: 303), већ и снажан отпор који тај повратак изазива у друштвеној околини.

Уводне сцене драме *Халелуја* одмах показују посебан облик посттрауматске психопатологије: пацијенти, бивши логораши, смештени су у болници „Свети Рафаел", у месту излечења и опоравка које се у самој драмској поставци претвара у продужетак логора. Гласови из звучника који буде пацијенте уз музику делују као карикатура неког новог система контроле: не постоји више логорска жица, али и даље постоје дисциплина, команде, послушност. Психолошки, код логораша-пацијената је присутан феномен условљеног трауматског реаговања те чак и у простору у којем нема непосредне претње, они реагују као у логору – са покорношћу, апатијом, али и помало стресно.

Смрт Јојоа, омиљеног лика у болници, јесте иницијална тачка драме, али и окидач осећаја колективне трауме – он је био „излечен" у медицинском смислу, али не и у психичком. Чињеница да је „изгубио је памћење, није могао да говори и да хода… Иначе био је сасвим здрав" (Лебовић 2007: 116) указује на дубину психичког и физичког инвалидитета који преживљавање логора оставља иза себе. Дакле, његово стање може се дефинисати као озбиљни поремећај личности и понашања после оштећења мозга или екстремног стреса, уз трајни губитак памћења и функционалности. Реакције других пацијената, Јојоових пријатеља на његову смрт показатељ су колективне патње: Зеро је одмах у покуњеном став оборено погледа, што упућује на депресивну симптоматику и типичан постлогорски облик апатије; Сипка делује изнурено и одсутно, његов замишљени поглед може се тумачити као трајна дисоцијативна одбрана, бекство у унутрашњи свет како би се избегло суочавање са стварношћу; Јустус реагује са неверицом и рационализацијом, јер како је могао умрети кад је био излечен, што је одраз психолошког механизма негације трауме. Пацијенти Зола и Мајше реагују на другачији начин: Зола у почетку жели да узме храну намењену мртвом Јоју, те тај гест делује гротескно, али у психопатолошком кључу указује на регресивни импулс: повратак на нагонску борбу за опстанак (типично логорско искуство, када се глад претвара у основни принцип преживљавања). Мајше, пак, показује снажне трауматске флешбекове и избегавање, не жели да иде у мртвачницу, јер је то директна репликација логорског искуства. Код њега се могу препознати типични симптоми у форми упорног оживљавања трауматских сећања, избегавање ситуација које подсећају на трауму као и перзистентна анксиозност.

Због смрти Јојоа долазе болничари у униформи побеђене војске, на чијим грудима су се налазили пришивени бројеви ратних заробљеника, уз хладнокрвне речи како су дошли по „пакет" и називајући Јојоа ћакнутим. Пацијенти се буне уз речи како је он био парализован, а не ћакнут (уп. Лебовић 2007: 118). Такав однос према преминулом другу наводи их на договор да Јојоа достојанствено сахране[222], због чега је

[222] У оквиру болнице, управа се тела мртвих решавала истог дана смештањем по више лешева у један гроб у јами, а то је управо оно што Јојоови пријатељи нису желели.

требало отићи и чувати тело у мртвачници, што и чине Мајше и дечак Пипл. Међутим, посета начелника болнице Мајора и управнице Фефероне разоткрива деформацију етике – ту смрт није појединачни трагични догађај, већ део нормалног процеса. Наиме, Јустус говори о идеји сахрањивања Јоја на гробљу, а не у јами, у којој је ђубриште, а где су и остали покопани. Зачуђени Мајор тврди да је досад умрло стотине бивших логораша и сви су на исти начин сахрањени. Ипак, дозвола да се сахрана ипак обави сутрадан наилази на негодовање Фефероне, те наређује помоћнику Клемпи да са лешом учине што и са сваким уз речи: „[у]место да буду сретни што су извукли живе главе, хоће да нас понизе, хоће да покажу да су они победили!" (Лебовић 2007: 122) Дакле, за њу је борба за достојну сахрану понижење, те њен став указује на облик секундарне виктимизације – преживели не смеју да траже достојанство, јер се то тумачи као агресија. Најјача психопатолошка тачка ове експозиције јесте „богоостављеност" (Олах 2025: 384), односно, разговор Мајшеа и Пипла о Богу. Мајше пита Пипла верује ли у бога, а он одговара да *зна* да Бога нема одавно, а Мајше додаје како је све њих бог одавно напустио:

> „ПИПЛ: У логору ми је један старац рекао да је бог ликвидиран. Рекао је: 'Бог је мртав. Они су убили и бога.'
>
> МАЈШЕ: Не, Пипл, њега нико не може да убије. Само је он тај, који може друге да убија. (Мајше упире прст у Јојоов леш.): Погледај, ето шта је с њим урадио! Зар није постао зао (из њега избија потиснут гнев): Ја се Богу никада више нећу молити." (Лебовић 2007: 123)

Пипл прихвата крајњу логорашку истину о смрти Бога, док Мајше у Богу види злочинца. То је одраз теолошке трауме или, у психопатолошком смислу, облик егзистенцијалне депресије: губитак основног смисла и поверења у било какву моралну или религијску структуру. Ово представља продужетак феномена који је у психолошкој литератури описан као *губитак основног поверења* (orig. *loss of basic trust*) (уп. Херман 1992: 57, 58). Сцена у мртвачници, у којој болничари Пиктија и Клемпа покушавају да преузму Јојов леш, убрзо прелази у физички и вербални сукоб. Тај конфликт је дубоко симболички: леш није само тело, већ и питање достојанства, идентитета и права на људскост. Чињеница да Пипл звиждуком алармира бивше логораше да прискоче у помоћ открива да је у њима и даље присутна солидарност и систем тајних сигнала који су у прошлости служили као једини начин за преживљавање. Када болничари бивају изубијани и избачени из мртвачнице, бивши логораши преузимају контролу и постављају се као чувари улаза у мртвачницу. Овде се јавља феномен који се може описати као колективна ресакрализација смрти – сахрана престаје да буде само чин збрињавања тела, већ постаје симболички чин враћања човечности и отпора систему који их је дехуманизовао. Паралелно с тим, открива се и још једна психолошка динамика: колективна пројекција агресије на лика Зера, ког стално одбацују подсећајући га да је некада био батинаш, капо. Ово колективно понашање може се посматрати као механизам одбране групе, када се колективна кривица и траума пројектују на једну особу. Сви га желе мртвог, али нико не жели лично да преузме одговорност. Према ICD-10 кључу, код Зера се могу препознати симптоми комплексног посттрауматског поремећаја, нарочито осећај трајне кривице, искључености и деперсонализације, о чему ће и касније бити речи.

Сама идеја о сахрани постаје већа од самих ликова. Како би је организовали, њима су најпре потребне пропуснице из болнице. Било је потребно спремити посмртни говор, ангажовати попа и средити мртвачка кола. Јустусово помињање мртвачких кола са посребреним анђелчићима на крову делује као регресија у фантазију: уместо реалног, он сања о некаквом церемонијалном погребу, што представља покушај да се у

свету лишеном симбола поново успостави симболичка равнотежа. Стога их, након што су добили пропуснице, одлазак у град у потрагу за мртвачким колима суочава са грубом истином: Човек са лулом им говори да та кола више не постоје, јер је смрт изгубила свој ритуал и претворила се у индустрију уништавања у логорима. Ово је снажна сцена симболичке дезинтеграције, јер свет у ком сахрана има смисао више не постоји.

Сусрет Сипке и младе девојке-удовице Наните уноси интимну, готово неочекивану психолошку димензију. Нанита, као удовица бившег команданта логора, представља фигуру друге стране, али сада лишене моћи. Сипка, бивши логораш, у разговору са њом открива симптоме трауматске навике и прилагођености патњи као јединој познатој реалности: када каже да му је постало нормално да буде гладан, али и његова несигурност око тога да ли воли јабуковачу није тривијална. Она је показатељ анхедоније, неспособности да се осети задовољство, што је један од основних симптома посттрауматске депресије. Симболички, сусрет са Нанитом делује као огледало: она је остатак старог поретка, али без функције и без мужа. Сипка је остатак логораша који више не зна да ли је способан за нормалан живот. Ту се појављује и једна парадоксална могућност – потенцијални интимни додир између жртве и ћутљивог сведока злочина, што у психолошком кључу носи обележје (непо)жељног сусрета, оног који подсећа да прошлост не може бити избрисана, али и да у посттрауматској стварности односи постају непојмљиво измештени.

Наредна сцена која се одиграва на пољани уводи бизарну, готово надреалну слику дечје игре, у којој малишани симулирају улоге војника и заробљеник, са дрвеним пушкама. У том призору открива се трансгенерацијски пренос трауме, деца која нису проживела стварност логора репродукују њене најдрастичније форме, што упућује на интернализацију насиља у култури и колективном памћењу. У психопатолошком смислу, ова игра може се посматрати као формирање трауматске сцене у игри, што је често код деце која кроз игру реконструишу насиље као покушај да га разумеју. Пипл, иако сведок, не остаје неутралан. Његова реакција на дечју представу је бурна, а када га нападају, спасава га Зеро. Ту долази до померања динамике моћи, јер некадашњи капо, који је у логору био злостављач, сада је у позицији заштитника, али Пипл то не може да прихвати. Уз увреде га тера са пољане, подсећајући га да више није капо. Ово асоцира на механизам померања агресије – Пипл не може да толерише захвалност према Зеру, јер би то значило признање да бивши злостављач може деловати људски. Тако се у Пиплу види појава ригидне трауматичне идентификације у виду одбијања сваке могућности рехабилитације неког ко је био симбол зла. Пиплов сусрет са дечаком Пепијем[223] додатно продубљује психолошку напетост. Пепи је остао само са баком, те Пипл који каже да нема никога пројектује у њега сопствени губитак. Када чује да је Пепијев учитељ говорио како су у логорима били „само зликовци и издајице", у Пиплу настаје снажни реактивни афект беса, што је типичан симптом посттрауматског изобличења стварности: сведок зна шта је истина, али га ужасава када види како се историјски злочин већ релативизује. Са друге стране, у болесничкој соби, атмосфера је обележена амбивалентним односом према храни: Зеро је одбија, Зола је прождире. У овој сцени очигледна је различита манифестација посттрауматске симптоматологије: код једних се јавља анорексија трауматског порекла (одбојност према храни која је некада била део режима контроле у логору), док код других постоји компулзивно претеривање у јелу као компензација.

Зола говори бившим логорашима да је поп учтиво одбио да дође. Иако делује као периферни догађај, ово одбијање има дубљу психолошку резонанцу: за бивше

[223] Један од дечака који се играо игре логора на пољани.

логораше, који траже достојанство у смрти, одсуство религијског ритуала делује као потврда њихове трајне маргинализације. У оквиру посттрауматске симптоматологије, ово се може посматрати као ретрауматизација путем одбијања – нови бол се активира на основу старе ране искључености и дехуманизације. Уто, долази и Пипл говорећи како је Сипка остао вани са женом, што код других изазива неверицу и запрепашћеност. Та укоченост је одраз колективног осећаја кривице, као да преживели немају право на нормалан живот. Пипл открива и да осим попа немају ни мртвачка кола, што изазива неверицу код Јустуса, који верује да ,,свако цивилизовано насеље мора да има мртвачка кола" (Лебовић 2007: 140). Самим тим, остаје дискутабилно да ли се након рата и логора уопште и може говорити о цивилизованости. Очигледно, мотив мртвачких кола тако носи вишеслојну симболичку димензију. На психопатолошком нивоу, то је пример опсесивног трагања за нормалношћу – фиксација на цивилизацијски стандард представља очајнички покушај да се обнови поремећени светски поредак. Јустус у овом делу показује најизразитије симптоме психотичне дезорганизације. Његово обраћање празном столу да буду спокојни и да ће имати солидна мртвачка кола, као да разговара са саборцима или невидљивим саговорницима може се тумачити као параноидно-халуцинаторни доживљај или барем као делузија присуства. Он, међутим, није потпуно луд у правом смислу те речи: унутар трауматског контекста, његово понашање делује као компензација, те отуд преостаје (психичка) фиксација на достојан погреб као на једини преостали чин смисла. Другим речима, његово понашање наликује постпсихотичној дезорганизацији личности, која се дешава када траума добија форму празног дијалога са светом. Јустусова опсесија достојном сахраном превазилази реалност и постаје једина смислена мисија. У психопатолошком кључу, то се може разумети и као синдром трауматске фиксације на ритуал – облик суочавања са ужасом путем пренаглашене потребе за симболичким чином. Логораши размишљају о таљигама као замени за кола, пошто би за кочије био потребан новац који они немају. Јустус, потом, наређује да се замоли наредник да им се поклони мртвачки ковчег или нешто томе слично, а да Зола однесе Мајшеу ручак у мртвачницу. На крају, Зеро остаје сам, те имитира Јустуса у ставу и говору, забављајући се уз грчевит смех. Овај тренутак подсећа на параноидну иронију: имитација је заправо покушај да се и сам постави у улогу вође (сахране), али смех који га тресе као грозница (уп. Лебовић 2007: 142) указује на распад афективне контроле. Конкретно одређивање да ли је у питању хумор, исмевање или психотични испад остаје неодређено, те управо та неодређеност одражава границу између преживљавања и лудила.

У Кочијашевој кући открива се једна од најболнијих метафора постлогорашке стварности – сахрана као непотребан чин. Кочијаш[224], човек обичног живота, изговара реченицу која разоткрива померање цивилизацијских вредности: „Коме су сада потребне сахране, какве вајде од тога" (Лебовић 2007: 145). Са становишта психопатологије, овде је реч о нормализацији трауме у заједници. Друштво је већ толико навикло на масовне смрти да је ритуал опроштаја и сахране постао сувишан. За Јустуса, међутим, управо тај ритуал представља последњи бастион смисла. Његова понуда да плати налив пером, предметом симболичке вредности, открива трагични јаз између искуства логора и реалности нормалног света: оно што је њему једина преостала валута – реч, писмо, запис – за кочијаша нема никакву вредност.

Присуство Зера, који се неприметно убацује у овај разговор и остаје да пије вино са кочијашем, може се тумачити као израз социјалне маргинализације. Он није само одбачен због своје прошлости капоа, већ и зато што његово постојање подсећа остале

[224] Кочијаш има кобилу и таљиге, али је због болести кобиле поштеђен да не превози сламу за војску. Он се чуди што му уопште траже таљиге, а из болнице су, уз речи како се његова кобила плаши мртваца.

на болну истину – да су и жртве понекад могле бити у улози џелата. Јустус и Пипл одлазе од кочијаша, Пипл одлази код дечака Пепија. Њихов сусрет отвара једну другу раван, рађање новог насиља у дечијем свету. Пепи, који показује оружје и гранате као нешто сасвим природно, представља продужетак логорске трауматизације у будућност. Овде се уочава механизам трансмисије трауме: дете које није било у логору усваја наратив учитеља да су у логорима били само зликовци и издајице, а истовремено живи у свету у којем је оружје свакодневица. За Пипла, тај сусрет буди агресивну реакцију, бес због ревизионизма и порицања истине, но свакако саветује дечака да оружје не закопава под земљу док то не види Сипка.

У мртвачници Мајше стоји наслоњен на зид, тихо певуши, не скидајући поглед са стола на коме је покривен Јојов леш (уп. Лебовић 2007: 149). Долази Зола и једе остатке ручка носећи парче картона, односно, посмртну листу. Мајшеа занима како град изгледа, пошто никад није био и има ли град цркву. Занима га да ли се Зола икад молио, на шта он одговара одрично у контексту како је узалудно молити се, док Мајше каже како се боји Бога, јер је он стално и свуда присутан, спреман да насрне и уништи (уп. Лебовић 2007: 151). Дијалог осцилира између религијског и психопатолошког. Мајше, иако траумом уништен, задржава осећај присуства божанског, али у обрнутом облику: Бог за њега више није утеха, већ стална претња спремна да насрне и уништи (уп. Лебовић 2007: 151), што је пример религиозног делиријума у трауматском контексту, када се божанство доживљава као персонификација агресије и смрти. Зола, са друге стране, одбацујући молитву као бесмислену, емитује знаке тоталне апатије и губитка верског ослонца. Овај дуализам представља два могућа одговора преживелих на катастрофу: страх од Бога као агресора и апатија као облик одбране од бола.

Феферона улази у мртвачницу уз речи како је Мајшеа позвао мајор и како мора да оде (да би остао леш сам). Њен лик уноси нови ниво дехуманизације, јер се подсмева томе да немају мртвачки сандук уз речи „Победили сте у рату, а за ваше лешеве немате мртвачке сандуке" (Лебовић 2007: 151), одмеравајући их са презиром. Осим тога, Феферона не дозвољава да Зола залепи посмртну листу. Њена реплика је симптом социјалне патологије, у којој чак и победници остају без права на смрт. Коначно, Мајшеова реченица: „Кад је Богу тешко да поднесе пораз, зашто би то људима било лако?" (Лебовић 2007: 152) у себи носи дубоку теолошко-психолошку парадоксалност. У том тренутку, Мајше артикулише искуство колективне трауме: ако је и сам Бог поражен у логору (као што је раније речено „убили су и Бога"), онда се људска немоћ и лудило показују као природни исход. Ова реченица је сажетак искуства које би у психопатолошким терминима одговарало трајној егзистенцијалној кризи – немогућности поновног повратка смислу живота.

Надаље, радња драме се пребацује изнова на Сипку и Наниту као нову линију трауматског деловања. Њихово зближавање није мотивисано еротском жељом у класичном смислу, већ пре измештеном логиком преживљавања: он је воли зато што му је дала да једе и пије. Елементарне физиолошке потребе постају замена за афективне, чиме се открива дубоки поремећај односа између телесног и емоционалног. Сипка показује остатке своје куће, камен, парче платна и дрво, који су једини преостали трагови изгубљеног дома, али и прошлости. У психопатолошком кључу, то је одржавање идентитета преко фрагмената, као и траума преживелих који чувају остатке себе. Осим тога, ово је типично понашање за трауматизованог појединца који покушава да очува идентитет преко материјалних реликвија који представљају остатке себе. Сипка је паралисан када је реч о сексуалном чину: иако је ситуација таква да би интимни сусрет могао уследити, до њега ипак не долази. Та немоћ открива дубоку рањеност, психогену сексуалну дисфункцију, повезану са посттрауматским поремећајем. Из другог угла, његово логорашко име „муштикла" у себи носи

симболичку конотацију, оно је заштитни идентитет, али и симбол импотенције: предмет који симулира ватру, али је сам по себи мртав, што указује на немогућност истинске животне реакције.

Мајше долази код Мајора, који упозорава да не могу да избећи наређење попут тог „да се лешеви у болницама морају покопати одмах, да не би дошло до инфекције, заразе, и томе слично" (Лебовић 2007: 158, 159). Начелник болнице се плаши изненадне инспекције, јер је леш старији од једног дана, што за болницу није прописно. У њиховом дијалогу административни језик смрти бива сведен на санитарне разлоге, леш се мора уклонити да не би дошло до заразе. На тај начин негира се емоционални и сакрални значај мртвог тела, а његова персоналност своди се на опасност по хигијену. Мајше, који је до тада реаговао иронијом и хумором, губи способност за смех прелазећи у озбиљан, депресивни тон . Мајор прети да ће, ако не предају мртваца како би га сахранили данас, а не сутра, алармирати стражу. Одлазећи, Мајше изговара: „Jojo је наш мртвац" (Лебовић 2007: 160) што је покушај отпора деперсонализацији, истрајавање у томе да тело припада заједници и да није пука биолошка или епидемиолошка опасност. Овде је присутан и облик дисоцијације с обзиром на који један систем (војна и болничка администрација) третира смрт искључиво као материјални проблем, док други (бивши логораши) настоје да задржи макар симболичку димензију људскости.

Паралелно са овим линијама, Зеро остаје у сопственој путањи деградације. Оставши са кочијашем, припит од вина, тера га да дође са кобилом на сахрану, преклињући га и молећи уз повремене претње. Његово пијанство и зависничко понашање показују како је траума каналисана у алкохол, при чему агресивни испади и претње откривају емоционално нестабилан поремећај личности. Он је истовремено и патетичан и опасан: прети, моли, мами, све у покушају да добије превоз за преминулог. У њему нема више граница, јер је траума до те мере разорна. Кочијаш, одолевајући му, реагује циничном рационалношћу, скривајући се иза болести кобиле и властите поштеде. Својим прагматизмом Кочијаш додатно истиче трагичну беспомоћност Зера.

Наредна сцена одиграва се у болничком дворишту. Вани је невреме, одред војника корача ка болничкој капији, одлазећи ка дворишту у којем се, испред улаза у мртвачницу, налази кордон реконвалесцената: Јустус, Мајше, Сипка, Зола, Пипл. „Стоје ћутке, без и једног покрета, – као да у њима нема живота. Личе на страшила, на која су окачени широки болеснички мантили." (Лебовић 2007: 163) Војници стају пред овај кордон, а иза војника, болничари Клемпа и Пиктија држе у рукама празна носила. Водник, главни војник, даје знак болничарима да прођу, али они ипак застају пред кордоном реконвалесцената, који се и поред свих наредби не склањају. Водник прети уз речи како има наређење да употреби силу у случају непослушности. Када је војницима наређено да се престроје у стрелце, кордон се и даље није мрдао, те водник даје два минута да се разиђу. Упркос нервози војника кордон реконвалесцената није одустајао. Ситуација кулминира када време од два минута истекне: док водник очајнички гледа на војнике, као да од њих очекује спас, од војника нико не посматра те несрећне људе, који само бране тело свог пријатеља. Снажна грмљавина и силовити пљусак прекидају инцидент. Према заклону трче болничари, Водник и војници, док кордон пругастих мантила стоји и даље непомичан (уп. Лебовић 2007: 164). Као што се и може приметити, у овом делу драме наглашена је психолошка и психопатолошка динамика групе бивших логораша, који се понашају као колективна психолошка заједница са израженим трауматским обрасцима. Кордон реконвалесцената представља физички и симболички отпор према спољним ауторитетима, али истовремено одражава трауматизовану психичку структуру сваког појединца. Њихова непомичност, као да у њима нема живота, и поређење са страшилима указује на деперсонализацију и

дисоцијативне механизме којима се бране од ужаса који су преживели. Сви они носе болесничке мантиле, који визуелно и симболички повезују тело са страдањем, али и са улогом жртава у систему који их је исцрпео уништивши њихову аутономију. Оно што је нарочито важно истаћи јесте изостанак страха од војне силе и потенцијалне казне бивших логораша. Иако поседују физичку способност да се повуку, групни отпор делује као колективни одбрамбени механизам против понављања ауторитарног терора. Дубина трауме огледа се у ситуацији у којој војници прете, а реконвалесценти остају непомични. Њихова психичка позиција је парадоксална: они не могу деловати слободно, али ипак пружају пасивни отпор, што је вид колективне посттрауматске резилијенције, али и потиснутог гнева и страха. У другом домену, снажна олуја и грмљавина које прекидају сукоб делују као метафора за хаос који преживели носе у себи и за спољни свет, који се не мења у складу са њиховом психичком и моралном потребом да сахране пријатеља достојанствено.

Кордон реконвалесцената налази се у мртвачници док вани тутњи олуја. Јустус кружи нервозно испитујући да ли је све спремно за сахрану, али Зола подсећа да нису решена мртвачка кола, ни поп, а ни мртвачки сандук. Разматрају да ли да штрајкују глађу уколико би војска изнова дошла по тело, међутим, долази сам мајор. Мајор им напомиње да би ствар требало да буде готова сутра уз парадоксалне речи „желим вам срећну сахрану" (Лебовић 2007: 169). Његово присуство и иронична жеља срећне сахране додатно иронизује ситуацију и појачавају доживљај апсурда. Уто, долази пијан Зеро и говори да се побринуо за мртвачка кола (услов је да се кочијашу однесе храна). Након што га буду извређали, Зеро реконвалесценте и себе назива мртвацима. Психички дестабилизован, Зеро изнова исказује трауматску фиксацију на смрт и сопствени идентитет који се кроз реч мртвац(и) симболички поново повезује са искуством логора. Потоњи сукоб између Золе и Зера замало завршава трагично, но закључују да су кола решена, али да сандук није, пошто се он или купује или следује по наређењу. Стога, Сипка долази на идеју о позајмици, односно, крађи мртвачког сандука из магацина. То ће бити илустрација колективне креативне адаптације и стратегије преживљавања: (не)морално компромисна акција је прихваћена јер је неопходна за етички исправан завршетак сахране. Бивши логораши морају користити ограничене ресурсе и ризиковати сопствену сигурност како би остварили психолошку и моралну аутономију која се огледа у испуњењу свог циља – сахране пријатеља.

У магацину, између осталог, налазе логорашка одела, те узимају капу како би је ставили на Јојоов сандук као симбол логора. Акција око мртвачког сандука показује како преживели користе симболе да поново успоставе ред и смисао у свету у коме је уништен сваки морални поредак. Капа на Јојоовом сандуку делује као визуелни и ритуални знак идентификације, али и као средство репарације, односно реконструисања људског достојанства које је стварност логора системски уништавала.

Динамика између Јустуса и Мајшеа одражава трауматску репликацију логорских ауторитарних структура и проблема унутрашњег саморегулисања, будући да Јустус наређује Мајшеу да он преузме улогу рабина пошто зна хебрејске молитве. Дакле, Јустус, као координатор Одбора за сахрану, покушава да контролише улоге других, док Мајше, који је психички осетљив и емпатичан, показује отпор према манипулацији и изражава снажну етичку потребу да делује у складу са својим моралним уверењима. Да је тако, биће видљиво на основу сцене када се Мајше посваћа за Зером, који истиче како су и други тукли, да му је тако било наређено. Мајше му говори да је требало да пркоси богу и удара му шамарчину (уп. Лебовић 2007: 177). Дакле, јасно је наглашена сложеност моралног суда у посттрауматском контексту. Зеро, бивши капо, покушава да рационализује своје поступке преношењем одговорности на ауторитет, што је класичан механизам психолошке самоодбране и одлагања кривице. Мајше, са друге стране,

одговара тако да наглашава индивидуалну одговорност и етички пркос, што одражава његову моралну позицију у виду перманентне потребе за унутрашњим интегритетом и одржавањем етичког реда чак и у ситуацијама у којима је преживљавање било условљено понижењем других. Овај сукоб осликава психолошку дилему преживелих: како реконструисати свој морални систем након трауме у којој су били принуђени да учествују у насиљу, било као актери (као Зеро) или као посматрачи (као Мајше)? Након ове сцене, долази стражар говорећи да Сипка има посету и да је женско. Дакле, дошла је Нанита. Сви су изненађени доласком жене у болницу, те сви редом, као омађијани, прате Сипку како би присуствовали невиђеном догађају.

Сцена преговарања код свештеника и разговор о тешкоћама у логору служи као механизам обраде трауме и колективне рефлексије. Наиме, свештеник их испитује да ли је у логору било тешко, да ли су гладовали и били тучени. Говори како је виђао логораше када су их водили кроз село, да су били доста мршави и прљави, али и да је увек када су пролазили, затварао прозоре и спуштао шалоне док су други буљили у јадна створења (уп. Лебовић 2007: 183). Реконвалесценти се изнова окупљају у дворишту свештеника како би га застрашили и приморали да ипак пристане да одржи сахрану. Најзад, вероватно из страха, свештеник на то пристаје без икакве надокнаде – само га је занимало зашто се толико залажу за сахрану. Сипка говори како је Jojo за њих важна личност, додајући да можда и није хришћанин, на шта свештеник одговара да су у смрти сви једнаки (уп. Лебовић 2007: 185).

У завршном делу драме, психолошки и психопатолошки развој ликова кулминира у симболичном и емоционално набијеном чину ослобађања и обнове моралног реда. Најпре, Пипл дознаје да је војска одвела Пепија, јер је бомба експлодирала када је хтео да их закопа под земљу. Пиплова неспособност да заплаче, уз делимично хладну реакцију на губитак показују симптоме посттрауматског поремећаја у виду афективне затворености, емотивне дезинтеграције и немогућности адекватног процесуирања губитка.

Сам чин сахране Jojoa функционише као ритуална и психотерапеутска катарза за групу. Сахрана омогућава реконвалесцентима да поново успоставе осећај контроле и реда у хаотичном свету, чиме се делимично надокнађују поремећени морални и етички оквири из периода боравка у логору. У том процесу, појединачна одговорност, етичка акција и солидарност међу преживелима истичу се као кључни елементи психолошког опоравка. Последња сцена одиграва се на сеоском гробљу – реконвалесценти успевају да сахране Jojojoa по својим протоколима. Драма се завршава музичким финалом „Халелуја" из Хендловог ораторијума „Месија". Музичко финале делује као колективни ритуал уздигнуте психичке и духовне вредности, који групи пружа осећај заједништва и симболичког ослобађања од трауме. Бивши логораши напуштају гробље осим одбаченог Зера, који као и увек, иде сам. То изнова указује на трајну социјалну и емотивну изолацију, која постоји као последица његових деловања у логору као капо. Последња сцена на гробљу са дрвеном хумком и пругастом логорашком капом на врху функционише као снажан симбол сећања, личне и колективне трауме и етичког успостављања правде кроз симболички чин сахране. У овој драми наглашено је како траума и посттрауматска психопатологија не обухватају само индивидуалне симптоме, већ и колективни психички отпор, сложене моралне дилеме и (парадоксалне) механизме преживљавања. Свако од реконвалесцената носи сопствену историју страдања, али истовремено делује у динамичном пољу међусобних односа са циљем обезбеђивања достојанства мртвима. Целокупан завршетак драме показује како преживели користе ритуал сахране, солидарност и колективну акцију као механизме суочавања са траумом, али и као пут ка етичком и психолошком опоравку, који, ипак, остаје непотпун за оне који су били укључени у акте насиља (као Зеро).

*

Драма *Халелуја* приказује психолошки свет бивших логораша у процесу реконвалесценције, у којем се трауме логора транспонују у посттрауматску стварност у болници „Свети Рафаел". Сви ликови носе трајне психичке последице логора, које се испољавају кроз симптоме ПТСП-а, хроничне анксиозности, поремећаја афективне регулације и социјалне изолације. Пипл као млади логораш демонстрира симптоме афективне затворености уз механизме преживљавања кроз идентификацију са својим вршњацима (Пепи), али и кроз прекомерну строгост према Зеру, што се може тумачити као одраз перманентне опрезности и страха од насиља. Сипку, иако физички и емоционално функционалну, одликује трауматска парализа у интимним односима уз стални страх од губитка. Мајше представља колективни савесни глас дубоко укорењен у религиозном и моралном систему. Он показује симптоме хипервигилности, параноичне тензије и потребе за контролом, што је одговор на трауму логора и страх од изненадних казни од стране надзорних власти. Золу одликују симптоми афективне импулсивности, импулсивног понашања и нагомиланог стреса, али такође и емоционална солидарност са групом. Његова активност око прикупљања ресурса за сахрану и подршка Мајшеу демонстрира механизам супституције трауме кроз хуманост и солидарност. Јустус функционише као нервозан, импулсиван, али морално оријентисан лидер, који преузима одговорност и структуру у организацији сахране. Његова импулсивност и понекад ирационално понашање могу се тумачити као реакција на стрес, али и као средство одржавања контроле у хаотичном окружењу. Зеро, бивши капо, носи комплексну психопатологију која комбинује последице деловања у систему насиља и трауматску последицу изолације. Исказује симптоме агресивне импулсивности, али и трајне социјалне и емоционалне изолације. Нанита и Пепи функционишу као спољашњи стимуланси емоционалних реакција и обнове психичке равнотеже. Нанита пружа потенцијалну емотивну сигурност и симболичку перспективу потенцијалног новог живота, док Пепи делује као покретач емоционалне стране код Пипла истовремено илуструјући пример трауматске хладноће код деце преживелих. Дакле, у целини, драма приказује комплексну мрежу психопатолошких последица о којима је већ било речи, док механизми преживљавања, сахрана и колективна акција служе као компензација за поремећене психичке и моралне структуре.

6.2.1.3. *Викторија*

Радња драме *Викторија* одвија се двадесет година након завршетка рата, уз активно паралелно праћење два драмска тока судског процеса једном од бивших логорашких стражара и истраге коју међу собом воде преживели, настојећи да открију ко је био издајник међ њиховим редовима. У средишту пажње налазе се етичке дилеме, пре свега питање истине и њене манипулације, чиме Лебовић у овој драми отвара један од кључних проблема постхолокаустовске књижевности.

У првој сцени, драмска и психопатолошка напетост одмах се успоставља у двострукој равни: монументални меморијал масовним жртвама стоји наспрам банализујућег, готово карневалског призора продаваца сувенира и освежења. Сам призор споменика – бетон, бронза, мермер, бодљикава жица, вечни огањ и зид смрти – функционише као симбол колективне трауме и неугасивог присуства смрти. Ипак, овај споменик, који би требало да буде свето почивалиште мртвих одмах бива профанисан звуцима комерцијализације: „Освежење… Вода… Сокови… Сендвичи…! Пиво…!" (Лебовић 2007: 192); „Жели ли неко сувенир? Све за борбу против заборава… Нису

глупости, значке, слике, специјалне марке!" (Лебовић 2007: 232) Овај контраст између памћења и заборава, између сакралног и тривијалног производи дубоко узнемирујући утисак психопатолошког расцепа савременог друштва у односу на злочин. Са становишта колективне психопатологије, ово је пример дисоцијативне амнезије у ширем, културолошком смислу, када друштво потискује трауматску прошлост претварајући је у предмет туристичке и потрошачке културе.

Бивши логораши, Сипка, Гошер, Амос, Јуп и Кефало, стоје у тишини пред спомеником, са погледом обореним у земљу. Ово држање тела и језива тишина носе знаке посттрауматског реаговања, делују као да улазе у светилиште, али њихова немост није само израз пијетета, већ и симптом неизрецивости. Према теоријама трауме (уп. Карут 1996), оно што је преживљено у екстремним условима често остаје непојмљиво, неинтегрисано у свесно памћење, јављајући се у облику ћутања, телесних реакција и психичке парализе. Њихова ћутња је у том смислу говорни знак немогућности говора – знак памћења трауме које пркоси вербализацији.

Улазак Младића у белом, продавца сувенира, додатно отвара парадокс: његова равнодушност и комерцијализација историје логора делују као поновна агресија над жртвама. Признаје да не воли да мисли о томе шта се ту дешавало, што је јасан облик избегавајућег понашања. Међутим, за разлику од логораша, његова избегавајућа реакција није последица непосредне трауме већ колективне, социјално научене амнезије и одбијања да се суочи са реалношћу историјског злочина. Амосов дијалог са Младићем открива посебан психопатолошки слој. Његова прва реакција је сумња, па чак и спрдња, јер говори како је ту на месту логора био клозет. Ово није ирониja, већ форма одбрамбеног механизма – хумор и банализација функционишу као начин да се бар привремено поднесе неподношљива реалност. Када схвати да су то бивши логораши:

> „МЛАДИЋ У БЕЛОМ: Помислио сам, али нисам био сигуран... Велика је срећа што сте се извукли читави!
>
> АМОС (љутне се): А ко ти је, делијо, рекао да смо читави?" (Лебовић 2007: 195)

Дакле, његова реплика упућена Младићу најдиректније открива трауматски лом. На психопатолошком плану, Амос признаје да физички опстанак не подразумева и психичку целовитост. Он живи у континуитету са траумом, услед чега је идентитет трајно расцепљен, неспособан да се поново интегрише у целину. Уводним сценама, Лебовић поставља два паралелна психопатолошка простора: простор преживелих, који и даље живе у паклу трауме и не могу да га интегришу у садашњост, и простор савременог доба и трговања сећањем који трауму комерцијализују и избегавају, што представља друштвену форму порицања и негирања. У том расцепу лежи психопатолошки императив *Викторије*: сукоб између нужности памћења и колективне тенденције заборава где преживели остају нечитави, непотпуни, расцепљени, док спољашњи свет у тишини окреће очи.

Затим, Сипка купује од Младића муштиклу по којој је познат и из претходне драме. Сакупљају се бивши логораши, долази и ћутљиви, погубљени Шалом уз расправу ко је чији миљеник био у логору. Амос говори како ће се управо ту одвијати судска реконструкција. Сцена куповине муштикле делује као симбол повратка Сипке у свој идентитет, али и повратка у сопствену трауму. Чини се да се предметом, муштиклом, покушава поново пронаћи своје место у заједници сведока. Његов чин није безазлен будући да показује потребу за предметом који га подсећа и истовремено легитимише проживљено искуство. У психопатолошком смислу, реч је о симболичком механизму одбране од амнезије и потискивања – материјални предмет замењује сећање

и омогућава његово призивање. Међутим, сусрет некадашњих логораша после толиког времена прати дистанца, међусобно непознавање, одбијање поздрава, чиме се претпоставља постојање трајног осећања кривице и сумње у другог. Тиме се разоткрива трајна промена личности након катастрофичног искуства: влада неповерење, осећај отуђења, трајна емотивна хладноћа и прекинути односи са другима. Неки више нису сигурни ко је преживео, а ко је изгубљен, па и само њихово прозивање имена остаје без одговора, као симбол празнине и неизрецивог губитка. Приликом сусрета, Шаломов ћутљиви, готово ирационални осмех делује као облик дисоцијативног понашања, као непримерена афективна реакција уместо вербализације трауме. Шалом представља фигуру сведока, који је истовремено присутан и одсутан, обележен симптомима психичког слома и могуће посттрауматске психозе.

Покретање судске реконструкције и увођење есесовца Мусфелда као оптуженог за убиство првог степена отвара још једну психопатолошку димензију: неосећање кривице, порицање и рационализацију злочина. Он најпре занесено и опчињено гледа у споменик. Његова изјава да није знао шта се у логору дешава представља типичан одбрамбени механизам починиоца у оквиру ког појединац одговорност пребацује наменски на систем, а не на себе. То је пример онога што психопатологија злочина означава као моралну дисоцијацију, одн. раздвајање сопственог идентитета од сопствених поступака. Све време док тужилац испитује Мусфелда, бранилац окреће причу на логораше, питајући их шта су они предузели поводом гасне коморе. Овај тренутак нарочито је потресан јер не само да оживљава, истиче и набија осећај кривице жртвама него и отвара питање трауматске амбивалентности, односно, суптилно се испитује да ли су они ћутањем и, парадоксално, самим преживљавањем постали саучесници. Управо ово је један од централних психопатолошких феномена у Лебовићевим драмама – интернализована кривица, која наставља да прожима ликове и после рата. Ствар је у томе што су Гошер и екипа били у покрету отпора, радили су у тзв. „Канади", што је био логорски сектор робе од људи упућених у гасне коморе. Радили су у „дрогеријском делу" (Лебовић 2007: 201), разврставали су четкице за зубе, четке, сапуне, помаде. Судска реконструкција одвија се на лицу места, те се аутоматски стиче увид као да је радња премештена у сам логор, у договор међу логорашима да се људима из транспорта саопшти да иду у комору, а не на купање, како би непослушношћу и паником пореметили процес и смањили брзину убијања. Неки од њих не верују да ће се заробљени људи побунити:

> „ЗЕЛМАН: Они се неће побунити.
> ЕДЕК: Шта?! Неће се побунити ако сазнају шта их чека?
> ЗЕЛМАН: Они знају шта их чека.
> ЈУП: Како знају? Откуд могу да знају?
> ЗЕЛМАН: Научило их је вековно искуство, они осете жар ломаче и пре него што је запаљена." (Лебовић 2007: 203)

Најјезивији део дијалога јесте претпоставка, односно свест и ишчекивање сопствене смрти, као и само веровање да је смрт неминовна услед вековног искуства. Тиме је нарочито истакнуто убеђење да је страдање Јевреја дубоко усађено у њихов историјски идентитет.

Наредни сегмент *Викторије* доноси снажан судар између трауме, кривице и перверзне изопачености судског процеса који се поставља као арена за ново насиље над жртвама. Прича се прелама са садашњошћу и присутвовањем судској реконструкцији. Наједном су у хотелу, док испијају пиће, уочавају лепу и привлачну жену за коју сумњају да је логорашица. То је била Естера чије име потиче из Куће лутака, у којој је боравила више од једне године. Придружује им се и њена пријатељица Ирис, такође, из

логорског бордела. Естера и Ирис уводе у драму једну од најтежих тема, сексуално ропство у логору које је у историографији дуго било маргинализовано, готово избрисано из колективног памћења. Њих две су део суђења Пенделу, који наилази док оне бораве у хотелу. Наиме, суђење Пенделу је управо у Клубу за војничку разоноду. Ствар је у томе што Пендел тврди како жене нису довођене из логора, већ су ту биле праве проститутке, док Естера додаје како је управо из логора доведена у ту јавну кућу. Схватила је где је дошла тек кад су јој објаснили шта треба да ради, а то је да задовољи дневно више од 10 војника. Говори да је морала да прихвати, што тужилац дочекује са ироничним питањем зашто, скоро и не придајући важности Естериној тврдњи како су сурово мучили и убијали оне које би одбиле, а потом би их закопавали. Психоаналитички посматрно, овде је реч о насиљу које брише субјективност: жена се претвара у функцију, у тело које служи систему. Ово тужиочево питање функционише као ретрауматизација, будући да изнова поставља жртву у позицију кривице. Уместо да призна страх и немоћ, институција тражи рационалну одлуку тамо где је није могло бити. Само њихово присуство изазива језиву амбивалентност: из једне перспективе, оне су сведокиње, жртве које покушавају да проговоре о незамисливом, а из друге, Естера и Ирис постају предмет подсмеха и цинизма тужиоца и браниоца. Језгро Лебовићевог хорора почива управо у томе да систем који је жртве осуђивао на мученичтво, наставља да их симболички понижава чак и у послератном „праведном" судском поступку.

Потом долази до теме побуне[225] на Божић 1943. године. Два сведочења, Естерино о отпору и Ирисино о покољу, стварају контрадикцију. Другим речима, Естера је побуну видела као вид отпора, док су за Ирис побуна и све потоње последице биле заправо покољ невине стране, јер тврди како истинске побуне жена заправо и није било. Психопатолошки, тај се сукоб може разумети као два механизма памћења трауме – Естерина прича гради наратив отпора, можда да би сачувала достојанство и веру у могућност избора. Ирисина, пак, сведочи о чистом уништењу, оргијастичком насиљу без простора за отпор, будући да тај догађај назива божићним оргијама Пенделових пијаних војника (уп. Лебовић 2007: 217). Та различитост у сведочењима одражава оно што Карут (1996) назива апоријом трауме, која представља немогућност да се једно сећање затвори у јединствену, кохерентну истину. У ноћи када се њих 100 побунило против страже, у служби је био Пендел. Говори о побуни у којој је погинуло и рањено око 120 њих, истичући како на њиховој, војничкој страни није било мртвих, само рањених. Дакле, логорашице које су желеле слободу, иако скоро безопасне, будући да су биле оскудно наоружане (један пиштољ и ногари од столица), трагично су настрадале од стране наоружаних војника. Пенделов исказ, хладан и рационалан, представља первертовање војничке дужности: наиме, он тврди да је морао по сваку цену да угуши побуну, јер би иначе био кажњен, што представља класични образац баналности зла о коме је говорила Хана Арент: потпуно одсуство личне одговорности и сведено понављање наређења као оправдања. Но, Ирисина намерна употреба речи „покољ" (а не побуна или отпор) демаскира ту конструкцију: није било никакве међусобне борбе, није било симетрије између жена и војника ни по чему, било је само чистог једностраног насиља.

Деца-жртве, попут Ирис, која је доведена са седам година и у борделу почела да ради са петнаест, представљају најсуровији увид у безосећајност злочиначког режима. Док Ирис ово говори, судија и тужилац се смеју. Дакле, ово није само цинизам, ово је и

[225] Циљ заточених жена било је масовно бекство. Тужилац испитује како се њих 100 побунило против страже и покушало да побегне, али на ружан начин, као да оне треба да осете кривицу зато што су се усудиле да мисле о својој слободи. У том духу је читава драма: тужилац нема самилости према жртвама, скоро па их изврће и карактерише као злочинце.

механизам одбране, у којем хумор постоји као форма одрицања, али у изопаченом, садистичком облику. Психопатолошки посматрано, ово је секундарни садизам, јер публика, односно, судије више не морају директно да врше насиље, већ га изводе кроз цинично изругивање сведочењима и сведоцима. Најзад, када се суђење прекине, у разговору бивших логораша исклизава горка истина како зли људи вечно остају зли и насилни и да се никад неће променити. Ово је, заправо, песимистичка дијагноза о перманенцији зла као структуре личности, али и као структуре друштва. Траума преживелих није само у ономе што се десило, већ и у спознаји да системи који су их уништавали настављају да постоје у измењеним облицима.

У другом правцу судске реконструкције испитује се како је Мусфелд сазнао за планирану саботажу. Реконструкцијом постаје јасно како ниједан логораш није издао другог кад је дошао Мусфелд да их испитује и то је можда једини тренутак достојанства и солидарности у читавој реконструкцији. Али, управо тај чин ћутања плаћа се животом невиног. Едекова смрт, када га Мусфелд одводи мислећи да је издајник, уноси додатни ниво трагичности. Овде Лебовић суочава гледаоца са парадоксом: чак и када је морална величина сачувана, исход остаје трагичан. Овај сегмент *Викторије* најбоље показује Лебовићев поступак: не ради се о суду који доноси правду, већ о сцени, реконструкцији, позорници на којој се репродукује неправда. Судски процес је само нови простор логора, чиста репродукција моћи, у којој злочинци говоре смирено, са сигурношћу и легитимитетом, а жртве (се) изнова губе, јер им се сведочења доводе у питање. Оно што остаје између јесте зјап трауме.

Логораши међу собом полемишу ко је био издајица, али сви имају различита мишљења. Бранилац пита Мусфелда шта би се десило да је случај саботаже пријављен Политичком одељењу, а он одговара како би цело одељење просто било ликвидирано. Отуд проистиче, како сумира бранилац, како је његова намера била да спаси шесторицу логораша сигурне смрти, што Мусфелд потврђује истичући како му је намера била да спречи најгоре, али да је један човек ипак убијен, јер је неко морао бити кажњен[226]. Прелазак у кафану појачава парадокс сећања: место које би могло бити простор сећања и заједничког бола, постаје поприште алкохола, мржње, хистерије и међусобних оптужби. Однос између Ирис и Естере је посебно слојевит. Ирис понижава Естеру и отворено је мрзи до те мере да њена мржња прелази у хистерију, јер се Естера, повучена и тиха, прави као да није била део бордела. Ирис јој говори:

> ,,Шта је? Не усуђујеш се да кажеш истину? Зашто? Слободно избаци трулеж из себе као ја. Једнноставно је! Ево, признајем да сам курва и да за то имам личне разлоге, ал' се не покоравам. Драга, ти си изабрала клопку, а желела си да будеш хероина… Е, па, ево… (Прође Естери, гневно стргне шал са њеног врата … крупним словима тетовирано је ФЕЛД ХУРЕ. Ирис је гурне свом снагом.) Задржала си њихов украс, за успомену" (Лебовић 2007: 226, 227).

Ирис своју трауму преображава у хистерично испољавање отворено признајући сопствену улогу у борделу, али у том признању лежи и стратегија самозаштите: активно преузимање етикете уместо пасивног трпљења стигме. Естера, насупрот томе, остаје повучена, утишана, покушавајући да потисне прошлост. Управо ту настаје психопатолошки раскол: Ирис не може да толерише тишину и негирање, јер је за њу једини излаз у радикалном испољавању трауме, док Естера улази у типичан механизам избегавања, што је један од основних симптома ПТСП-а. Сцена у којој Ирис стрже шал откривајући њену тетоважу представља најекстремнију визуализацију трауматске

[226] Мусфелд наводно тада није одабрао логораша који се добровољно пријавио, јер је био Јеврејин, већ бира студента Едека.

стигме. Овде се тело претвара у документ злочина, у невољни споменик. Психоаналитички, то је материјализација онога што се не може симболички представити језиком, али увек изнова избија као трауматична слика. Ирис гурањем и агресијом заправо „враћа" Естери у лице трауму коју она покушава да заташка.

Протестна песма „Аушвиц", која се понавља кроз драму, „Убијен бејах као дете, убијен са другом децом, претворен у дим и пепео, а сада носи ме ветар (x3)" (Лебовић 2007: 227), делује као лебдећи хор, са функцијом налик оној коју хор има грчкој трагедији: служи као колективни глас мртвих, али и као симптом трауматске фиксације. Управо то понављање сведочи о немогућности прераде и превазилажења трауме, јер се сећање не може интегрисати, већ увек изнова надире у (под)свест. У међувремену, из разговора Естере и Ирис сазнаје се како је побуна била скоро немогућа, јер су девојке из „Куће лутака" биле престрављене, а да је поменути пиштољ украла и девојкама дала управо Ирис. То откриће додатно компликује њен лик: између проституције, хистерије, агресије и трауме, она истовремено постаје и симбол отпора. Уочена амбивалентност чини лик психопатолошки и драмски комплексним: у њој се спајају деструкција и животни нагон, самопонижавање и пркос. Са друге стране, Естера пред судом и даље тврди како је побуне било, а Пендел истиче како су употребили све наоружање да побуну девојака из „Куће лутака" угуше. Тужилац чита одломак из дневника једног официра који је присуствовао увиђају у „Кући лутака":

> „Пред нама се указао не баш угодан призор… У дворишту које је било покривено снегом, поцрнелим од усирене крви, лежало је више од стотину женских лешева. На већини жена одећа је била исцепана, а неке су биле потпуно голе. Скоро сви лешеви били су унакажени… Неке од жена имале су располућене главе од ударца секиром, док су неки лешеви имали само труп… […] Неким женама главе су биле размрскане, мотком или тољагом… Из једног леша штрчао је велики кухињски нож, забоден дубоко у трбух. Лица неких лешева била су унакажена, груди измрцварене разбијеним пивским флашама које су лежале разбацане по дворишту." (Лебовић 2007: 235)

Најпотреснији сегмент овог дела драме је управо ово читање извештаја официра о стотини убијених жена из „Куће лутака". Описи делују као сирови материјал трауме који разара могућност субјективне обраде, а који имају функцију да у драми делују не као пука реконструкција, већ као покушај да гледаоца уведу у оно што је незамисливо, што руши и саму могућност смисла.

Селекције у логору, које се у драми појављују у виду замене бројева и одлучивања о томе ко ће бити послат у смрт, постављају пред гледаоца једно од најтежих питања преживљавања. Тај потез разоткрива саму срж егзистенције у логору: живот и смрт били су предмет административне, бирократске игре бројева. Писари мењају број Гошеру да би га спасили, али на тај начин уместо њега шаљу Зелмана. Судско испитивање уместо да донесе утеху, претвара се у место ретрауматизације – бранилац у свом испитивању скоро оптужује сведоке, као да су они криви што су уопште преживели, доводећи у питање њихове поступке у логору. Тако се понавља логорска ситуација у којој је преживљавање било условљено сталним компромисима и жртвовањем других. Испоставља се да се преживелима суди због начина на који су преживели, што је пример секундарне виктимизације, добро познате у психолошкој и правној литератури о сведочењу у постгеноцидним процесима. Преживели су принуђени да бране свој интегритет уместо да им се призна патња. Тако се судница претвара у огледало логора: опет се бира ко је крив, опет се траже „издајници", опет се жртва доводи у позицију оптуженог. Са друге стране, метод избора путем цедуљица делује готово архаично, као нека сурова лутрија живота и смрти. Док су Сипка и Шалом остављали празне папириће одбијајући да било кога жртвују, други су ипак

донели одлуку да уместо Гошера страда Зелман, што отвара питање колективне кривице и унутрашњег раслојавања групе. То је оно што ће касније прогонити све њих – да ли је уопште могуће донети етичку одлуку у систему у којем је сама етика укинута. Преживели константно носе са собом не толико слике смрти, колико кривицу што су уопште преживели.

Мусфелд пред Естером признаје кривицу говорећи да је не пориче, већ да не зна шта је требало да ради, али то није покајање, већ облик рационализације и дисторзије моралне одговорности. Његова изјава да је можда требало да каже људима куда их воде или да их научи како да дишу у гасној комори да се мање муче представља облик садистичке апсурдне етике: како да убица убија „хуманије". Психопатолошки посматрано, ово је патолошки механизам самооправдавања, активиран уз механизам когнитивне реконфигурације злочина: уместо да прихвати апсолутну кривицу, Мусфелф гради наратив о погрешним изборима и дилемама, чиме себе представља као трагичног актера уместо као злочинца. Његова мисао да је погрешан избор направио много пре логора наговештава свест о историјском моменту уласка у СС одреде, али без стварне одговорности. То је психичко бекство у апстрактну кривицу уместо у конкретну. Сцена у којој преживели логораши везују Мусфелда, поливају га пићем, стављају му цигарету у уста делује као карикатурална освета, али и као симболичка инверзија моћи. Они, који су били потчињени и понижени, сада играју улогу мучитеља. Али у психопатолошком кључу, ово није катарза, већ поновно проживљавање трауме у изопаченој форми. Смех и спрдање постају облик неподношљиве блискости са џелатом. Тиме Лебовић показује како је унутрашња рана дубља од освете – жртве не могу „слободно" да мрзе, јер су им односи у логору трајно пореметили осећај о томе ко је човек, а ко нечовек. Коначни ударац долази када Мусфелд као последњу отровну реченицу изриче да Зелман није био издајица, већ да је прави издајица међу њима преживелима. Та реченица делује као психолошка мина – чак и ако није истинита, она сеје семе сумње делујући као психичка инфекција по заједницу преживелих. Од тог тренутка, заједница више није целина жртава, већ група у којој свако може бити осумњичен. Злочин тако наставља да делује и након рата, јер преживели носе у себи не само успомену на патњу него и непремостиву сумњу у сопствену невиност и невиност других. Уместо да заједно подносе бол, они улазе у динамику параноје и међусобне оптужбе чиме наступа поттрауматски расцеп заједнице. То је и драмски и психолошки кључан тренутак, јер открива да злочин не престаје завршетком рата, већ да његов отров наставља да делује међу преживелима.

Како се драма приводи крају, бивши логораши се све више чуде зашто је уопште Пендел дошао да разгледа тај музеј-логор, као да разгледа сопствену злочиначку историју. Расправљајући и даље око Зелманове кривице[227], Зелмана једино брани Шалом, док сви остали верују да је био издајник. Те сцене уносе тензију управо зато што се руши граница између осуде и оправдања, између жртве и џелата, између сећања и заборава. Бивши логораши у једном тренутку изгледају као да су и сами изгубили право на јасну моралну позицију. Наратив се пребацује на суђење, Ирис одједном тврди како то није био покољ, већ побуна, говорећи како је „погрешила". На основу тога, суд доноси пресуду да је у „Кући лутака" избила побуна, да су војници реаговали спрам војних прописа, а да се Пендел ослобађа кривице. Ирис се јавља као фигура која носи трауму, али и одговорност, а када напрасно негира покољ, њена промена сведочења делује као симптом посттрауматског поремећаја памћења (уп. Карут 1996: 67. 20, 21): трауматско искуство се реконструише и репродукује, али

[227] Свађају се и око тога ко је за кога онда у логору гласао, Гошер се љути на људе који су гласали да он иде у смрт, прозива их. Закључују да је Зелман можда гласао сам за себе.

никада у истом облику. Уместо јасног сведочења, јавља се лом у говору, али не и преображај догађаја. Њена „грешка" није само пука промена у наративу, већ је покушај заштите сопствене психе од тежине истине. Психопатолошки сагледано, то је својеврсна одбрана, то је, ако се тако може назвати, дисоцијативна реконфигурација стварности којом жртва улази у зону варљивог, несигурног, измичућег (при)сећања ком се, спрам околности, радије приклања но истини. Са друге стране, чим се догоди Ирисина изненадна промена, суд одмах прихвата верзију о побуни чиме се жртве трансформишу у кривце, а џелати у војнике који су *само* поступали по пропису. Ово је директна критика правосудних система често онеспособљених, онемогућених да пресуде у корист жртава Холокауста, већ су услед бирократије и формализма налазили олакшавајуће околности за починиоце. Психолошки, то сведочи о колективном механизму негирања, јер суд као институција репродукује исту динамику трауме умањивањем и искривљивањем стварности.

Будући да је ослобођен кривице, Пендел, молећи се, клечи погнуте главе док улазе бивши логораши правећи полукруг око њега. Пендел говори:

> „Био сам само војник… Ви сте били друга страна… И ко је онда могао да зна која страна је исправна, која погрешна? […] Кажете да смо били зли? А ви? Да ли сте ви добри? […] Били смо окрутни, али нама су наредили… Да нема милости према непријатељу. И ја бих више волео да су нам наредили: будите племенити! Али, ко је и у ком рату издао такво наређење? Ко?! Када?!" (Лебовић 2007: 258, 259)

Моменат клечања изузетно је симболичан и има двојаку симболику: споља делује као чин покајања, али у контексту догађаја бива изведен након што му је суд фактички укинуо кривицу. То значи да је његова молитва више симболичка представа побожног војника него истинска исповест. У психопатолошком смислу, то је још један вид рационализације и самоперцепције себе као жртве околности: Пендел себе види као војника који се моли, не као злочинца. Осим тога, формирањем полукруга око Пендела добија се слика суднице која се претвара у симболичку гробницу. Полукруг је иконична форма сведочења без речи, јер се жртве окупљају око онога који је био оруђе њихове смрти. Али, они не проговарају. То ћутање је снажније од било ког оптуживања – оно представља трауматску немост, неспособност да се каже истина након што је правосудни систем већ ту истину извртнуо. Стога је Пенделово обраћање и монолог и исповест, али и извртање целе логике злочина: он пита ко је одредио ко је био добар, а ко зао. Сопствену одбрану врши психолошким механизмом пројекције и раздвајања, те у свакој речи покушава да помери тежиште кривице са себе на рат, на наређења, на систем. У том смислу, Пендел улази у клинички препознатљив спектар моралне дезинтеграције какву познаје психопатологија ратних злочинаца (видети нпр. Лифтон 1986). Његова реченица „А ви? Да ли сте ви добри?" (Лебовић 2007: 258) није само оптужба, већ и форма очаја, јер ако су сви подједнако лоши онда нико није крив, а управо у том парадоксу открива се празнина његовог моралног језгра.

Музика коју Амос у позадини свира све је јача, делује као покушај да се прекине Пенделов говор, као музички антидот речима које подривају искуство жртава. Пендел наставља да говори:

> „Зар је важно како и чиме се убија у рату? Зар је важно колико их је убијено? Сви мисле да ће победити онај који убија највише и најбрже! Ви сте победили! Шта онда хоћете?! […] Хоћете да се светите? Коме? Историји? Судбини? Због чега? Због тога што сте победили? Зашто се онда и ми не бисмо светили?!" (Лебовић 2007: 259)

Музика није довољна, а тишина која настаје након престанка свирања има још снажнији ефекат – логораши остају без речи, неспособни да одговоре. Управо та немост је психопатолошки индикатор говора саме трауме, искуство измиче самом језику услед немогућности артикулације речима, јер све одвише подсећа на смрт.

Драма се постепено приводи крају у атмосфери сложене моралне и психичке дилеме, у којој се препирка између припитог Амоса и тужиоца око исправности рата и суђења прелама кроз индивидуалну и колективну психу бивших логораша. Мусфелд, признајући да је убио Едека, бива осуђен на шест година затвора, али казна као да није способна да одмери тежину његовог злочина. Судски колегијум, судија, бранилац и тужилац, прилазе споменику ћутке, неспремни да схвате величину масовне трагедије од четири милиона побијених, што се јавља као ирационални, али парадоксални шок за људску свест. Бивши логораши такође посећују споменик, Ирис доноси цвеће што представља чин нежности и пажње према сећању. Шаломова завршна исповест је, пак, чиста трауматска катарза. Признајући издају, истовремено објашњава жељу да буде осветник, а постао је издајица, жељу да буде жртва, а постао је разметљивац претворивши се у дрво без корена и плода. Осим тога, изриче:

> „Радовао сам се својим мукама, јер сам се радовао испаштању оних који су ме надмашили у греху и безумљу. Лутао сам, пазио сам и видео: нема никога да се каје за недела која је починио. Ко падне, не устаје ли? Али они нису ни пали! Греси су њихови као скерлет, никада не побеле. Мисли су им као кучине, а речи као искре. Стреле су им увек оштре, а лукови запети. Зар моја браћа и моје сестре нису одлазили покорно у смрт, не би ли пепелом својим угасили ломаче? А сад клевећу њихову жртву и скрнаве успомену на њих, што бледи као покошена трава на сунцу. А онима који живе, говоре: 'Што нисте мртви?' и у срцу свом већ намештају нову заседу." (Лебовић 2007: 265)

Ова Шаломова исповест у психопатолошком смислу сублимира сложену динамику кривице, трауме и (покушаја) моралног рашчишћавања, кроз које пролазе сви ликове драме. У његовим речима препознаје се механизам самодеструктивне идеализације жртве – мучење постаје вредност, смрт постаје чистота, док је живот након логора трајно обележен кривицом. Његов говор показује дубоко прожимање психичког стања преживелог и осветничког психичког стања, радост коју осећа због сопствених мука је парадоксална и указује на механизам самоповређивања као начин контроле емоционалног бола. Шалом је преживео физички, али психички остаје заробљен у логорашкој структури кривице. Овај свет је, према Шалому, место где је зло бескомпромисно и вечно. Таква перцепција наглашава трауму колективне одговорности и немогућност праведног поштовања жртве, што је у психоаналитичком смислу типична појава после масовних злочина – преживели осећају трајни конфликт између сопственог преживљавања и моралне неправде над онима који нису имали шансу. Шаломове метафоре, греси као скерлет, мисли као кучине, речи као искре, уједно приказују фиксирану трауму, али и одржавају психолошку живост сећања на злочине. Очигледно, траума није потиснута, већ оживљава у свакој мисли и речи. Финална критика живих игнораната прошлости показује дубоку осветничку фиксацију и парадоксалну потребу да преживели поново покушају исправити историјску неправду. Уједно, ова сцена психопатолошки подцртава и читаву драму као тест човечности, на којем сваки лик, свако сећање и свака реч изнова оживљавају трауме и парадоксе преживљавања, освете и моралне дилеме. Шаломова исповест завршава се криком, вапајем, јауком испред споменика, када зазива Едека и Зелмана. Према Кати Карут, траума је управо прича о рани која се оглашава криком, а која се обраћа у покушају да нешто каже о једној стварности или истини која другачије није доступна (уп. Карут 1996: 4). Та идентификација са мртвима јесте облик трауматске фиксације –

он (подсвесно) више не припада живима, његово место је са онима који нису преживели.

Док у позадини свира ораторијум, хор пева. Поред присуства других логораша леђима окренутих споменику који ћутке гледају пред себе, Шалом стоји окренут лицем ка споменику „[ч]ини се да је његов саставни део" (Лебовић 2007: 265). Симболика ове завршне сцене може бити сагледана на следећи начин. Шалом као једини окренут ка споменику налази се телом у положају молитве, вапаја, идентификације са мртвима. Остали стоје окренути од споменика, што се може тумачити као да нису у стању да гледају у лице прошлости, као да бирају даље да живе у амнезији или барем у дистанцираности од прошлости. Стога Шалом, сусретнут са сопственом кривицом, остаје као последњи чувар сећања, али и као последњи заробљеник сопствене трауме. Његов крик је у исто време и лично ослобођење и колективни вапај који остаје да лебди у простору, без одговора – то је крик обликован траумом (уп. Карут 1996: 4). Завеса пада на сцену остављајући публику у сусрету са комплексним сплетом кривице, трауме, преживљавања и немоћи да се историјска неправда потпуно артикулише, док музика и визуелни симбол споменика истовремено стварају простор за колективну и индивидуалну психичку обраду трагедије. У том смислу, Лебовићева *Викторија* не завршава се катарзом у класичном смислу, већ продубљивањем трауме: уместо разрешености добија се једна врста трајне отворене ране. Драма се окончава не завршетком, већ тишином, спомеником, мртвима који су увек присутни. Тиме Лебовић постиже оно што је суштина сведочења, а то је да траума није прича која се (икад) завршава, већ искуство које се бескрајно понавља у свакој новој артикулацији.

*

Ликови *Виктopије* се конституишу као живи сведоци и преживели унутар судске реконструкције логора. Осим ПТСП-а и хроничне анксиозности, ликови показују изразите знаке емотивно нестабилних личности као и трајних личних промена након катастрофе. Амос, Сипка, Гошер и Кефало, заједно са ћутљивим Шаломом и Јупом, пролазе кроз парадоксалне ситуације које одражавају њихову трауматизовану свест у оквиру које доминира идентификација са патњом, страх од новог насилничког утицаја, али и обавеза одбране од моралне и психичке штете. Суђење Мусфелду и Пенделу прелама драму у судски оквир, који је психолошки важан, јер омогућава бившим логорашима интернализацију своје трауме уз тестирање сопственог осећаја правде. Естера и Ирис уносе у драму слој сексуално-моралне трауме. Њихова присутност у „Кући лутака", размена верзија о побуни и(ли) покољу, као и сукоби који се јављају у кафани, психопатолошки приказују дубоке последице системске експлоатације и страха. Свађа и неизвесност око Зелманове кривице симболизују трауму колективне одговорности, док Шаломова коначна исповест остаје врхунац психопатолошке симптоматологије – он сублимира осећај беса, кривице, моралне фрустрације и трауме. Психолошки, сваки лик показује различите механизме преживљавања: Сипку и Гошера илуструје контрола и стратегијско одлучивање у ситуацијама смрти; Амос понекад реагује импулсивно и критички, док Јуп и Кефало функционишу као стабилизатори и сведоци. Злочинци, Мусфелд и Пендел, репрезентују конфликт између наређења система и личне одговорности у злочину. Закључно, драма *Викторија* представља психопатолошки портрет дубоко трауматизованих људи који се суочавају са преживљавањем, кривицом, (не)моралним одговором и историјском (не)правдом. Ликови су истовремено преживели, сведоци и учесници, чији трајни елементи психичке структуре остају траума, кривица и морална одговорност.

6.2.1.4. *Војник и лутка (Трактат о љубави, мржњи, Богу, и рату)*

Осим *Викторијом*, Ђорђе Лебовић и овом драмом у југословенску књижевност уводи тему куће за лутке које су постојале у логорима ради задовољавања потреба немачких војника. Судбине жена које су биле приморане ту да бораве у напетости између логорског искуства и каснијих постратних покушаја суочавања и симболичке артикулације прошлост далеко превазилазе оно што се уобичајено назива траумом преживелих. За разлику од „типичних" искустава преживљавања, ове жене најчешће нису имале могућност да о томе проговоре нити да стекну друштвено признање. Због тога је њихов повратак у свет обичних људи био неупоредиво тежи и болнији – што због околине, што због породица којима су припадале, а којима су истину прећутале.

Уводни сегмент драме *Војник и лутке* поставља сцену у којој стварност и сан, сећање и халуцинација, прошлост и садашњост не престају да се сударају. Радња се одвија у једном неименованом граду у Европи и у сновима, сценски простор је јединствен, инсценација је у питању, дакле, нема сценских међа и ограничења. Вилма Калдерон, седамдесетогодишња бивша лутка из „Куће лутака", налазећи се у инвалидским колицима већ самим својим положајем постаје симбол трајног инвалидитета трауме, али и фиксације на прошлост која јој одузима мобилност у садашњости. Разговор са Рошонеком, тужиоцем који се појављује као лик из сна, али истовремено и као реалност, упућује на оно што је у психопатологији препознато као дисоцијативно искуство, у којем границе између стварности и халуцинације нису јасно раздвојене. Вилма истовремено зна и не зна да сања, колебајући се између умишљања и истине што одражава дубоку трауматску амбивалентност – потребу да се сведочи и страх од сведочења. Приликом тог разговора са тужиоцем Рошонек, говори да га сања често, а последњи пут су се срели пре 30 година. На сцену ступају и Грабнер (адвокат и бивши командант „Куће лутака"), Даниел (њен супруг), Леа (њена кћерка), Рут (сестра), Борис (сестрин супруг), Јудит (бивша лутка), Шуман (професор историје) и Флегел, окружујући је:

> „ВИЛМА: Ово је сан… Ипак, сан.
>
> РОШОНЕК: Не, госпођо Калдерон, није сан. Пред вама је, уистину, Рошонек, јавни тужилац, некада, пре тридесет година. Сада само скромни писац. Пишем књигу о истрагама против нацистичких ратних злочинаца. Оптужени Емил Грабнер и 'Кућа лутака', случај којим сам се бавио пре тридесет година остао је неразјашњен. Прича може бити занимљива – уколико ми помогнете? Неће бити назначено место збивања. Дешава се у једном неименованом граду, у Европи. Ви, госпођо, ви ћете се звати…?
>
> ВИЛМА: Вилма. Тако се звала моја бака која је спаљена у Аушвицу." (Лебовић 2007: 270)

Само именовање ликова има психотерапијски и психопатолошки набој. Вилма свој идентитет везује за бакино име, у коме се открива трауматски трансгенерацијски континуитет: она није само преживела, већ и наслеђена жртва са симболичким двоструким идентитетом (својим и бакиним). Вилма и осталим ликовима додељује имена, презимена, занимања уз причу како је једне ноћи са сто педесет девојака из Аушвица одведена у логор „Рад и радост", у ком је Грабнер радио. Преживело их је мање од једне трећине. Истиче како је само њена бака Вилма знала да је уопште била у „Кући лугака", а да су сви остали, сва остала родбина, спаљени.

Услеђује нагли обрт, који покреће централни драмски заплет: Вилма, до тада непокретна, устаје из колица облачећи се за венчање своје ћерке. У том тренутку долази до сусрета са Грабнером, који је уценом о прошлости настоји спречити да изрекне исказ против њега. Прети да ће уколико га ода полицији и сам разобличити

њен логорашки идентитет и прошлост. Вилма је, наиме, већ дала оптужујућу изјаву против бившег команданта „Куће лутака", чија се аутентичност тек проверава. Током Грабнеровог монолога, Вилма, повучена и готово непомична, са нервозним, презривим, грчевитим осмесима, исказује знаке дубоке унутрашње напетости. Све са циљем одвраћања од сведочења, Грабнерова претња обухвата и најаву стратегије одбране, намерава је пред судом подвргнути психолошком притиску, детаљним испитивањима, јавности поступка и медијској експлоатацији. Циљ је по сваку цену спречавање разоткривања истине о функционисању логорског бордела. Тиме је унета директна динамика између жртве и џелата. Његова реторика представља класичну стратегију психолошког застрашивања у комбинацији са потребом за доминацијом и садистичким манипулисањем. Грабнер настоји да уништи Вилму не физички, већ психички путем застрашивања од јавног проговора, стигматизације и друштвеног понижења. Нарочито је важно то што се позива на судбину друге логорашице која је покушала да проговори, али се окренула алкохолизму, извршивши самоубиство након што ју је и породица напустила. Осим тога, логорашица која је желела да проговори није имала никакву подршку. Упозоравајући је како се ниједна више о том случају није огласила, а да неће ни она, Вилма, губећи контролу, почиње да узвикује вероватно мислећи на себе: „Она је луда, Грабнеру, луда, луда! Годину дана је била у вашем логору, мора да буде луда!" (Лебовић 2007: 275) Вилмина реакција може се тумачити као психотични пробој, али исто тако и као врхунац трауматског преоптерећења, у којем субјект интернализује стигму називајући саму себе лудом, јер је лудило једини „логичан" исход након годину дана боравка у логорском борделу. У том смислу, Вилма стоји расцепљена између улоге сведока и улоге жртве која више нема право на истину будући да свако сведочење прети да је одведе у лудило. Њен луцидни осмех, односно, презриви грч сведочи о ономе што се у психопатологији назива инконгруентни афект, где је емоционални израз у нескладу са садржајем, а управо је тај грч остатак ироније као јединог преосталог начина отпора.

Овај почетни део драме, дакле, отвара не само личну психопатологију Вилме већ и шири проблем трауматског сведочења – жртве које желе да проговоре наилазе на застрашивање и забрану, на зид ћутања, бојкот и стигму, што доводи до самоизолације или психичког слома у различитим облицима. Лебовићев сценски поступак у виду уклањања сценских граница и пребацивања у сан одговара психопатолошком искуству преживелих: за њих не постоји јасна граница између прошлости и садашњости, између сна и јаве, између личног и колективног сећања. Све је то један исти психички простор, траумом прогутан, у коме је сведочење истовремено и чин отпора и чин самоуништења.

Потоња ситуација на тераси ресторана одвија се као преломни моменат у Вилмином психичком процесу: сусрет са Грабнером није само сусрет жртве и злочинца, већ и сусрет потиснутог и неподношљивог у њеној свести. Он, у улози лажног тужиоца преокреће улоге показујући како ће се жртва, уколико проговори, наћи у положају оптужене. Стратегијом психичке уцене и наметања кривице, траума се негира и преокреће у срамоту жртве. Када Грабнер помене „Кућу лутака" и констатује да до данас нико није ни сведочио о томе, он заправо демонстрира моћ тишине и стигме – проституција у логору није била само сексуално насиље, већ и чин систематског понижења које је остављало жртви само две могућности: ћутање или друштвену дискредитацију. На тај начин, Вилма бива суочена са реалношћу да њено сведочење не би било схваћено као херојски чин разобличавања злочина, већ као акт који би урушио њену породичну и социјалну улогу.

Рут и Борис у овом разговору представљају амбивалентне позиције сведока. Неспремни за разумевање простора „Куће лутака", одмах релативизују говорећи како су постојале војне курве које нису биле силоване, већ су просто морале да се покоре да

би преживеле. Тиме се илуструје механизам колективне одбране, јер друштво тежи да се огради од најдубљих понижења, да их сведе на индивидуалну кривицу или наводни избор жртве. Управо у том тренутку се формира Вилмина психолошка дилема: осећа притисак са свих страна, од злочинца, од сведока, од друштвеног мњења, а највише од породичне слике чији интегритет жели да сачува. Појава Рошонека, тужиоца, уноси тренутак институционалне правде, али она је хладна и апстрактна. Инсистирајући на томе да се злочин мора казнити, ипак не даје одговор на Вилмино питање како би он реаговао да је његова супруга крила да је била у ,,Кући лутака". Дакле, Вилма не може да сведочи а да се њена интимна, породична и мајчинска улога не уруши. Управо ту се може укључити литература о стигми сексуалног насиља у рату. Ингер Шелзбек (2001: 215, 216) истиче да сексуално насиље над женама у ратном контексту није доживљено само као индивидуална траума већ и као средство систематске социјалне деструкције, које оставља жртву са трајним осећајем стигме и изопштености. Код Вилме је то кључно: њена немогућност да сведочи није само последица страха од суда, већ страха од заједнице, породице и сопственог идентитета. Институција може казнити злочинца, али не може да гарантује да жртва неће бити осуђена унутар породичног и друштвеног простора. У Вилмином случају, тишина, ћутање и немост нису пуки страх, већ и последњи остатак контроле над сопственом прошлошћу. Када Вилма каже Рошонеку да се суђење поклапа са венчањем њене кћери, драмски текст повезује два временска нивоа: трауматску прошлост и будућност потомства. Избор између сведочења и ћутања постаје избор између жртвовања себе и заштите породичног континуитета. Психопатолошки гледано, Вилма је овде на граници анксиозног поремећаја и трауматске реактивације, јер избегава стимулус (суђење), који је директно повезан са траумом и који би изазвао експлозију неподношљивих сећања. Истовремено, осећање кривице и стигме носи обележја депресивног синдрома, нарочито у контексту самоперцепције себе као особе која би својим сведочењем нарушила породичну слику. Ова сцена је зато изузетно важна, јер језгровито осликава парадокс трауме – сведочење јесте чин истине и правде, али за жртву може бити и чин самоуништења. Лебовић је у томе изузетно суптилан: Вилма није приказана као слаба или кукавица, већ као особа која носи терет толико тежак да је и сам покушај артикулације трауме доживљен као ново насиље. Вилмина психа је простор суда и борбе два принципа, истине као дужности према жртвама и тишине као услова преживљавања. У том судару јављају се симптоми депресивног спектра у виду осећаја кривице, безвредности и дубоке амбивалентности, која прелази у парализу деловања.

Наредна сцена јесте сусрет Вилме са спаљеном баком која делује као привиђење, али је ово у суштини психотрауматски одјек прошлости који се јавља у виду халуцинације или дисоцијативне епизоде. Та сцена показује како сећање није индивидуални чин него наслеђена, трансгенерацијска обавеза јер бака постаје унутрашњи глас отпора, утехе и моралне опомене. У том дијалогу открива се и Вилмина најдубља бојазан – да ће изгубити мужа уколико истина исплива на површину.

Када у наредној сцени Грабнер седа за сто Вилмине породице, настаје потресна инверзија јавног и приватног простора, јер, уместо да буде оптуженик у судници, он се појављује као гост за столом, чиме се показује да злочинац није нестао из живота жртве, већ да наставља да га контролише у новим облицима. Вилмино намерно обарање послужавника са воћем јесте телесни чин протеста и губитка контроле над импулсима, што је у функцији трауматског афекта и немогућности да се емоција каналише другачије. Тај излив беса сведочи о унутрашњој експлозији изазваној самим присуством човека надређеног њеној патњи. Дијалог о блудницама за столом представља једну од најсложенијих тачака драме, будући да Грабнер покушава да

пребаци кривицу са злочинаца на жртве тврдећи да су жене из бордела логора својевољно пристале на такву судбину. То је пример секундарне виктимизације, процеса у коме се преживелима одузима статус жртве и намеће стигма (уп. Шелзбек 2001: 213). Даниелово несмотрено поређење[228] између принуде жена и принуде злочинаца да чине злочине отвара опасни простор моралне релативизације. У том тренутку, видевши сестру на ивици суза, Рут прекида разговор оштрим речима називајући такво изједначавање моралном болешћу: „РУТ: Да ти нешто кажем, Калдероне… Изједначавање жртве са убицама – то је морална болест! То је саучесништво са злочинцима!" (Лебовић 2007: 285) што делује као експлозија гнева којим се брани граница између жртве и џелата. Зачуђен понашањем Вилмине сестре, Даниел говори како је само рекао да те жене „можда" сносе део кривице. Рутино иступање наговештава како је прећуткивање истине дуго тровало породицу и да се неподношљиви терет моралне амбиваленције коначно пробија у јавни говор.

Леа, као нова генерација, реагује на ту тему импулсивно тврдећи да би се радије побунила и умрла него покорила (уп. Лебовић 2007: 284). Та изјава носи у себи елемент генерацијског бунта, али и идеализације отпора. Психолошки гледано, то је облик постмеморије (в. Хирш 2012), јер младо покољење које није искусило ужас на сопственој кожи пројектује сопствене моралне категорије на незамисливу стварност логора верујући да би храброст била могућа тамо где је у стварности страх био апсолутан. Њен глас уноси замор у дискусију о кривици, јер млади више не желе вечну препирку о томе ко је био жртва, а ко џелат. Стога, Леа прекида разговор уз речи како јој се смучило причање о кривицама – немачким, јеврејским, америчким. Грабнер, међутим, не одустаје од своје стратегије манипулације, те Вилми суптилно прети:

> „Тако је то, Вилма: ко се отима од судбине, хвата се у замку. Какве користи од озледа које наносимо себи, ударајући о решетке властитог кавеза? Послушајте своју кћерку. Заборавите мртве, они су само прах што разноси ветар. Заборавите их, заборавите прошлост…" (Лебовић 2007: 286)

Ово представља покушај тоталне ресигнификације жртвине патње – укинути сећање значи укинути могућност да се злочин именује и санкционише. Претеће речи делују као посттрауматски терор, јер злочинац више не реагује оружјем, већ речима, манипулацијом и психолошким притиском. Снага ове сцене је управо у томе што показује како жртве никада нису сасвим ослобођене, јер се рат наставља (у) речима, у односу према прошлости и у борби за истину.

Вилмина психа постепено се урушава под теретом трауме: снови у којима јој се јављају девојке из „Куће лутака", укључујући Леу, функционишу као симптоми ПТСП-а – интрузивна сећања нарушавају сан, када гранично искуство несвесно покушава да реинтегрише потиснуту стварност. Вилма сања како Флегел, лик-претња[229], који је уходи у сваком кораку, малтретира и туче Леу, јер није била великодушна према војницима. Буди се из сна у крицима, пробудивши и супруга, те тражи да јој дода коњак, а не лек. Инсистирање на коњаку уместо лека одражава одбрану кроз самодеструктивни механизам, али и потребу за контролом над сопственим болом, што

---

[228] „Ако те жене тврде да су биле присиљене на блуд, онда и ратни злочинци с правом говоре да су били принуђени на злочин." (Лебовић 2007: 285)

[229] Флегел је фигура која делује као пратилац трауме: он није само конкретни прогонитељ, већ и оличење унутрашњег гласа, симбол сталне претње да ће истина испливати на површину. У психопатолошком кључу, Флегел постоји као спољашња пројекција Вилмине унутрашње анксиозности, јер његово присуство делује независно од конкретних радњи. Флегел је у драми стална претња, као константа, као сенка.

је честа реакција преживелих трауме. Даниелово извињење и одбијање разговора о ужасу логора упркос Вилмином инсистирању показује колико је и он сам несвесно заробљен у динамици секундарне трауме – иако није био непосредна жртва, његов однос са Вилмом чини га учесником у процесу који Шошана Фелман (1992: 53) описује као секундарно сведочење – сведочење кроз близину жртви. Реч је о доживљавању / проживљавању трауме не као преживели из прве руке, већ кроз речи и кроз препричавања преживелог. Долазак Лее у собу покреће разговор о прошлости. Признаје да је претерала у разговору са Грабнером, али да је то учинила јер је Немац, а сви су навикнути да су Јевреји вечито жртве. Леа својим иступом уноси политички дискурс – њена жеља да се споменици више не подижу жртвама него борцима и онима који су успели да преживе представља реакцију на наратив вечите жртве који прожима јеврејско историјско памћење. Суптилно и несвесно подржавајући своју мајку као преживелу, Леа уноси отпор и захтев за активним сећањем, а не пасивном меморијом. Иако код ње нема јасних психопатолошких симптома у ужем смислу, њена агресивна реторика и тежња ка пркосу могу се схватити као реактивна одбрана од међугенерацијског преноса трауме.

Затим, следи сусрет професора историје, Немца Шумана и Грабнера, такође Немца. Шумана брине да ли ће до судског процеса доћи, с тим да он пориче све шта се дешавало, од логора, комора, крематоријумских пећи, „Куће лутака", говорећи, парадоксално, како и није било злочина. Шуман нуди заштиту Грабнеру, који је одбија, говорећи како процеса неће бити. Овај сусрет илуструје још један облик психолошког механизма – порицање. Шуман као историчар, дакле представник науке и рационалног, у потпуности негира логоре и злочине, што делује као парадоксални, али врло опасан облик ревизије са функцијом социјалног потискивања трауме.

Драма се, потом, пребацује на разговор између бивших лутака, Вилме и Јудит. У њиховом односу, приметан је драматичан судар два различита модела преживљавања. Јудит инсистира на ћутању, јер за њу правда више нема вредност – њено неповерење у правду одговара ономе што Шелзбек (2001) анализира као посттрауматско искуство стигме код жена жртава сексуалног насиља у оквиру ког сведочење значи губитак мира, угледа, посла. Јудит је прихватила стратегију тишине као начин очувања крхког идентитета. Код ње би се могао претпоставити продужени депресивни одговор на стрес, који се манифестује кроз повлачење, песимизам, одустајање од вере у правду. Насупрот томе, Вилма је у непрекидној унутрашњој присили да говори: „Али разуми и ти мене!, згадило ми се све! Сваки дан, сваки сат, исте мисли, иста унутарња принуда, исте слике… Срушићу се као кућа од шупљих опека." (Лебовић 2007: 292) Истицање како не жели да заборави ништа – ни погрдне речи ни ударце ни страх – представља готово клиничку слику наметљивих мисли, емоционалне пренатрпаности и опасности од психичког колапса. Ово је у складу са критеријумима ПТСП–а уз елементе анксиозно-депресивне симптоматологије. Вилма уједно демонстрира и нешто што је Џудит Херман (1992) нагласила као централни задатак преживелог – сведочење као чин враћања интегритета, чак и онда када сведочење разара. Кључни моменат у разговору Вилме и Јудит представља подсећање на прошлост: управо је Јудит у логору говорила женама да морају преживети да би сведочиле, чиме се разоткрива унутрашња противречност трауме – оно што је у логору био чин наде и отпора (сведочити једног дана) сада постаје терет који Јудит не може да поднесе. Вилма је убеђује да пронађе још неког ко би сведочио и помогао јој. Док Јудит у очајању тражи бег у тишину, Вилма остаје при захтеву за истином. Сцена загрљаја на крају разговора осликава амбивалентну повезаност утемељену у заједничкој трауми различитог дејства, која их, упркос свему, одржава у међусобној вези.

У оквиру друге аналитичке линије, Вилма сања ноћне кошмаре о Јудит и принудном извршењу смртне пресуде над Грабнером, што представља живописну слику флешбекова и ноћних мора у којима се траума враћа као неизбежна стварност. Када се сва растројена и потресена вриштећи пробуди из кошмара, Леа долази у мајчину собу, где јој мајка коначно признаје сву истину. Однос са кћерком Леом уводи нову нијансу психопатологије о којој је већ било речи: трансгенерацијску трауму. Испољавајући амбивалентну реакцију, Леа у једном аспекту жали мајку желећи да је разуме, а у другом аспекту, не успева да прихвати како се тако нешто десило баш њеној мајци. Посебно је значајно то што Вилма разликује осећај страха у логору и стида након логора. Док је у логору доминирао нагон за голим преживљавањем, у каснијем животу стид постаје нова оса трауматског оптерећења. Осим тога, њена потреба за алкохолом у моментима исповести (коњак) може се тумачити као симптом зависности повезане са траумом, што је честа коморбидност уз ПТСП. Говори кћери да целу истину знају само Рут и Грабнер, признајући психолошки терор Грабнера како би одустала од сведочења на суду. Леи постаје јасно да Грабнер уопште није тужилац, већ злочинац, будући да наставља да слуша мајчине приче о немилосрдности његовог одношења према жена које је слао у дим и због најситнијих незадовољстава војника. Овим бива разоткривена психопатологија порицања у друштву након Холокауста: починиоци се појављују у новим улогама, док жртве остају заглављене у ћутању и стиду. Осим признања о тешкоћама и у логору и животу након њега зато што је све држала у себи, Вилма признаје како после свог катастрофичног искуства није желела да погледа ниједног мушкарца, али да је касније увидела да живот има смисла, што се чини посебно симболичним. Вилмино признање о одурности према мушкарцима након логора одговара посттрауматском симптому избегавања интимности и сексуалности, који се често јавља код преживелих жртава сексуалног насиља. Жртва, дакле, трајно избегава све што подсећа на трауму. Ово одбијање мушкарца носи двоструко значење: из једне перпективе, оно је одбрана од репризе трауме, а из друге, делује као последица унутрашњег стида и осећаја деградације. Ипак, њена освешћујућа реченица о постојању животног смисла показује почетак посттрауматског раста (уп. Тедеши, Калун 1996: 456, 457): упркос трауми и стигми, Вилма проналази снагу да се поврати у живот, да изгради породицу и у себи оживи могућност смисла. Управо у овом осцилирању између разарајуће трауме и могућности обнављања живота открива се комплексност Вилмине психопатологије – она није једнодимензионална жртва, већ личност која се креће између очаја, стида и снаге да трага за смислом.

У даљој конверзацији са Леом, Вилма открива своје чудне снове, како непрестано сања да ће се пробудити у логору као да је он њена (једина) стварност и да то сања чак и кад је будна (уп. Лебовић 2007: 296). Та изјава представља врхунац патолошког прожимања трауме и стварности који се јављају у форми дисоцијативних флешбекова, где особа губи границу између сна и јаве. То упућује на могући дијагностички оквир не само ПТСП-а, већ и поремећаја дисоцијативног идентитета, будући да Вилма показује знаке расцепа између две реалности: садашње, у којој је мајка и сведок, и оне прошле, у којој је логорашица и војна курва. Кћерка мајци приступа са пуно разумевања говорећи јој да је воли као пре, али да је сада поштује још више. Саветује је да разговара са Даниелом и каже му истину, јер нема чега да се стиди. Овај тренутак коначно потире ћутање које је годинама одржавало Вилмину трауму унутар круга тајне истовремено илуструјући трансгенерацијски пренос трауме у свом амбивалентном облику: из једног угла, тежина истине потреса ћерку, али из другог, Леа постаје носилац новог, здравијег дискурса, који подстиче мајку на искорак из (само)изолације. У психопатолошком оквиру, Вилмина исповест представља покушај интеграције фрагмената трауматске меморије у наративни идентитет, док Леин одговор

функционише као корективни емотивни доживљај који отвара простор за ресигнификацију трагичног искуства.

Потом, прича се пребацује на догођени физички сукоб између Лее и Флегела. Приликом сусрета са Грабнером, овога пута, Вилма није више уплашена жена, већ фигура која прети – отворено изриче да јој не смеју дирати кћерку, јер ће их иначе убити. Грабнер, у покушају да минимизује претњу, тврди како су Леу вероватно напали људи који такође не желе реализацију тог судског процеса. Међутим, суштина сцене није у његовим речима, већ у Вилмином ставу – јасно показује да страха више нема, да се више не плаши ни њега, ни прошлости, ни система који је представљао. Овај тренутак може се тумачити као помак ка процесу ресигнификације трауме, где жртва из пасивне позиције прелази у активну, чак претећу улогу, чиме укида моћ коју је злочинац годинама имао над њом. Међутим, Вилма од Грабнера сазнаје како ни његова породица не зна истину, што значи да и он страхује за свој углед, породицу и част. Не реагујући на то, Вилма пита сања ли и он муке из логора, пошто их она сања готово свакодневно. Овде се открива етички и психопатолошки јаз између злочинца и жртве. За њу, логор остаје трајна стварност која прождире и сан и јаву; за њега, логор је нешто потиснуто и олако сакривено од породице. Управо у том контрасту долази до судара две психе – једне, траумом расцепљене и непрестано мучене (Вилма), и друге, која трауму обрађује кроз порицање и избегавање, што је типично за починиоце злочина.

У разговору са Рут, Вилма изражава дубоку амбивалентност према сведочењу. Са једног аспекта, осећа обавезу према жртвама, али са другог, свесна је да би тиме могли страдати и недужни. Говори да не може да мрзи Немце само зато што је Јеврејка (уп. Лебовић 2007: 301). У том тренутку, њено психичко стање додатно оптерећују луцидни снови са баком који носе мотиве кривице, стида и страха, што указује на трауматску фиксацију и унутрашњу борбу између жеље за истином и страха од последица. Упоредо, Флегел и Шуман се јасно профилишу као антисемити. Флегелову улогу континуираног угрожавања Вилминог породичног мира допуњује чињеница да је он и мрзитељ Јевреја, који чак препознаје Аријевце по мирису. Његова патолошка мржња делује као константна претња. Шуман, са друге стране, иде корак даље: смишља план да Грабнер натера Вилму да потпише лажну изјаву о добровољном раду у „Кући лутака", у оквиру ког је стицала надокнаду у храни и новцу, чиме би се релативизовала њена траума и уништио кредибилитет њеног сведочења. Тај део посебно је значајан, јер илуструје различите механизме порицања и ревизије злочина. Грабнер, међутим, одбацује ту идеју као лудост, због чега га брутално пребијају.

Упоредо, породични сукоби се продубљују: наступа препирка између Даниела и Вилме, а потом и са огорченом Рут, јер Вилма није поделила са њом претње добијене од нациста, већ је све сазнала од Лее. Рут жели да Вилма добије заштиту на путу и у Немачкој, јер, ипак, иде да сведочи. Даниел бива у шоку услед сазнања да је сведочење заказано баш на дан Леиног венчања, међутим, Вилма говори како ће венчање бити одложено, што и Леа потврђује наглашавајући да нема места слављу у таквим околностима (уп. Лебовић 2007: 306). Овде се разоткривају и дубоке разлике у ставовима: Даниел делује себично: више га погађају личне последице и породична срамота, него сама етичка дужност сведочења. Своју позицију правда жељом за заштитом и очувањем њиховог живота. Рут, безусловна подршка Вилме, истиче да истина мора бити речена и да јавност има право да чује сведочанство. Приклањајући се очевом ставу, Леа показује знаке резигнације и прагматизма, тврдећи да сведочење нема смисла, јер ће казна ионако бити минимална за Грабнера, а људи су уморни од прича о Холокаусту и не желе више да их слушају (уп. Лебовић 2007: 308). У том конфликту, Вилма пролази кроз снажан психички лом: у једном тренутку се лудачки и избезумљено смеје, у другом доноси одлуку да ипак мора сведочити, јер то осећа као

своју обавезу, али и као судбину, уз речи да ће све Грабнерове лутке сведочити. Ово делује као краткотрајна дисоцијативна епизода у оквиру ПТСП-а, док би се ово могло тумачити и као дисоцијативни поремећај у виду психогеног смеха, односно, афективне дисрегулације. Након саопштавања Јудик да нико од жена из „Куће лутака" не жели да сведочи из страха од нациста и пакости људи настаје преломни моменат. Тај колективни изостанак сведочења разара Вилму, која наставља да пије. Тада Јудит прелази на другу врсту решења подсећајући Вилму на договор да ће она која прва сретне Грабнера, њему сама донети пресуду. Дајући јој пиштољ украден од Флегела, практично је наговара на убиство. Вилма остаје у дилеми, колеба се између освете и могућности покајања, јер у њој постоји нада да би Грабнер ипак могао бити човек који тражи искупљење.

Саставши се са Даниелом, Вилма хистерично плаче сакривајући пиштољ, но он је обавештава о свом одласку у Израел због неколико заказаних концерата. Вилма овде проживљава кулминацију свог трауматског искуства, која се манифестује кроз снажну емоционалну експлозију, халуцинације, конфузију и хистеричне реакције. Уто звони телефон, Вилма говори да су то Они – опомињу је да ако сведочи, убиће је, но она потврђује како је јавила тужиоцу да долази. Ово претеће упозорење додатно појачава трауму, стрес и хронични страх за живот. Вилма бунца, прича о сновима, о јави, о томе како је све то сан. Она је психолошки парализована прошлошћу: њени снови и халуцинације постају дијалог са стварношћу. Даниел, који се тренутно јавља као емоционална подршка, проживљава егзистенцијални очај, идентичан симптомима трауматске меланхолије, према којима су неправда и људско страдање перципирани као тотални и неизмерни. Његове речи о недостатку Божије правде, о паклу на Земљи и о смрти као једином избављењу указују на дубоку егзистенцијалну кризу.

Последњи сусрет са Грабнером на љуљашци одражава изразит морални и психопатолошки набој. Попут покајника и у сврху растанка, он долази са свеже убраним букетом љиљана. Након Вилминог присећања његовог милосрдног чина, када их је упутио у логор Белзен-Белзен, а могао их је све побити, Грабнер истиче како тада, просто, није добио наређење да их побије. Ово суптилно значи да би их можда и побио да је наређење добио, те, дакле, идеја о покајању, саосећању и самилости према жртвама у коју је Вилма потајно веровала испоставља се као лаж. Коначна одлука да убије Грабнера, што и чини, представља кулминацију њене психолошке транзиције од жртве до актера. Ово се може тумачити као симболичка и реална акција суочавања са траумом, али и као потенцијални акутни епизодни поремећај импулса, јер се радња збива у тренуцима интензивне емоционалне и моралне напетости. Убиство се јавља као крајњи психолошки одговор на немогућност процесуирања неправде, при чему се прошлост и садашњост преламају у реалности и сновима. Овакви импулсни и насилни поступци јесу последица Вилминог хроничног страха, трауме и напетости, али и изражена психолошка реакција на моралну дилему и потпуно одсуство правде.

Крај драме, односно тренутак када се прича врати у време непокретне седамдесетогодишње Вилме јасно осликава да је траума (и даље остала) дубоко уткана у њен идентитет. Тужиоца Рошонека занима ко је убио Грабнера, но Вилмина неспособност да дефинитивно одговори ко га је убио симболично показује колико су трауматске и моралне дилеме непревазиђене, чак и деценијама касније. На питање да ли га је Даниел убио, Вилма одговара:

> „Не знам, господине. Ја то не могу да знам, Даниела нисам видела након тог несрећног дана. Умро је на турнеји, за време концерта. Умрли су и Јудит и Рут и Борис. Сада су сви заједно! Једино је жива моја Леа." (Лебовић 2007: 313)

Рошонек закључује како ће Грабнерово убиство остати нерасветљено, вероватно заувек. Драма се завршава тако што колица успаване Вилме одвози лик-претња, Флегел. Његово присуство у болничкој униформи као фигуре континуиране претње додатно симболички илуструје како траума, страх и осећај угрожености могу бити хронични и трајно инкорпорирани у свест преживелог. Овај завршетак је визуелна и психолошка метафора „живог" сведочења трауме: колико год Вилма настојала да процесуира прошлост, трауму и страх, они остају константно присутни у психи.

*

Успостављајући сложен психопатолошки портрет преживеле Вилме, у драми *Војник и лутка* се прелама однос бившег злочинца са жртвом са односом угрожене, трауматизоване јединке и њене породице. Главна јунакиња, Вилма Калдерон, бивша лутка из „Куће лутака", носи хроничну трауму, која се манифестује кроз понављајуће слике прошлости, халуцинације и дисоцијативне епизоде. Њена психичка регулација је нарушена, а линија између прошлости и садашњости константно је померена, што се види у сцени проживљавања логорске стварности у кошмарним сновима. Хистеричне реакције, емоционалне експлозије, плач и бунцање о сновима представљају симптоме трауме и дисоцијативне реакције, док њено понашање у сусрету са Грабнером, које се завршава убиством, указује на импулсивну агресију мотивисану траумом, а траума служи као механизам самозаштите и моралног обрачуна. Даниел, Вилмин супруг, представља психолошку репрезентацију близине, али и егзистенцијалног конфликта, прожетог сумњом и очајем. Даниелова неспремност да разговара о логорашким ужасима и његова склоност да јој олакша патњу избегавањем контроверзних тема подгрева њену моралну анксиозност и истиче парадокс кривице преживелог. Његова емпатија према Вилми преплиће се са страхом за породичну сигурност. Њихова кћерка Леа функционише као мост између прошлости и садашњости. Поседујући развијене моралне и етичке критеријуме, што се види у начину на који подржава мајку, Леа покушава да јој олакша емоционалну тензију. Рут Јелинек, Вилмина сестра, представља морални и психолошки контрапункт, са једне стране тежи правди и истини, али са друге показује страх од нацистичке освете и резигнацију пред последицама сведочења. Емил Грабнер, бивши командант „Куће лутака", представља психолошки комплекс етичко-апатично дефектног профила личности, са карактеристикама које се могу тумачити као дисоцијативни и социопатски одговори на власт и моћ. Његова манипулација Вилмом, покушај спречавања сведочења као и покушај да ревидирања сопствене улоге у логору илуструју механизме порицања и рационализације злочина, али и трајно емоционално угрожавање преживелих. Професор Шуман и Флегел као споредни ликови служе као носиоци антисемаитизма и моралне корупције, с обзиром на које Шуманова рационализација и порицање злочина имају функцију социјалне и психичке конструкције оправдања, док Флегелова стална претња и агресија представља симболички окидач за трауму. Јудит Штрасер као бившу лутку и сведокињу страдања илуструје конфликт преживелог: страх од последица сведочења, али и морални импулс да истина буде откривена. Драма *Војник и лутка* као целина приказује како траума, кривица преживелог, морални конфликти и социјална динамика злочинаца и жртава могу да се преплићу стварајући хроничну психичку напетост и компликоване међупородичне односе. Психопатолошка анализа показује да сваки лик функционише као погодан психолошки предмет за истраживање трауме, кривице, страха и моралне одговорности, док драматуршка конструкција олакшава приказ посттрауматских механизама захваљујући различитим сценаријским контекстима.

6.2.2. *Semper idem*

Постхумно објављен роман *Semper idem* Ђорђа Лебовића представља аутобиографски мемоарски књижевни текст, који је једно од значајнијих дела савремене српске књижевности (Холокауста). Објављен 2005. године, након Лебовићеве смрти 2004. године, дело документује животни и историјски контекст аутора укључујући његово сведочанство о Холокаусту и личним губицима у породици, будући да је око четрдесет чланова породице страдало у логорима, док је сам Лебовић као петнаестогодишњак депортован у Аушвиц, где је преживео до ослобођења 5. маја 1945. године. У овом роману, „Лебовић упоредо са сликом свог одрастања даје и приказ једног другачијег раста – успона нацизма у Европи, конкретно на Балкану, још конкретније – на улицама Загреба и Сомбора" (Јовановић 2024: 222). Детињство нарушено устројством рата бива нагло прекинуто, што несумњиво представља окосницу у формирању личности. Обликовање идентитета уз свест о доласку тешких и опасних времена пресудно обележава овај роман (уп. Гордић-Петковић 2018: 36). Оно шта овај роман чини посебно занимљивим је следеће:

> „У контексту укупног Лебовићевог књижевног дела роман *Semper idem* може да се посматра као нека врста прозног пролога и епилога његове драмске тетралогије о животу логораша. У њему се изузетни драматичар, потврђује као приповедач високог степена веродостојности." (Млађеновић 2021: 388)

Роман *Semper idem* грађен је као сложена, четвороделна структура унутар које сваки део садржи по четири поглавља и завршни епилог. Наслови поглавља указују на драматуршку осетљивост текста, што није случајно с обзиром на то да је Ђорђе Лебовић дуго година био посвећен драмској уметности. Аутор је за живота успео да заврши три дела свог тестаментарног пројекта: „Од раја до пакла", „Сазревање" и „Предсказања". Четврти део, „Велики суноврат[230]", остао је непотпун, јер у њему нису написана два поглавља нити сам „Епилог", који је носио наслов целог дела *Semper idem*. Упркос недовршеним сегментима, читаоцима се намеће утисак да је књига концептуално заокружена, као да је њена недовршеност сама по себи интегрални део приповедања. Суптилно начињено прекидање писања означава тренутак када зло, неизбежно и свеобухватно, прекида било какву илузију безбрижности у приповедачевом детињству. Последње написано поглавље под насловом „Мржња" завршава се белешком из 2001. године, у којој Лебовић осветљава бесмисленост ратних страдања и наглашава значај памћења жртава, говорећи да за сваку особу која је страдала у Аушвицу звона би требало да звоне непрестано, данонoћно осам месеци, али „звона не звоне" (Лебовић 2016: 535). Прекидање писања делује као природна последица ауторове смрти, али и симболичан почетак смрти детета у њему која се поклапа са ратом и губитком блиских.

Лебовићева ретроспективна нарација је и у исто време рефлексивни и ауторефлексивни поступак, који је обележио и његово драмско стваралаштво (уп. Гордић-Петковић 2018: 37). Роман је испричан у првом лицу, неретко унутрашњим монологом, што усмерава пажњу на лични доживљај дечака стварајући снажан утисак непосредности. Детиња перспектива, иако ограничена својом наивношћу, осликава сурову реалност Холокауста, указујући на зло и трауму кроз прецизну анализу породичних односа, индивидуалних и колективних траума, као и кроз расклопљене сегменте сећања на ситне, али значајне делове прошлости. Хронолошка линија приповести, животна прича дечака, више пута бива прекидана ониричко-фантастичним

[230] Ову синтагму Лебовић користи за означавање Другог светског рата.

епизодама, које функционишу као континуитет визионарских и пророчких моћи преношених генерацијски: од прадеде Елијахуа, преко деде Јосефа, све до самог дечака. Тестаментарност овог романа ослања се на хибридни приповедачки поступак који се огледа у комбинацији учесталих реминисценција на детињство и личности из прошлости, у нарацији о пасторалним аспектима родног тла, као и у разгранатој структури временске равни која интегрише више различитих искуствених перспектива. Како указује Миливоје Млађеновић (2021: 391), у почетним поглављима приповести детаљи су приказани с великом прецизношћу, разуђеношћу и минуциозношћу, док се у потоњим деловима радња убрзава, догађаји се умножавају, са непрестаним умножавањем асоцијација: „[д]елује као да приповедач жури да исприча причу до оног момента који је тематизовао у својим драмским делима" (Млађеновић 2021: 391). Структурно, роман функционише по принципу градације: нарација се креће од идиличног, безбрижног детињства перципираног као рај ка све већој деградацији света до постепеног претварања у пакао у којем су зло и траума стално присутни. Пишући о одрастању и детињству, Лебовић од аутофикције гради луцидног и сензибилног јунака који је прерано сазрео, јунака истанчане перцепције да ће „његова видовитост бити не само препознавање личне будућности него и визија прошлости његовог рода у оквирима миленијумског памћења" (Гордић-Петковић 2018: 37) Ово је и роман о обликовању идентитета под утицајем различитих супротстављених искустава – искустава рата, дружења, школовања, породичног живота у мултикултурној и вишејезичкој заједници (уп. Гордић-Петковић 2018: 37). Његово детињство је нарочито обележено разводом родитеља, па му је живот подељен између мајке у Загребу и оца у Сомбору. Нужно је напоменути да у овом раду анализа неће обухватити све појединачне ликове из романа *Semper idem*, иако је очигледно да сваки од њих у својој комплексности носи значајан интерпретативни потенцијал. Фокус ће бити стављен искључиво на главног књижевног јунака – дечака – чији психопатолошки профил, као и догађаји (иако ће само одређенима бити посвећена пажња) који су за његов развој и егзистенцију круцијални, представљају кључ за разумевање целокупне структуре романа. Овакво усмерење није само последица обимности и комплексности самог дела, већ и нужност у оквиру овог истраживања, чији је циљ да покаже на који начин индивидуална перспектива и унутрашња трауматска динамика могу постати парадигма за шира тумачења искуства Холокауста.

Најпре, важно је истаћи психопатолошку димензију раздвојености родитеља и амбивалентности родитељских фигура у детињству. Са једне стране, мајка за дечака добија статус чаробнице: она је активна, снажна, посвећена, способна да обезбеди егзистенцију и симболички простор дома. Њен пансион у Загребу није само привремени дом, већ и један облик сигурности, одакле дечак црпи осећај поноса и самопоуздања. Мајка је у почетку фигура која обезбеђује конзистентност и континуитет у времену када спољашњи свет почиње да прети разарањем. Са друге стране, отац је описан као туђин, „као да га није ни било" (Лебовић 2016: 22). Одсуство оца израња не само као празнина у емоционалном животу, већ и као структурна рупа у обликовању идентитета. Дечакова неповезаност са њим и равнодушност према њему указују на рану интернализацију модела по којем мушка, односно очинска фигура нити је поуздана, нити присутна. Али, то не важи и за очуха, Андрију Књигашуме, чија се фигура обликује као изразито позитивна и стабилизујућа. Захваљујући особеном схватању живота, као и дубоко емотивном и искрено присном односу према мајци и дечаку, Андрија се профилише као најзначајнија мушка фигура у дечаковом одрастању која постаје његов најближи пријатељ. Ипак, у тренуцима кризе, нарочито у вихору прогона, долази до привременог зближавања са оцем. Сцена на перону, где дечак „по први пут у животу" иницира физички контакт и пољубац (уп. Лебовић 2016: 143),

делује као израз дубоке, потиснуте потребе за афективним везивањем. Дечак чезне за очевом (физичком) потврдом чак и у условима када је историја њиховог односа била празна и хладна. Но, до краја романа, однос са оцем остаје више у домену туђих казивања, него личног искуства. За дечака, отац остаје фигура у сенци: непознат, недовољно близак, непотпуно схваћени Други. Тај однос, као траума одсуства, оставља трајни траг на психичкој структури јунака – формирање идентитета успоставља се без чврсте очинске тачке у контексту у коме је мајка једина константа. Али, преласком у очев Сомбор тај се мајчин идилични лик постепено разара: од слике чаробнице остаје само бледо сећање. Мајчино одсуство, неиспуњена обећања да ће доћи, изговори попут болести, одсуство контакта за дечака представљају облик афективне напуштености. Мајка више није сигурна фигура, већ недоступни и непоуздани Други, што производи осећај амбиса и празнине. Дечаково уверење да су га сви заборавили показује развој осећаја основне напуштености, што може бити повезано са каснијим осећајима депресивности, осећајем бесмисла или немогућношћу да се у потпуности веже за значајне Друге. Све ово поставља основу за даљу тему трауме губитка, која ће се током романа увећавати – од губитка Дади, преко губитка мајке, до губитка породице у вихору Холокауста. Осим тога, дечаково искуство сталног премештања из једног дома у други, између различитих чланова породице и градова, делује као хронична рана која подрива осећај стабилности и континуитета сопства. Већ у самом опису да је „осуђен на непрестано сељакање, на стално паковање кофера и картонских кутија, на тегобно привикавање на нову средину и на мучно осећање нелагоде због страха да сам сувишан и да нисам добродошао" (Лебовић 2016: 332) јасно је назначена перманентна егзистенцијална несигурност. Тиме се у психолошком смислу отвара простор за појаву осећања страха од напуштања и трајне нестабилности у односу на сопствени идентитет. У симболичкој равни, овакво кретање има јасну аналогију са генетским кодом јеврејског народа историјски осуђеног на расељавања и егзил. Судбина детета постаје микрокосмос колективне судбине народа: његов лични вечити повратак у исте градове, Сомбор и Загреб, и у различите домове није ништа друго до одјек библијске потраге за Обећаном земљом. Свака нова селидба, свака промена места боравка и породичног окружења постаје не само лично искуство већ и реплика једне колективне трауме која се преноси кроз генерације. Посебно је значајан амбивалентни моменат у којем дечак, иако свестан патње због непрестаног лутања, ипак у једном тренутку доживљава радост због селидбе: „Могао сам да кажем свом пријатељу Капију, враћам се кући, а да не слажем" (Лебовић 2016: 332). Овај детаљ показује парадоксални однос према простору и дому, јер сваки нови простор може постати кућа, али увек са дозом несигурности и пролазности. Управо тај парадокс открива један од кључних психопатолошких механизама – адаптацију кроз привидно прихватање, уз потиснут осећај усамљености и сувишности. На психопатолошком плану, овај мотив се може тумачити кроз појам трауме дислокације која води нарушавању осећаја целовитости идентитета. Дете које непрестано губи стабилност – породичну, просторну, емоционалну – принуђено је да развија механизме преживљавања кроз ћутање и одсуство побуне. Управо то подношење ћутке открива унутрашњу тензију између наметнуте судбине и немогућности отпора, што га трајно обележава као биће без сигурног ослонца.

Што се лика мајке тиче, о мајчиној трагичној судбини говори се на самом крају романа *Semper idem*. Мајчин лик коначним сведочанством о њеној смрти, тачније о њеном самоубиству у логору Аушвиц, прелази у симболичку празнину. За њега, како наводи, значај смрти превазилази личну трагедију и уноси елемент достојанства и моралне снаге: „Била је самосвесна, пркосна, храбра и поносна. Њен понос није јој дозвољавао да јој смртну казну изрекну они које је дубоко презирала. Она није имала ни један разлог да трпи и пати. [...] Мајка је умела да измери вредност живота који јој је

преостао: беше ништавна.” (Лебовић 2016: 534) Самим тим што је њена смрт била свесни акт у односу на неморалне и опаке околности. самопорицање, пркос и храброст мајке указују на њену контролу над последњим тренуцима живота и на начин на који чува достојанство у ситуацији апсолутне немоћи. У психопатолошком смислу, овај чин уноси интензиван афективни удар на психу јунака који се суочава са трауматском стварношћу Холокауста у најинтимнијој форми, у губитку најближе фигуре – мајке. Даље, дечакова немогућност да поново (ре)конструише или пак пронађе лик мајке у машти или у животу[231] илуструје непоправљиву празнину у психичком простору и потврђује хроничну рањивост његове психе. Ово је момент у ком се трагичност и психопатолошка последица губитка максимално артикулишу – не ради се само о смрти, већ и о немогућности репродукције основне сигурности, љубави и идентификације са заштитничком фигуром, што остаје трајна траума у његовој субјективној стварности,

На почетку романа *Semper idem* дечак се налази у привидно сигурном и топлом простору мајчиног пансиона, где ће се одиграти једна од првих најава трауме која ће обележити дечаков живот. Тај простор има функцију уточишта, готово заштитне материнске утробе, али већ у том окружењу почињу да продиру узнемирујући гласови спољашњег света. Мајка одбија просца, господина Гринвалда, хирурга из Беча, који је њој и њеном сину нудио нови „амерички” живот. Од њега ће дечак први пут чути да се припрема велико зло: „Нисам разумео ко је у опасности и ко су они немилосрдни, али по гласу и целокупном држању господина Гринвалда закључио сам да је та опасност веома велика и веома озбиљна.” (Лебовић 2016: 39) Та идеја о потенцијалном одласку у Америку, у Нови Свет, понављаће се кроз роман више пута као спасоносна идеја од фашистичке инвазије. Међутим, мајка ће се ипак удати за господина Андрију Књигашуму (Бухвалд), наследника баснословно богатог рођака из Америке, ком је веома брзо исто то богатство пропало на порезе, дугове и камате. Још једном је сан о Америци, а самим тим и о спасу нестао. Но, боравећи у мајчином пансиону, дечак сведочи најави надолазећег зла. Господин Гринвалд, чији чудни, искидани искази делују на дете неразумљиво, али истовремено озбиљно и застрашујуће, постају први сигнал да нешто у стварности није у реду: „„Милостива господо, у великој смо опасности, на прагу смо тешке несреће. Припремају се ружне ствари… Они су немилосрдни. Зли… Никога неће поштедети” (Лебовић 2016: 38). На тај начин се, и наративно и психолошки, уводи мотив надолазеће катастрофе, која ће прекинути детињство. Други догађај, долазак ујака Рудија, још је снажнији, јер дечак овога пута не само кроз фрагменте, већ и кроз јасно артикулисан говор чује речи о „опасним временима”, о „лудаку вођи и канцелару” и о „рату који ће бити гори него претходни” (Лебовић 2016: 69). Тај тренутак уједно представља и симболички прелаз из детињег света у свет одраслих: он више није заштићен од страшних речи, већ их прима непосредно, као истину која не оставља простор за игру и невиност. Са психопатолошког становишта, овакво рано суочавање са претњама и злослутним предвиђањима могу се повезати са феноменом предосећаја трауме, где дете, пре него што је непосредно искуси, већ инкорпорира њену сенку у своје формирање (в. Карут 1996). У психоаналитичкој равни, реч је о ситуацији у којој се језгро Реалног (у Лакановом смислу) уноси у дечји свет преко дискурса одраслих: речи „лудак”, „опасност”, „крвопролиће”, „рат” делују као знакови који уписују трауматско у психу која још нема капацитет за његову интеграцију. Оно што је посебно значајно јесте да у роману овакве изјаве углавном потичу од одраслих. Деца, па и сам наратор као дечак, остају у позицији слушалаца који примају фрагменте говора, неразумљивих али пуних

[231] „Волео бих да пронађем особу сличну мојој мајци, у животу, у машти, у сећању. Не, она не личи ни на кога.” (Лебовић 2016: 534)

претње. Овде се јавља феномен интернализоване претње: дете не учествује активно у разумевању, али оно што чује остаје у њему као слој страха, као нејасна сенка која касније добија своје реално утемељење у искуству рата и прогона.

Semper idem даје и идеализовану слику детињства у Загребу, коју дечак назива рајем[232]. Тај рај није тек топос срећног детињства, већ и психичка матрица у којој је све структурирано око љубави, сигурности и хармоније. Дете, како сам каже, није познавало грубост, насиље нити лишавање. Међутим, такав рај је, по сопственом нараторовом увиду нужно пролазан: „Ниједан рај не траје вечно, поготово не наш властити. О паклу тада још нисам знао ништа, али био сам близу, веома близу да га откријем." (Лебовић 2016: 51) Одлазак дадиље Дади означава први губитак, први излазак из заштићене сфере ка свету у којем је могуће искусити одсуство и бол. Тај тренутак је психопатолошки релевантан, јер уноси пукотину у идеализовани свет детета, уместо пуне сигурности настаје искуство губитка и најављује се долазак трауме. Систематизација првог дела романа под насловом „Од раја до пакла" управо прати тај процес: од потпуног детињег уживања у хармонији („Мој рај") преко постепеног увида у постојање опасности („Морија") до директног додира са насиљем и мржњом („Пакао"). У том смислу, роман структурно прати трауматолошку парадигму: пре-траума → прелом/губитак → искуство трауме. Управо зато почетна слика раја није само сентиментална реконструкција детињства, већ и својеврсна ретроспективна контрастна матрица: тек када се појави пакао, дечак може у потпуности именовати и разумети шта је изгубио. Дакле, може се закључити да појмови рај и пакао у роману функционишу као снажни симболи, који активирају дихотомију детиње невиности и тегобног искуства. Рај ће се у дечаковом детињству јављати у различитим тумачењима: деда Адолф га проглашава пуком измишљотином, док га дадиља описује као пребивалиште анђела. Насупрот томе, пакао се први пут конкретизује у дечаковом искуству мучења и понижења због његовог јеврејског порекла. Управо у том простору он почиње да слуша увреде и претње попут: „смрдљиви Чифутине", „јеврејско ђубре", „свим Јеврејима ћемо поодсецати носеве" (Лебовић 2016: 125).

> „Зашто ме та деца мрзе? Нисам им учинио ништа нажао. Отац ми је објаснио да они не мрзе мене, него моје јеврејско порекло. Ја сам се побунио: 'Али ја нисам добровољно пристао да будем Јеврејин, тако сам се родио. То није моја грешка!' Отац је одговорио да они то добро знају, али то немења ствар јер они мрзе све Јевреје, све одреда. Питао сам: 'Зашто?' Нема објашњења, рекао је. Њихова мржња је без основа, она није ништа друго до одраз великог и необјашњивог зла" (Лебовић 2016: 126)

Може се рећи да је тај догађај био одређујући и кад су у питању била Лебовићева касније религијска промишљања (в. Олах 2025: 2025: 215). На овом месту јасно се примећује како питање идентитета, кривице и апсурдности зла дете покушава да разуме сударајући се са границама рационалног појашњења. Прво дечаково постављено питање је класичан пример ране конфронтације са нерационалном мржњом, која код деце производи снажан осећај неправде. У психопатолошком кључу, оваква искуства воде ка раном обликовању феномена неоправдане кривице и осећања да се кажњава због нечега што није у домену личне одговорности. Међутим, дечакова побуна како није добровољно пристао да буде Јеврејин и како то није његова грешка

[232] „Загреб мог детињства био је мој савршени свет. Мој рај. Сви су ме волели, угађали ми, сви су били добри према мени, а ја сам био убеђен да су добри и једни према другима. Нисам знао за грубости и насиље. Никада ме нико није ударио; кад су пружали руку према мени, то је било у намери да ме помилују, или да ми нешто подаре. Нико од мене није узимао или отимао, сви су ми само давали (увек уз осмех и похвале). [...] Живео сам у најлепшем граду на свету, међу најсрећнијим и најсложнијим људима. Живео сам у свом рају." (Лебовић 2016: 22)

указује на рани облик егзистенцијалне побуне против стигме. Препознајући апсурдност колективне мржње, ипак је не може интегрисати у свој психички систем. Управо тај јаз између логике детињства (која тражи узрочност, правду, смисао) и реалности (која нуди само апсурд) ствара трауматски процеп. Када отац понуди одговор и каже како не мрзе њега, већ порекло, тиме само потврђује фаталистичку природу ситуације: дечак схвата да је његов идентитет унапред обележен[233] и да је мржња усмерена на нешто што је неодвојиво од њега. Овде се доспева до психолошког језгра трауме: када је дете изложено искуству у коме је сам идентитет извор дискриминације, настаје оно што Ериксон (в. 1993: 247, 261–263) описује као рани поремећај у развоју его-идентитета. Коначно, очев одговор о необјашњивости, незаснованој мржњи и злу поставља темељ за трауматско разумевање историје. Отац овде делује као фигура истине, али не и заштите: он не може да понуди ни рационализацију ни утеху, већ само констатацију апсурдног зла. Мржња без разлога постаје образац за разумевање света, света као простора у којем правда и логика немају снагу.

Уводна поглавља тематизују стања потоње протераности (из раја), наслућивање зла (пакла) и егзистенцијалне усамљености. Усамљеност као психопатолошки феномен значи да „[б]ити сам и бити усамљен није исто, али је самоћа предворје усамљености" (Марић 2005: 46). Дечак освешћује суровост света око себе, покушавајући константно да се избори са усамљеношћу:

> „Склонио сам се у малени вењак у дну баште, обрастао гирландама дивљих ружа. Деда га је сам истесао за мене. Раније, у мом рају, био бих пресрећан да могу да седим у вењаку окружен ружама, цикламама, хризантемама, шебојем и гладиолама, а сад сам мрзео башту. Мрзео сам све цвеће овога света. Мрзео сам га због усамљеног безименог цветића, који ме је повукао у амбис. Моја Дади је нестала, ишчезла, а ја сам протеран из свог раја (за сва времена). Мајка ме напустила и заборавила, а деда Адолф се потпуно посветио свом воћњаку, и није више марио за мене." (Лебовић 2016: 57)

Дечаково повлачење представља покушај изграђивања унутрашњег простора сигурности у свету који више није ни предвидљив нити стабилан, али који није само његов. Вењак, некадашњи симбол рајске идиле, сада постаје место суочавања са губитком (дадиље, раја, мира) и фрустрацијом, што указује на трансформацију рајског мотива у психички амбис. Мржња према башти и свем цвећу света одражава осећање усамљености и немоћи, које је усмерено ка свему што је некада било симболично позитивно: дечак, уместо уживања у лепоти природе, детињства и благостања, осећа болно одсуство фигура сигурности и љубави, његове Дади и мајке. Ова психичка реакција може се тумачити кроз оквир реактивне депресивне емоције, а могуће и као елемент адаптивног одговора на перцепцију (предстојеће) трауме, будући да дечак све време предосећа круцијалне промене које прете да разоре не само његов, већ и свет његове породице. Мотив забрањеног плода, у овом случају цвета подно литице, успоставља паралелу са библијским и митолошким наративима о губитку раја и преласку у стање несигурности и смрти симболичког реда. Дечакова свест о губитку Дади и мајке, као и његово пресељење у Сомбор означавају коначни прекид са мајком као божанским бићем, као спољним симболом сигурности и љубави, што га оставља у стању егзистенцијалне несигурности, а што психопатолошки може бити тумачено као осећај привремености и напуштености, који се приближава критеријумима реактивне трауматске фиксације. Како би се прилагодио новоуспостављеном поретку, дечак се окреће активностима које омогућавају когнитивно-емоционалну регулацију: књигама, проматрању околине, као и усвајању искустава и погледа на свет одраслих. Способност

[233] О наметнутом идентитету дечака биће речи нешто касније.

прецизног реферисања и описивања окружења указује на развијену перцептивну и когнитивну компензацију, којом се надомешћује извесно трауматско искуство. Овим одељком се, дакле, успостављају теме које ће бити кључне за даљи психопатолошки развој лика: борба са усамљеношћу, осећај губитка рајског света, упознавање са паклом и светом зла, итд.

Дечак гради амбивалентан и проблематичан однос према Богу и религији, што се може тумачити и у психопатолошком оквиру као динамика, осцилирање или лелујање између страхова, трауме и покушаја успостављања унутрашње равнотеже. Породична структура коју приповедач постепено открива представља један мозаик мултиетничке заједнице, у којој сваки члан има своју улогу у обликовању дечаковог света. Бака Лаура, као побожна Немица, добија централну улогу у психичкој изградњи јунака: њено верско поучавање делује као извор сигурности, али истовремено и као канал увођења у парадигму страха и казне. Дечакова привржености њеном веровању указује на потребу за ослонцем у фигури која показује емпатију и конзистентност – за разлику од деде Адолфа, чија равнодушност изазива осећај напуштености. Управо тај контраст може се тумачити као моменат унутрашњег расцепа: док једна фигура улива осећај топлине и структуре, друга својом незаинтересованошћу појачава емоционални вакуум. У психопатолошком смислу, овај амбивалентни однос може бити схваћен као клица будућих колебања између вере и неверe, између наде и очаја, који су видљиви и у каснијим фазама живота. Симболика натписа Semper idem[234] („увек исто[235]”) уводи мотив трајности зла и његове непроменљивости, што је за дечака изузетно снажан доживљај – он не само да апсорбује теолошку поуку, већ је преводи у егзистенцијални страх. Ово појачава осећај беспомоћности: зло није пролазна сенка, већ константа. Отуда његов практични закључак: „Одлучио сам, за сваки случај, да поново успоставим добре односе са Богом, који тако строго кажњава неверника.” (Лебовић 2016: 65). Ово делује као рано формиран механизам одбране, ближи магијском мишљењу него зрелом појму вере. Психопатолошки гледано, у томе се уочава облик принудног мишљења и ритуализације: ако се одржи коректан однос са Богом, избећи ће се казна. Овде се већ

---

[234] Дечак са баком посматра речи SEMPER IDEM исписане изнад портала евангелистичке цркве у Сомбору:
„Шта значе ове речи изнад портала?”, упитах баку.
„Значе УВЕК ИСТО.”
„Шта је увек исто?”, питам даље.
„Зло је увек исто”, каже бака прекрстивши се.
„Зашто је зло увек исто?” [...]
„Зато што људи више не верују ни у Бога ни у Божју правду. Више не верују да се добро узвраћа добрим, а зло – тешком казном” (Лебовић 2016: 212).

[235] Сентенца *увек исто* постаје централна психолошка и симболичка тачка романа. Упозорење које дечак добија од баке представља рано увођење у свест о историјској цикличности насиља. Тај увид није само морално-историјска поука, већ и трауматска матрица кроз коју дечак обликује свој однос према свету. Тиме се рано успоставља осећај детерминисаности: зло није појединачни догађај, већ нешто што траје, враћа се и обнавља у различитим историјским контекстима. Симболички, натпис делује као својеврсни „надтекст”, метафизички печат над свим доживљајима јунака. Он уједно функционише као хоризонт трауме: дечак и његова породица, ма колико покушавали да се уклопе у мултиетничку и мултикултуралну средину, на крају увек изнова бивају суочени са истим обрасцима искључивања, мржње и прогона. Бакино објашњење да је зло последица губитка вере у Бога и правду додатно учвршћује моралну и духовну димензију трауме претварајући је у онтолошко искуство: зло није само социјални или политички феномен, већ космичка константа. За дечаков психопатолошки профил, овај мотив има двоструки ефекат: са једне стране, он га рано уводи у свет апсолутног губитка сигурности (што је језгро трауматског искуства); са друге стране, даје његовој трауми облик рефренског, понављајућег обрасца, који се у свести урезује као судбина. Управо због тога, дечаков животни пут постаје сведочанство о „увек истом”, о неумитном враћању зла у различитим формама, али увек са истим разарајућим ефектом.

назире формирање специфичне трауматске религиозности – религије страха, у којој је Бог представљен као кажњавалац, а не као спаситељ. Такав однос је уједно и показатељ покушаја дечакове интеграције искуства губитака и трауме кроз веру, колико год крхку и засновану на страху, он настоји да структурира свет који се урушава око њега.

У поглављу „Пакао" одвија се кључна прекретница у психичком развоју дечака, она која обележава први директни сусрет са искуством зла као историјског и егзистенцијалног феномена. „Пакао" није само поглавље, већ и метафора уласка у трауматско сазнање: дечак схвата да постоји моћ која га означава као инфериорног, чак и пре него што је у стању да рационално схвати категорију нацизма. Историјски слој ове епизоде такође носи психопатолошку димензију: дечак није случајни посматрач, већ неко ко је означен као жртва. Његово искуство инфериорности није субјективна фантазија, већ колективна стигма коју носи. У том смислу, сећање које аутор бележи деценијама касније (1977) открива трауматски рад сећања: догађај није изгубљен у прошлости, већ остаје „жив" и актуелан враћајући се кроз поновно проживљавање. Овде је траума двострука: са једне стране, егзистенцијална јер нарушава основни осећај сигурности у свету, а са друге, историјска јер се укорењује у колективно искуство злочина. Симптоматично је да се на месту тог „пакла" у времену сећања гради хотел – простор забаве и одмора. Ова иронија историјске трансформације сугерише како траума није само индивидуални доживљај, већ и питање колективне амнезије. За дечака-писца, међутим, пакао остаје непремостива тачка: онај први тренутак када је свет изгубио поредак, а зло постало трајна категорија људске егзистенције. Посебно је важно нагласити да у тој раној визији зла дечак истовремено спознаје одсуство Бога: „Лежећи те бесане ноћи, пре више од четрдесет година, у својој постељи, прекривен јорганом преко главе, гушио сам се од ужаса и страха. Назрео сам Зло, одсуство Бога, открио сам свет у коме се не може живети слободно, без страха." (Лебовић 2016: 127) То није теолошка него егзистенцијална изјава: оно што је до тада Бог за њега представљао, гаранцију поретка, награде и правде, напрасно ишчезава. Са становишта психопатологије, овај тренутак означава почетак унутрашњег конфликта који ће га пратити кроз читав живот: амбивалентност између вере и сумње, између религијског ослонца и егзистенцијалног очаја. То је уједно и почетак религиозне трауме, у којој Бог престаје да буде заштитник, а постаје фигура чије се одсуство проживљава као највећи ужас.

Поглавље „Бар мицва" представља једну од најсложенијих тачака у психолошком и духовном развоју јунака, јер се у њему преплићу три нивоа: религијски ритуал, породични односи и предосећање трауме. Бар мицва, као формални улазак у свет одраслих, у дечаковој свести нема аутентични егзистенцијални значај: он то не доживљава као сопствену потребу, већ као чин који треба да испуни да би удовољио мајци. Тај однос открива суштинску црту његовог психичког профила: сопствено понашање често је усмерено ка очувању блискости са фигурама привржености, а мајка је у овом случају носилац и емоционалне и религијске легитимизације. У психоаналитичком смислу, то је вид его-адаптације у којој субјект прихвата обред као спољни захтев не због његове суштине, већ ради очувања афективне везе са значајним Другим. Међутим, симболички ниво јавља се кроз сан у којем се деда Јосиф појављује као психички водич и уводи дечака у простор који је унапред означен као логор. Ова визија има двоструку функцију: прво, као најаву онога што ће реално уследити, и друго, као несвесно препознавање да је пут детињства завршен и да се прелази у простор трауме. Сан је овде класичан пример трауматског предосећаја: несвесно унапред обрађује оно што још није свесно доживљено, што ствара вишеслојни осећај „судбинске нужности" која прати читав роман. Сам чин Бар мицве је, међутим, театралан. Дечак не само да је научио хебрејски и српски текст, већ је у њему

препознао пророчки карактер: двадесет осма глава Пете књиге Мојсијеве садржи благослове и проклетства која, у контексту романа, добијају готово апокалиптички призвук. Његов начин изговарања није пука репродукција већ акт уздизања у оквиру ког себе позиционира изнад конкретне историјске ситуације дајући обреду уметничку, готово сценску димензију. Психопатолошки, овде се уочава амбивалентност: са једног аспекта, ритуал доноси могућност интеграције у заједницу, али са другог, уноси осећај предодређености за патњу, будући да се речи текста преплићу са визијама снега, пепела и људских костију. Звездани свод и космичка хармонија из Мојсијеве књиге стоје у парадоксалном односу са сликом уништења у логору. Тај контраст ствара дубоку егзистенцијалну дисоцијацију: дечак истовремено учествује у свету религијског обећања и у свету историјског ужаса.

Нарочито је занимљив један од првих дечакових сусрета са искуством смрти кроз симболичку визију деде Јозефа:

> ,,Сањао сам деду Јосефа, на алаској шајци. [...] На великој реци која ваља мртво лишће.“
>
> ,,Откуд знаш да је то био деда Јосеф? Ти га не познајеш“, рекла је мајка.
>
> [...] ,,Сигуран сам да је то био деда Јосеф. Сигуран сам...“
>
> [...] ,,Ја нисам рекао да се деда Јосеф вратио са оног света. Ја сам рекао да сам га сањао.” (Лебовић 2016: 44)

Сусрет са покојником у сну може се тумачити као примарни механизам психичке обраде губитка, али и као почетак трауматских визија које у роману попримају форму халуцинаторних и делузивних елемената. Дечаково инстирање да је то био управо његов деда указује на рано формирану фиксацију на фигуру мртвог претка као симболичког водича и посредника између живота и смрти. Овде се већ могу уочити трагови онога што психопатологија описује као трауматско сањање и као несвесни покушај интеграције неподношљивог искуства. Дечак кроз сан истовремено одбацује и прихвата смрт: мајци тврди да није видео повратак мртвог, већ да га је сањао, што је одбрана од психотичне анксиозности, али и начин да се смрт симболички учини присутном и обрадивом. У каснијим деловима романа, деда Јозеф се јавља у моментима највеће егзистенцијалне угрожености, у „Паклу”, у шуми, у визијама теретних вагона и барака, чиме његово појављивање очигледно постаје сигнал трауме, али и психичког механизма преживљавања. Видевши колону људи, деда му говори да ти људи морају умрети исте године и на истом месту, док ће дечак међу бројним народом препознати чланове своје породице. Осим тога, дечак ће имати визије зграде црвене опеке, али и симболично спаљене породичне фотографије крај огњишта једне од барака. Све предосећање, визије, халуцинације, снови, мисли – како год названо – упућивало је на предстојећу катастрофу. Попут флешбекова код ПТСП-а, халуцинаторне визије имале су снажан потенцијал предсказања и симболике. Дакле, у случају дечака, како се и може видети, доминира литерарна трансформација трауме, али и уобличавање трауме кроз форму визија и халуцинација.

Све претходно речено доприноси формирању амбивалентне функције фигуре деде, који је истовремено заштитник и весник смрти, али и облик трансгенерацијске трауме која дечака не напушта. Са психопатолошког становишта, ради се о споју трауматских халуцинација, магијског мишљења и механизама одбране од анксиозности, што све заједно ствара унутрашњи свет детета под знаком перманентне угрожености и неизвесности.

Уверење да је све што проживљава тек „дуг сан” (Лебовић 2016: 186) одговара трауматском механизму у којем се реалност, јер је превише неподношљива, одваја и поставља у домен имагинарног. На тај начин он остаје заштићен од пуне свести о

надолазећем ужасу. Очухова реченица да „ништа не може да измени" и да ће се „оно што мора догодити – догодити" (Лебовић 2016: 376) поставља дечакову пасивност у још један регистар, а то је прихватање судбинске нужности. Дечак прихвата да визије нису позив на деловање, већ судбинска објава нечега што се не може спречити. Ипак, у епизоди визије у којој се јавља сазнање о очевој смрти појављује се тренутак бунта против наметнуте судбине. Његова потреба да у цркви упали свећу за мртве и исповеди се свештенику представља ретку ситуацију у којој он покушава да на своје визије утиче и претвори их у чин. То је акт проналажења личног ритуала, који, мада не мења исход, доноси умирење, али и свест о томе да визије које га опседају почињу да обистињују.

Психопатолошка језовитост наратива открива се управо у несразмери између знања које има читалац и ограничене свести самог јунака. За читаоца, визије су јасни знаци будућих злочина, док дечак, чврсто спутан својом пасивношћу и узрасним неразумевањем, у њима види тек загонетне, непојмљиве слике. Овај несклад производи снажан осећај трауматског предосећаја и метареалности – роман се креће у простору где се границе између реалног и имагинарног бришу остављајући јунака (и читаоца) заробљеног у немогућности да делује.

У роману се тематизује и проблематика наметнутог идентитета:

> „Био сам уљез са необичним нејеврејским презименом, дошљак из неког забаченог места у Србији за које већина њих никада није чула. У њиховом понашању према мени није било ничег дрског, одистински, то су била пристојна, лепо васпитана деца из имућних јеврејских породица. Ја се нисам трудио да привучем њихову пажњу, ни они такође. Не знам шта су они мислили, а мени је одговарало да останем неприметан. Био сам потпуно сам, то је истина. Нисам имао ниједног пријатеља, нико од мојих сушколараца није код мене долазио, нити сам ја одлазио код било ког од њих. … Мајка је била стално заузета (најчешће исцрпљена од умора), није могла да ми посвети онолико пажње и нежности као негда" (Лебовић 2016: 144).

Из дечака проговарају теме искључености, усамљености и осећања уљезом, док је дечакова самоперцепција формирана у контакту са социјалним окружењем, које га, иако не одбацује експлицитно, ипак не укључује у потпуности у свој систем вредности и блиских односа. На психолошком плану, ово сведочи о раној интернализацији искуства маргинализације: дечак себе именује као „уљеза", дакле, као некога ко је „унутра, али непризнат". Иако је разлика првенствено у социјално-културним ознакама (презиме, порекло), он је доживљава као суштинску препреку за припадање. Овде се очитавају знаци осећања трајне неприпадности. Социјално окружење је описано као пристојно, лепо васпитано, што искључује директну агресију, али управо та ненаметљива дистанца и одсуство интимности имају јак ефекат на дечака. Он не сведочи дословном насиљу, већ тихој искључености која га оставља у статусу невидљивог. У психоаналитичком кључу, ово може бити повезано са феноменом нарцистичке ране (Кохут 2009: 100–107): дечаку недостаје рефлексија сопствене вредности кроз друге, па усамљеност постаје његов конститутивни доживљај.

> „Оно што усамљеност чини тако неподношљивом јесте губитак сопственог ја, до ког, додуше, може да дође и у самоћи, али чији идентитет може потврдити једино верно и поуздано друштво других људи. У таквој ситуацији човек губи веру у себе као у саговорника својих мисли, губи оно елементарно поверење у свет које је неопходно за ма какво искуство. Губе се и ја и свет, и способност мишљења и способност стицања новог искуства." (Арент 1998: 485)

Додатну тежину овом осећају неприпадности даје поремећена динамика унутар породице. Мајка, ранија фигура нежности и бриге, сада му не пружа оно што му је најпотребније – константну емоционалну подршку. Овде настаје удвостручена празнина: нема пријатељског окружења, али ни породичне компензације. Посебно је значајно то што дечак истиче како му је одговарало да остане неприметан. То је пример механизма адаптивне инхибиције, у условима у којима је осећај искључености болан, али непроменљив, он као одбрану бира стратегију минималног излагања. У томе се могу препознати трагови ране самозаштите, која истовремено штити од бола, али и цементира усамљеност као егзистенцијални положај. Све даље трауме (губитак блиских, искуства смрти, дискриминација) биће уткане у већ формиран осећај одбачености, што појачава њихов психички учинак.

Што се наметнутог идентитета тиче, важно је напоменути и следеће. Са једне стране, дечак је одрастао у мултикултуралном окружењу са баком Немицом, теткама Мађарицама, течом Србином, у простору у којем се преплићу католичка, православна и јеврејска традиција[236]. Његова бака религијско питање решава једноставном мудрошћу: Бог је један, а вере га само „својатају". Такав став наизглед релативизује границе и доноси утешни универзализам. Са друге стране, одређеним изјавама радикализује се релативизација идентитета: „Шта значи Јеврејин? Ништа, апсолутно ништа. Све је чиста измишљотина: раса, вера, нација." (Лебовић 2016: 195) Овде се већ јавља концепт деконструкције идентитета. Наиме, ако је идентитет оно што постаје разлог прогона, онда његово укидање делује као једина стратегија психичког преживљавања. У психоаналитичком оквиру, овај став се може тумачити кроз механизам одбране негацијом реалности. Истовремено, ово води дубљој егзистенцијалној кризи: ако су нација, вера и раса чиста измишљотина, онда је и стабилна основа субјективитета доведена у питање. Дечак расте у амбивалентном простору, на релацији између бакине универзалистичке визије и радикалног негирања. Управо тај раскорак ствара једно од најјезгровитијих питања романа: шта остаје од субјекта када му се одузме идентитет који друштво уједно најнасилније намета? Дечак је принуђен да се определи за припадност која није резултат личног избора, већ спољашње друштвено-историјске присиле. Управо у реченици коју изриче када га питају да ли је мађарски или српски Јеврејин „Добро, ако морам, онда сам амеба Јеврејин" (Лебовић 2016: 480) крије се сва комплексност његовог става. Употреба појма амеба означава дезинтеграцију, облик постојања без стабилног идентитета, биће које се прилагођава и чије границе нису јасно дефинисане. На тај начин, наратор симболички исказује да му је припадност додељена насилно, а да се он унутар те категорије осећа аморфно, без јасног места у свету. Иако свестан да се око њега дешава зло и да се антисемитизам све више институционализује, његова психичка структура не прелази у мржњу. Напротив, лик дечака конструисан је тако да упркос наметнутим обележјима не пројектује мржњу према другима, већ задржава позицију етичке осетљивости. То се може довести у везу са његовом начитаношћу и сензибилношћу јер управо та когнитивна и емоционална ширина омогућавају детету да разликује колективну идеологију од индивидуалне одговорности. У психопатолошком кључу, оваква позиција показује снажан отпор ка интернализацији стигме: иако је приморан да прихвати обележје Јевреjина као етикету коју му додељује спољашњи свет, он то чини иронично, на начин који открива да није до краја идентификован са том категоријом. Та ирониja делује као психички механизам одбране

[236] „Не пита се чији Бог, јер је само један Бог.' Рекох: 'Ја сам их избројао три: католички, јеврејски, православни.' Бака се насмејала: О, не, mein Schatz, то је исти Бог, само га свака вера себи вуче. Свако га својата, али он је један једини." (Лебовић 2016: 23).

омогућавајући му да се дистанцира од идентитета који му је наметнут, а да истовремено избегне унутрашњи распад.

Трагична осећања јављају се и када се код прерано сазрелог дечака прожимају прва искуства другарства са првим суочавањем са културним и менталитетским разликама. У његовом доживљају пријатељства појављује се и прва свест о идентитету као обележју које дели и одваја. Тако Петер Каполнаи у једном разговору иронично примећује: „Ја имам мађарско презиме, ти српско, а обојица смо Јевреји. Добар виц!" (Лебовић 2016: 121). Откриће да је Каполнаијева породица из страха или прагматизма променила своје оригинално презиме Кон, како би „добила на цени" у мађарском друштвеном миљеу сведочи о трауматичној реалности асимилације као стратегије опстанка. Дечак кроз оваква сведочанства почиње да увиђа да идентитет није само питање припадности, већ и питање стигме и ризика. Прве емоције дечака у великој мери проистичу из болних искустава растанка са блиским људима и мимо породице. Бранкичина смрт од дифтерије, мучење друга Јањета, које је резултирало ампутацијом обе ноге и потом његова емиграција са породицом у Америку – све то оставља дубоке трагове у психичком ткиву младог јунака. Градске улице Сомбора и Загреба, које су до тада за њега биле простор детињег одрастања и образовања, постају „крижни пут патње" (Гордић-Петковић 2018: 40), у којем свака раскрсница носи сећање на губитак, страх или одрицање. Смрт, као централно питање детињства обележеног траумом, постаје за дечака предмет не само егзистенцијалног промишљања него и лингвистичког играња, својеврсног одбрамбеног механизма. У настојању да ухвати недокучивост те категорије, он прибегава закључку: „српска Смрт је женско, а немачка Смрт је мушко" (Лебовић 2016: 82). Овај исказ представља симптоматски одраз потребе да се смрт, као апстрактна и застрашујућа појава, „спусти" у оквир познатог – у језик, граматику, културну разлику. У психопатолошком кључу, то представља механизам рационализације и симболичког овладавања трауматским садржајем. Оно што остаје суштински трагично јесте да дечак на овај начин превише рано улази у зрелост, без могућности постепеног и спонтаног суочавања са губитком и смрћу, што оставља простор за трауматску фиксацију и дуготрајне последице по његову психичку структуру.

Тренутак када пред пуном синагогом и пред својом породицом дечак чита поглавље из Торе[237] уноси у наратив јасну теолошко-симболичку димензију трауме. Чињеница да дечак чита управо поглавље из Торе које прориче „дуга и велика зла" и „истребљење" (Лебовић 2016: 351), ствара ефекат ретроактивног пророчанства. Оно

[237] Однос према Богу и вери је у случају дечака изузетно сложен и варира из крајности у крајност. Често се јављају одступања од верске традиције, а неретко и негирање самог Бога. Уколико се начини осврт на белешке из „Плаве свеске" (в. Лебовић 2016: 352–355), оне указују на један дуготрајни процес. Почев од априла 1941. године, дакле, непосредно уочи нацистичке окупације, па све до 1991. године, дакле, пола века касније, траје егзистенцијална борба са питањем Бога. Тиме се структура овог дела наратива романа претвара у трансгенерацијски и дневник трауме, у којем се време не укида, већ продубљује кризу вере. Реч је о својеврсној амбивалентности у односу на Бога: прво се јавља потреба да се Бог сагледа као могућност и као потенцијални спасилац, али већ 1942. године, у тренутку суочавања са систематским уништењем, он постаје неправедан, злоћудан, равнодушан. Затим, реченицом: „Бог је управо Бог због тога што је с оне стране свега што је измерљиво и замисливо. Коначна истина о њему откриће се на завршетку Времена" (Лебовић 2016: 355) делује као покушај да се трауматско искуство преведе у филозофску и теолошку апстракцију, те се неподношљиво искуство замало радикално негира преображавајући се у надисторијско мишљење. У књижевном смислу, ове белешке функционишу као метакоментар читавог романа: оно што је у наративу приказано кроз визије, пророчанства и психотичне слике, овде се артикулише у облику егзистенцијалне расправе са Богом. Другим речима, роман се не завршава у пољу историјске реконструкције или фикције, већ у пољу онтолошког и теолошког трагања. Управо тај прелаз, од (истраумирнаог) детета које машта да је све сан до одраслог субјекта који и даље пола века касније расправља са Богом, показује да траума није завршена, већ је постала начин живљења.

делује као текстуално утврђивање судбине не само његове породице, већ и целог јеврејског колектива. У психопатолошком смислу, ова сцена може бити прочитана као трансгенерацијска траума: речи из Торе добијају значење директне претње и опомене, јер их дечак у себи интегрише као део предвиђене, неизбежне судбине. Он у том тренутку постаје, макар у сопственој перцепцији, медијум кроз који се открива глас више силе. То у њему појачава осећај кривице и немоћи јер ако је сам изговорио те речи пред породицом, није ли тиме и призвао њихову погибију? На симболичком нивоу, овај моменат додирује линију фикције и нефикције. Ако се текст романа третира као фикција, онда је уношење библијског фрагмента начин да се фикција засити историјском реалношћу и пророчким кодом. Ако се пак посматра у документарном кључу, остаје питање: коме дечак онда приписује визије и ове речи – Богу, ђаволу или сопственој трауми која је обликована у наратив о неминовној судбини? Управо у том амбивалентном простору јавља се оно што Кети Карут (1996) назива траума као криза репрезентације – траума је у својој суштини непредстављива, али се у овом роману појављује кроз понављање (мисли и снова) и пророчке визије (халуцинације). Овде је то видљиво кроз библијски текст, који унутар романа функционише као најава Холокауста. Оно што сцену чини нарочито потресном јесте и осећај психотичне пророчке идентификације: дечак не разликује више да ли чита свети текст или текст сопствене судбине. На том месту се и читалац затиче у позицији избезумљености: ако је ово фикција, како објаснити тачно пророчанство Холокауста? Ако није, онда је то трагични облик трауматског откровења у којем дечак постаје несвесни сведок историјске катастрофе.

Кда дечак угледа лешеве и насумичност убијања у једном од првих ратних напада, јављају се озбиљне спознаје трауме и злочина. Утицаји на ментално здравље су евидентни:

> „Скврчио сам се под јорганом, дрхтим, осећам како ми се табани смрзавају, као онда када је време стало и када је почео да дува ледени ветар, доносећи претећу поруку. Ко је упутио ту поруку и одакле је она упућена? Да ли је то божије провиђење (како каже теча Бела)? Шта оно значи? Да ли је то предвиђање? Бог, дакле, предвиђа догађаје (расуђујем, покушавајући да мисли доведем у ред) – он их унапред зна, зато што их он и одређује. Према томе, нема случајности, сва су збивања предодређена. Ниси ти изабрао своју улогу, ругам се сам себи, већ Велики сценариста. Доделио ти је ту улогу, твој једини задатак је да ту улогу одиграш до краја, а он је такође предвиђен. Нема случајности, и онај који се у овај час безбрижно смеје, самоуверено и бахато, и он је већ осуђен, већ је познато где се налази његово губилиште и зна се дан и час његовог погубљења" (Лебовић 2016: 343)

Прво, физиолошки симптоми указују на снажан соматски одговор на страх и стрес, карактеристичан за реакције на акутну трауму или непосредну опасност. Ледени табани могу се тумачити као метафора за парализу или психичку блокаду, док је посебан фокус на когнитивном процесу дечака, у којем страх покреће рационализацију и логичко разматрање – он покушава да схвати поруку питајући се да ли је реч о божијем провиђењу. Присуство концепта „Великог сценаристе" указује на интернализацију судбине и потпуно одсуство контроле над сопственим животом. Дечак је свестан да његова улога није избор, већ додела која подразумева пасивно прихватање сопствене судбине. Дечак интегрише увид у насумичност и немилосрдност ратног окружења у своју менталну матрицу, што формира основ за трајни осећај опреза, хроничне зебње и деперсонализацију у односима са другима. Јасно је да страх, интелектуална рефлексија и егзистенцијална свест у овом цитату истовремено

коегзистирају што дечаков психо(пато)лошки профил, како је указивано до сада, чини екстремно сложеним.

За време дешавања рата, дечак покушава да нађе смисао у општем хаосу који влада изговарајући сурову истину: „Ми не можемо да одредимо ни тежину људског греха, ни величину кривице. Њихови су трагови неизбрисиви а њихов утицај на живот непредвидив и несагледљив. Никоме не можемо судити, никоме не смемо опростити." (Лебовић 2016: 393) Код дечака се јавља и страх за самоодржањем. Брига за сопствену судбину се може разумети и кроз коначно схватање размере опасности када се насиље толико приближило да је преовладало у свакодневици. Дечак се пита: „Да ли могу избавити себе?, упитах се први пут (свестан да ћу то питање од сад постављати безброј пута)." (Лебовић 2016: 420) Цитат јасно показује формирање трауматског свесног страха. Дечак више није само сведок насиља, он се директно сусреће са реалном опасношћу за свој живот. Постављање овог питања означава прелазак са пасивног, рефлексивног страха према свесној оријентацији ка преживљавању. Фраза „безброј пута" сугерише хроничну и опсесивну мисаону навику која прати дечака у свакодневици, што је симптом трауматског опсесивног расуђивања. Када је већина породице одвећ мртва, преживљавање (п)остаје упитно, преостаје једно самоћа[238]. Нова наступајућа реалност била је отрежњујућа: „Био сам равнодушан, „изгубио сам ослонац у реалности" (како би рекао отац), уљуљкивао сам се у сањарење, хранио предвиђањима" (Лебовић 2016: 511); „Стварност је постајала све мрачнија (извештаји у новинама, разарање, страдање, раскомадани и спаљени лешеви, лажи, филмски журнали, честе гласине о прогонима, погибија оца, присилни раскид са Беатрикс)" (Исто: 512). Психичка дистанца и депресија јављају се као реакција на трауму. Дечак више не може да се ослони на уобичајену структуру реалности. Његова перцепција света је поремећена, а стварност је постала непредвидива и опасна, те се стога сањарење и фокус на предвиђањима могу тумачити као механизам одбране. Са друге стране, други цитат појачава осећај страха и трауму као такву ратним дешавањима. Дечаково психичко стање реагује на прекомерни стимуланс ужасавајућих информација, што доводи до повлачења у унутрашњи свет и развоја осетљивости на злочин и смрт. Колективна трагедија постепено се своди и на индивидуалну – погинуо је (и) отац.

Последњи део романа, посебно они делови у форми бележака, јасно показују како се психопатолошка динамика дечаковог детињства трагично закључује кроз рефлексију губитака најближих. Приказ судбине чланова породице делује као метафорички и емотивни „велики суноврат", који не само да означава физичку смрт, већ и завршетак симболичког детињег света јунака – света у коме су одрасли и сигурни Други могли обезбедити осећај стабилности и заштите. Ови дневнички записи функционишу на више нивоа: из једне перспективе, они бележе историјске и личне губитке, али из друге, служе као психичка репрезентација емоционалног бремена које носи лик јунака. Трагични исходи његових ближњих јачају осећај потпуног напуштеног и усамљеног доживљаја који је био присутан током целог романа, од рајских сцена у Загребу до ужасне реалности ратног времена. У психопатолошком смислу, ово се може читати као интегрално искуство хроничне трауме и губитка, у којем су сви рани сусрети са смрћу, нестабилношћу и одсуством сигурних веза кулминирали у зрелијем узрасту као осећај неминовне неизвесности и трајне психичке рањивости. Уједно,

[238] Након што га пријатељ напушта са циљем скривања од нациста, дечак о усамљености говори на следећи начин: „Осетио сам тескобу при помисли да сам управо изгубио јединог пријатеља и да ме поново очекује самоћа. Није то ништа, храбрио сам самог себе, она ме непрестано прати, усамљеност се већ дубоко усадила у мене. (Капи ће ми недостајати, али самоћа ми неће представљати неподношљив терет). Закључих." (Лебовић 2016: 435)

коначни дневнички записи о члановима породице имају и симболичку функцију затварања психичког круга фиксација на њихове судбине, што омогућава јунаку да барем унутар себе процесуира оно што није могао спречити у реалном животу. Овако конципиран наратив показује да је психичка траума дечака нераскидиво повезана са губицима људи који су му били емотивно најважнији.

6.3. ДАНИЛО КИШ

У корпусу југословенске, европске и српске књижевности 20. века, како је већ и истакнуто, књижевно дело Данила Киша (1935–1989) представља један од најзначајнијих књижевно-уметничких одговора на искуство Холокауста. Иако је његова поетика дубоко укорењена у модернистичкој традицији, утицај биографског искуства губитка оца у Аушвицу и сопствене маргиналне позиције као Јеврејина у послератној Југославији даје његовом раду снажан етички тон. Опште је познато да се Данило Киш стриктно одупирао сваком покушају етикетирања себе као „јеврејског писца" сматрајући како то води издвајању, редукцији, сужавању, књижевној гетоизацији (уп. Палавестра 1998: 202). Себе је пре сматрао југословенским писцем стрепећи од ризика да „придев (јеврејски) не однесе превагу над именицом (писац)" (Павловић 2016: 17). У прози Данила Киша одиграо се поетички преокрет који је усвајао модернистичко искуство и обликовао нове одговоре на модернистичке парадоксе (уп. Јерков 1992: 11). Почивајући на модернизму, Кишова поетика се ослањала и на постмодернизам, односно, на постмодернистичке поступке, наративне стратегије, језичке подухвате. Што се универзалног тона Кишовог стваралаштва тиче, Киш преиспитује појединца у историји инсистирајући на апсолутној истини малог човека (уп. Киш 1978: 33), али и на преиспитивању идеолошког антагонизма, пада људског морала, општег распада индивидуализма, као и на успостављању нове поетике наде (уп. Палавестра 1983: 15).

У књижевном стваралаштву Данила Киша, у ком се тематизују Холокауст и логори главна жртва био је Едуард Сам, односно књижевна пројекција пишчевог оца Едуарда Киша[239], а који је сам по себи у великој мери оличење траума и неуроза. Данило Киш није био директни преживели Холокауста у смислу да је био у логорима смрти или преживео депортацију, али је његов живот дубоко обележен Холокаустом, будући да му је отац, Едуард Киш, Јеврејин мађарског порекла, депортован у Аушвиц, одакле се никада није вратио.

> „одвођење песниковог оца (1944) у Аушвиц – злогласни концентрациони логор, из којег се није вратио – представљало је страховито суочавање младог Киша с нацистичким дивљањем и геноцидом над Јеврејима. Сенке Холокауста пратиле су га кроз цео живот (као седмогодишњак био је сведок покоља Јевреја у Новом Саду), а све то оставило је дубоке ожиљке у дечјој души, који ће се годинама касније појављивати и у значајној мери одредити духовни и психолошки профил будућег великог писца." (Павловић 2017: 17)

Стога, Холокауст у стваралаштву Киша није пуки историјски догађај, актуелна тематска преокупација или насумични податак, већ је болна онтолошка рана не само савремене цивилизације, већ и сопственог живота.

Што се одабира корпуса у овом истраживању тиче, избор је сведен на роман *Псалам 44* и породичну трилогију[240]. У *Псалму 44* испитује се траума не само као

---

[239] „Тај отац што се појављује у мојим књигама под именом Едуард Сам или Е. С., јесте једна идеализована пројекција којој није стајала на путу чврста, хомогена маса реалности и сећања. Отац је стога двоструко негативан лик, негативан у значењу одсутности и негативан у значењу књижевног јунака. Он је болесник, алкохоличар, неурастеник, Јеврејин, једном речју идеалан материјал за књижевни лик." (Киш 2007: 16)

[240] У првобитној замисли, намера нам је била обрадити и Кишов првенац, роман *Мансарду*. Међутим, ваља се сложити са Давором Стипићем, који истиче како *Мансарда* није роман о Холокаусту (уп. Стипић 2021: 249), већ да садржи повремене реминисценције на очеву депортацију и убиство у концентрационом логору. Другим речима, роман *Мансарда* не садржи директне алузије на Холокауст, историјску трауму

психолошки феномен већ и као телесна димензија страдања, будући да је реч о боравку младе Јеврејке са новорођенчетом у логору. Поетички сировији, емотивнији и наративно лаганији у односу на друге, овај роман представља рâну, али уметнички и морално значајну обраду Холокауста која најављује теме и поетику зрелог Киша. Породична трилогија подразумева романе *Рани јади*, *Башта, пепео* и *Пешчаник*, док се често користи и синтагма породични циклус, на шта упућује Јован Делић (уп. 1997: 65). Насловљавање трилогије *Породични циркус* била је управо жеља Данила Киша. Француски издавач „Галимар" 1989. године, као и СКЗ у „Колу" објавили су трилогију као *Породични циркус* (уп. Делић 1997: 313). Миливоје Павловић (уп. 2017: 32) истиче како је синтагма породични циклус услед дејства Кишове ироније преиначена у *Породични циркус*.

Иако према години свог објављивања први роман јесте *Башта, пепео*, Киш је стриктно инсистирао на редоследу *Рани јади*, *Башта, пепео*, *Пешчаник*:

> „То су три компоненте аутобиографског циклуса које зовем Породичним циркусом. Једног дана бих волео да под овим општим насловом објавим ове књиге јер оне мање или више садрже исте догађаје и имају исти средишни лик, оца, посматраног са три тачке гледишта. У првој књизи отац и догађаји су виђени очима детета тако да је прилаз овом предмету детињаст. Средишња књига *Башта, пепео* меша тачке гледишта, и то дечака и писца који се идентификује са тим дететом. А у трећој наратор нестаје, ту је нарација објективна – ствари се посматрају што је могуће објективније. Мало-помало, роман описује неспоразуме у једној великој јеврејској породици, у Мађарској, за време рата, управо уочи њиховог уништења, 1944. године." (Киш 1990: 215)

Кишова трилогија представља „стилски доказ о мајсторству модерног приповедања у коме туга, патња и несрећа појединца губе своје историјске и земаљске разлоге и постају симболи једне велике, надисторијске, метафизичке драме људског постојања" (Палавестра 1998: 142). Када говори о *Породичном циркусу*, Јован Делић (2019: 931) истиче како је Кишов циклус уникатан у светским размерама, јер се иста грађа три пута варира и моделује на три различита начина, у *Раним јадима*, *Башти, Пепелу* и *Пешчанику*. Реч је, дакле, о „циклизацији као варијацијама, промјенама „става", тачке гледишта" (Делић 2019: 931). Збирка прича *Рани јади* представља емотивно најснажније Кишово дело, у ком је дечија патња „испричана отмено и господствено, а историјска позадина Другог свјетског рата са фашистичким логорима тек наговијештена као фон и ужас у којем нестаје отац" (Делић 2019: 931). Са друге стране, *Башта, пепео* „пригушује осјећања" редуковањем сентименталности, односно преоријентисањем на оца и мајку, док је *Пешчаник* „роман-глоса, настао из очевог писма сестри Олги" (Делић 2019: 932), који је сам по себи роман-истражни поступак, роман-гробље, роман-судбина, роман-Холокауст у малом. То што му је отац боравио у Ковину 1934. и 1939. године са првобитном дијагнозом *delirium tremens*, која је, потом, промењена у неурозе страха, шредставља кључну промену за Киша, која је имала значење открића:

> „Ишчитавши књиге о психопатологији, поготову поглавље 'Неурозе страха', неке су ми се ствари разјасниле. Дознао сам пре свега да је неуроза страха дуго сматрана *ендемном болешћу средњоевропске јеврејске интелигенције* [итал. ориг.]; друго, да пацијенти са том дијагнозом најчешће прибегавају алкохолу како би пригушили латентни страх; и, као треће, да се болест наслеђује […] Тада сам најзад протумачио и неке сопствене трауматичне страхове који су ме потресли два-три пута у мојој младости и који су,

---

или пак психопатолошка распознавања јунака-жртава, што га чини мање релевантним за ово истраживање.

> срећом, потрајали само неколико дана. […] То су ужасне патње. Некакав нејасан 'метафизички страх'. Не страх од смрти, него баш тако 'метафизички страх', метафизички дрхтај. У једном тренутку, без икаквог видљивог спољњег повода, сруши се у вама она одбрамбена моћ која вам омогућава да живите са сазнањем човекове смртности. Нека опасна претећа луцидност; апсолутна луцидност, рекао бих. То стање интензивне унутрашње дрхтавице описао сам у једном поглављу *Пешчаника*." (Киш 2007: 27)

Роман *Пешчаник* представља најдиректније место Кишовог уметничког сведочења о механизму и психологији истребљења, уз коришћење документаристичке технике и фрагментарне композиције, што је поетичка алузија на немогућност тоталног приказа геноцида.

6.3.1. *Псалам 44*

У роману *Псалам 44* Данило Киш гради интимну психолошку студију жена заточених у логору у којој акумулирају симптоми хроничне трауме, егзистенцијалне тескобе и психичког расцепа између прошлости и садашњости. Централна фигура, Марија, у сржи је не само мајка која покушава да спаси дете, већ и субјекат раскомадане унутрашњости, притиснут лешом поред себе (болесном Пољом у кревету), дететом у наручју и фрагментима сећања који стално измичу временској логици. Роман се одиграва у кратком временском интервалу, у ком се планира бекство из логора, али психички доживљај лика проширује и расплињује време: прошлост продире у садашњост, страх од будућности подстиче акцију, а мисли се враћају на фигуру партнера Јакоба, који је, осим сина Јана, последњи ослонац идентитета. Јован Делић (1997: 43) овај роман назива романом ретардације, јер је у свега неколико сати збијена и редукована радња уз асоцијативни тип компоновања, са скоковима у прошлост и будућност.

Већ у почетној сцени, Марија је у стању хипервигиланције – ослушкује топове, не спава, страх привремено паралише њену способност за акцију, док се, присећајући три убијене жене на жици „[о]сећала [...] исто толико способном да учини нешто" (Киш 2014: 7). Ово стање замрзнуте активности, константног размишљања и анксиозне напетости подсећа на феномен „тунелске свести", познат код особа изложених продуженој животној угрожености (в. Ван дер Колк 2015: 83). Марија не успева да осети сопствену реалност као кохерентну: све је расцепљено, чак и њена унутрашња одлука о бекству колеба се између храбрости и апатије. Њен страх од физичке смрти налази се у сложеном односу са страхом од неуспеха, и то не сопственог, већ страхом од изневеравања и губљења свог детета услед, чега ће је доживотно прогањати немоћ коју је осећала пред историјом.

Пољино дахтање на самрти у кревету поред Марије делују као симболички отисак трауме већ увелико прожете сваким сегментом свакодневног живота у логору. Поља представља метафору краја наде, те се Марија окреће Жани, хватајући се за последњу сламку веровања да бекство још увек није немогуће. Узрок њене одбојности према болесној Пољи је потреба за дистанцираношћу од извесне смрти како би могла да преживи. Преплитање времена и гласова (сећања на Јакоба, флешбекови љубави, страха, прогона) указују на дубоку дисоцијацију, што у психопатолошком регистру може бити идентификовано као дисоцијативни поремећај и реакција на тешки стрес. Наиме, Маријина немогућност разграничавања садашњег од прошлог времена јесте симптоматична манифестација фунционисања трауматизованог ума. Све време она је и у логору, и на почетку везе с Јакобом, и у страху да не изгуби дете, и у ишчекивању слободе, која је у њеној свести постала готово апстрактна категорија. Чак и план за

бекство, та кључна наративна нит (спаса), заправо је психолошки механизам одлагања коначног слома, јер план мање представља коначни циљ, колико план служи као подстрек за преживљавање. Марија се бори за опстанак своје телесности упркос свему што је раздире: мајчинство, очај, недостатак хране, телесна слабост, унутрашњи гласови и мртва тела. Њен осећај реалности лабаво је привезан за телесно – једино беба у њеном наручју јесте ,,стварна", све остало је као у грозници. Иако је новорођенче у овом роману симбол наде и покретач животне борбе, оно је истовремено и продужетак страха, јер како сачувати некога у свету уништених етичких и рационалних ослонаца? Та дилема је у срцу Маријиног лика. Није само питање хоће ли успети да побегне, већ и да ли ће икада поново бити целовита.

Марија постаје све више заточена у сопственом менталном понављању свакојаких очекивања, наде и опречних предосећаја. Када ју је Жана, пријатељица са којом и планира бекство, упитала како је Јан, Марија се надала како ће јој можда рећи нешто сасвим друго, неку повољну, нову вест, наду о одласку, бекству. Марија све време замишља шта би то могла следеће Жана казати, преиспитује и најситније употребе њених речи покушавајући да разазна негативни или позитивни тон, жалост или радост. Овакво Маријино поступање представља психички механизам који открива високи степен афективне узнемирености и когнитивне хиперактивности. Уместо да чује оно што је речено, Марија конструише потенцијалне алтернативне реплике – њена психа очајнички пројектује наду у повољан исход трагајући за поретком у хаосу. Овакво понашање може се препознати као феномен хипервигиланције и интрузивног мишљења, које прати стање акутне трауме и страха. Из Маријиног преосетљивог ишчекивања сваке Жанине речи, као и из њене навике да спонтано исписује унутрашње дијалоге, може се уочити диференцираност унутрашњег и спољашњег света типична за трауматизовану психу. Не знајући више шта је стварно, шта је изговорено, а шта је замишљено, Маријина мисаона структура губи хронологију, као што то бива и у самом роману. Тај ефекат литерарно је приказан кроз наративну дислокацију, али психопатолошки, реч је о дубокој дисоцијативној тенденцији, која кулминира када Жана говорећи о Пољи, болесној, умирућој жени, истакне могућност њеног напуштања, односно, изузимања из плана бекства. Када Жана каже да Поља није дошла свести читавог дана додајући како је и боље што је тако, односно, да би неке ствари (смрт) требало да се десе што пре, Маријин ум обликује унутрашњу стварност:

> ,,Најзад је тако изговорено нешто што је везало у чвор прекинуту нит и она осети да ово опет значи нешто, нешто друго и нешто више него горку и просту истину *Поља ће умрети* или *Поља неће моћи с нама*, то значи још и *Ми ћемо поћи* или барем ми ћемо то *покушати*" (Киш 2014: 11).

Тек тада се за Марију појављује назнака да је бег и даље могућ, односно, да Поља на самрти није препрека. У њеној перцепцији, та мисао добија магично-афективно значење, јер на речима нечије смрти и немоћи чита позитивни знак. Константно везивање за танке нити смисла и наде представља Маријин одбрамбени механизам против емоционалне парализе. Нешто касније, Маријина перцепција Жаниног ћутања као могућег знака прикривене издаје или скривене намере указаће на зачетке параноидне интерпретације и немогућност препуштања узајамном поверењу упркос заједничком страдању, јер страх од напуштања и пораза паралише њену способност за поверење. Симболичка очитавања тишине и интерпретација сваког Жаниног геста показују повишену емотивну тензију и усамљеност у трауми, која је супротстављена потенцијалној солидарности.

Изјава Жане „Ноћас ћемо покушати" (Киш 2014: 12) за Марију представља врхунац амбивалентности, која истовремено значи могућност живота и ризик од

сигурне смрти. Дисоцијативна раздвојеност „ја" у два пола, Марије као мајке и Марије као преживеле има контрадикторне обрисе, будући да један пол жели да преживи ради детета, а други пол више не верује да било шта има смисла. Овом негативном сагледавању свог положаја, околности и намере бекства доприноси чињеница да су три жене у покушају бекства биле убијене на жици. Овим сегментом Киш ефектно приказује екстремну психичку компресију: на малом простору, у условима високе егзистенцијалне неизвесности, индивидуална свест се расплиће, пуца и поново склапа. Из тог процеса произлази патолошки алертни модус ума у коме се чак и људска реч доживљава као код, као сигнал за спас или пропаст. У таквом контексту, било каква промена – чак и туђа смрт – добија вредност јер означава покрет у иначе смрзнутом времену.

На Жанину најаву бега, Марија реагује на следећи начин:

> „И још пре него што је успела да ишта помисли, да се уплаши или да се обрадује, да крикне или да завапи или све то заједно у паклу менталне пометње и органског хаоса, у интензивној циркулацији крви што јој се обли по телу као неки врели унутарњи талас […] још пре него што је успела да схвати како у интензивном налету свега тога она трепери на граници свести, Жана додаде оно што више и није морала рећи: 'Нисам хтела одмах да ти кажем. Мислила сам да мало одспаваш. Треба да будеш одморна.' Тако јој није ни дала да помисли на Пољу и да је жали или да се каје због ње: Жана је својим речима једноставно збрисала Пољу и не помињући је" (Киш 2014: 12, 13).

Потресна реакција Марије на Жанину најаву бекства представља експлозију телесне, афективне реакције, налик паничном нападу, с тим да је реакција пре телесна него когнитивна. Оптерећена чињеницом што Пољa више није део плана бекства, Марију је све више мучио глас саме смрти, који је избијао из њеног полумртвог тела те је „морала да из тока својих мисли стално гура Пољин леш на страну и под лед (оне су већ сахраниле Пољу) као што су гурали под лед на Дунаву лешеве оних жена" (Киш 2014: 13). Дакле, смрт се овде не сахрањује само физички него и психички и то гурањем под лед како би се простор страха рашчистио за наду. У потпуном менталном хаосу, Марија се очајнички хвата за једини остатак људскости – имагинарно Јакобово присуство:

> „стоји тако Јакоб висок и блед, зарастао у риђу браду, изнурен и уморан од повратка али озарена погледа и раширених руку прижених низ друм где стоји она са Јаном на рукама и пружа му дете као хлеб и со, као свето лудо витлејемско. Но та у магновењу сагледана перспектива будућности почела је одједном да се руши" (Киш 2014: 13).

Ово је јасна представа психичке компензације – у средишту логора смрти, Марија машта о архетипској сцени помирења, повратка и заједништва. Но, сцена се убрзо урушава: то је само визија, халуцинација наде, и то Марија зна. Јакоб постаје реликвија, објекат болне амбивалентности у ком више не препознаје живи субјекат већ сенку, фантом, што додатно учвршћује утисак о расцепу између перцепције и стварности. Дакле, у тренутку када Жана прелама и најављује покушај бекства и да је Макс[241] поручио како је бег планиран у пола три, а да она треба да одмори, јасно се успоставља дихотомија између танатоса (Пољина смрт, безгласно дахтање) и ероса (живот детета, нада у бекство). Сама Марија, иако емотивно крхка и физички исцрпљена, мора у себе да апсорбује све пројекције живота – како од Жане, тако и од

[241] Марија никада није видела Макса, он за њу постоји „као синоним спаса, инкарнација тог мушког бога-акције" (Киш 2014: 21).

Јана. Такав терет, уз депривацију сна, сталну претњу и егзистенцијални страх, врло је близак опису стања ПТСП-а, а преморени, „изгорели" субјект обитава у страху и несаници обрађујући не само сопствену трауму већ и туђу смрт. Овај сегмент романа представља снажан увид у дисоцијативну психологију затворену у круг логорске егзистенције. Смрт Поље, неизвесност плана, сенка Јакоба и одговорност за новорођено дете чине четири психичке тачке око којих се у Марији непрестано врши судар. Киш приказује како у условима крајњег зла хуманост опстаје само у својој психолошкој сенци, а како је свака визија живота и бекства уједно и бекство у сопствени унутрашњи лавиринт.

Услед продуженог боравка у положају апсолутне непокретности и физичке изнемоглости, Маријино тело се претвара у симбол опипљиве границе између живота и распада. Њен осећај да јој је кожа гњецава и трула као у лешине, да више нема текстуру, већ пихтијасту масу (уп. Киш 2014: 18), не само што наговештава опасност од хипотермије и физичке угрожености, већ је и снажан сигнал психосоматског доживљаја тела у условима екстремне трауме. Ова слика телесности која као да се растаје са животом подсећа на дисоцијативни поремећај идентитета тела, облик деперсонализације где субјект више не перципира тело као своје, већ као туђе, изобличено, или „лешовито", што би се могло објаснити као деперсонализационо-дереализациони синдром. Упркос телесној изнемоглости и хладноћи Маријин психички фокус усредсређен је на одређени временски знак – Максов знак за бег. Та фиксација на сигнал, на спољашњи окидач, открива типичну психичку структуру особе изложене хроничној трауми, но појављује се екстернализована нада, односно фокус на спољашњи догађај од ког се очекује да покрене живот. Њено тело је парализовано, али мисаони ток траје, и он је једнако тешко подношљив. Тело као средство женског страха и пропадања се удвостручује: Марија добија менструацију, знак биолошког ритма, који се, у психопатолошком смислу, чита као парадоксална реакција тела које умирање и ужас ипак не блокирају до краја. Жана то тумачи као реакцију страха, што је физиолошки могуће – интензивна психичка узбуђеност може довести до хормонских поремећаја и атипичног крварења. Но, симболички, то је и тренутак у којем живот, биолошки и женски, цури, док се од Пољиног чаршава праве улошци – од чаршава оне која је већ прешла границу живота. Осим тога, може се рећи да је Пољa камен Маријиног психичког спотицања због могућности идентификације, јер Пољa је огледало и самих њих, у сваком исходу и саме би могле бити Пољa.

Маријина нарација о Јакобу прелази у стање аутобиографске реконструкције, али без јасне хронологије[242]. Њен ум не прати темпорални ред, времена се сливају у једно, свест пребира без видљивог реда, што је карактеристична манифестација ПТСП-а, када се јавља фрагментација сећања, конфузија око редоследа догађаја и преплављујуће навирање слика. Чак и када говори о некој наизглед успутној теми – попут њеног скривања у ормару код Јакоба услед доласка др Ничеа или Макса – све је то без јасне линије, без наративне структуре. Тиме је Киш и формално показао шта траума чини логици сећања: она постаје безвременска маса (уп. Киш 2014: 33), у којој емоционални интензитет управља редоследом.

Макс, кога Марија никада пре није видела, постаје митски лик, „синоним спаса" (Киш 2014: 21), персонификација спољашње интервенције, онога што долази одозго, из

[242] „И мада није могла да спава, ипак није могла да исприча Жани шта се десило касније, не само зато што је била узбуђена и уплашена него и зато што је била у толикој мери заузета сама собом да је једва могла да се снађе у хронологији једва да је знала шта је било пре а шта после, као да су се сва времена слила у једно, а и зато што јој се чинило немогућним да из свега тога сплета збивања издвоји једну такву причу као што је та о Максу која је скоро неиздвојива из безобличне масе безвремености по којој њена свест пребира без неког видљивог реда." (Киш 2014: 33)

света у ком има правде, плана, храбрости. Управо зато, Марија не може да говори о Максу у истој равни као о осталима – он је за њу већ постао архетип спасиоца, потребан зарад менталног одржања идеја бекства као смислене и могуће. Језик у Кишовом роману постаје употребна алатка дефинисања тела женског страха и истрошености, али и психичке компензације. Чином наративизације Марија покушава да „заплете" сећање и хаос трагајући за неким обликом смисла у ситуацији без икаквог поретка. Најснажније, међутим, остаје искуство неповратног физичког и менталног замора, деперсонализације и губитка линеарне структуре свести, што је трауматска психопатологија у најчистијој, готово клиничкој форми.

У сцени присећања на дијалог између Јакоба и доктора Ничеа, Марија у свом уму реконструише кључни тренутак моралног искушења не само Јакобовог, већ и сопственог. Док скривена слуша разговор у којем нацистички лекар, хладно и цинично, поставља темељни експериментални парадокс – да ли је оправдано спроводити научна истраживања на живим затвореницима ако су ионако осуђени на смрт – Марија се психички враћа на тачку у којој је зло више не само реалност него и мисаони механизам, рационализација, дискурс. Управо у томе лежи психопатолошки ужас нацизма: насиље више није (само) инстинкт, већ метод и идеологија. Доктор Ниче се у роману појављује као симбол злонамерне моралне релативизације, неко ко у име науке, будућности или чак спасења јеврејске расе нуди сарадњу која прелази у злочин. Он је парадигматски представник хладне психопатије, онога што DSM-5 означава као антисоцијални поремећај личности, са нарочитим одсуством емпатије, кривице и кајања. Његова молба да се колекција лобања сачува „у интересу науке" (Киш 2014: 43) заправо није молба, већ замена кривице за трајни траг, илузорна оправданост злочина. Јакоб, у том тренутку, постаје симбол етичке недоумице: да ли је могуће остати моралан у аморалном свету? Јакоб је стрепео „да ће Немци пре евакуације уништити сваки траг логора да би могли једног дана стати пред Лице Историје невино слежући раменима" (Киш 2014: 44). Ово шредставља сублимацију колективног страха логораша: да ће злочини остати недоказани, заборављени, као да се нису ни догодили. У том контексту, страх од непостојања трагова постаје психопатолошки еквивалент страха од друге смрти – не само оне биолошке, него и симболичке, архивске, документарне.

Маријина фиксација на нади упркос свему јесте један од најдубљих психолошких парадокса овог романа. Иако признаје да је у кључним тренуцима била помирена са свиме што долази, касније је схватила „да се заправо није била помирила сасвим и да је неко безумље, које се може назвати нада, није никад напуштало сасвим" (Киш 2014: 48). Хтела је Јакобу да каже да све то можда и нема везе са надом, јер она је ипак остала жива на Дунаву пре три, четири године, када је све и почело захваљујући апсурдној игри без правила. Чак и онда када је чекала ред за смрт на Дунаву то неко безумље звано нада нису је напуштали. Све то Марија пројектује у глави, а да ништа од тога Јакобу није рекла. Исповешћу која није изговорена, али јесте психички проживљена, Кишов поступак претвара се у један „унутрашњи" роман сећања, страха и моралне рефлексије. У психопатолошком кључу, та врста наде (безумља) појављује се као дисоцијативни механизам преживљавања – у најтежим условима, када више нема логике, нада постаје ирационална, не зато што је лажна, већ зато што је једина. Може се рећи да је та нада несвесни отпор смрти, подсвесни биолошки и егзистенцијални импулс који остаје и кад је све друго нестало.

Присетила се и првог њиховог сусрета који се десио дан по доласку у логор. Биле су на прегледу:

> „Стајале су оне наге и ошишане по две у реду; биле су махом младе девојке, још увек способне за рад или за разоноду немачким официрима […] И као нож се засече у њен

умор и у њен сан тај глас изговорен ко зна којим тоном и на ком растојању од ње, тек довољно јак да га она зачује као неки шапат и да јој се болно засече у свест и да с муком отвори капске; но њено јој је сопствено име звучало тако далеко и тако непознато као да долази из неког другог света. Гледала је празним одсутним погледом у белу мрљу мантила, затим јој се поглед нагло разбистри и у исто време осети, схвати да је ошамарена;" (Киш 2014: 50)

Марија је била беспомоћна, погубљена, „одговара [...] снагом оног аутоматизма што сам ступа у дејство под навалом страха од смрти и умора" (Киш 2014: 51) Захваљујући Јакобу, који ју је тад прегледао, нису је послали на одељење радости. Маријина прва интеракција са логором и нарочито са Јакобом указују на психолошку фрагментацију која прати стварност логора. Њено искључивање свести или дисоцијација служили су као одбрамбени механизам, јер је свест била преплављена трауматским садржајима. Отуд њена беспомоћност, чак и неспособност да говори указују на парализу од страха док јој је тело ошамарено и буквално и метафорички.

Упорно желећи изнова да прича о Јакобу, о прошлости, детаљима из њиховог односа, о томе како је замало видела Макса, Жана јој, и сама напета, говори да спава. Не могавши да заспи, Марија лежи поред детета и „у неком силном налету будућности" (Киш 2014: 55) размишља како да нађе Јакоба. Наративни преокрет који доноси Маријина идеализација будућности и жеља за проналаском Јакоба представљају покушај бега од садашње страшне реалности и трагичног положаја. У својим мислима Марија је увелико била у будућности, на слободи, али реалност ју је натерала да Јакоба замишља само у прошлости, јер је ту био јаснији реалнији, постојанији. У њеном уму:

„То је био још једини прави Јакоб, можда више не од крви и меса него заустављена пројекција у њеној свести: стоји с укоченим гестом подигнуте руке (онакав каквим га је последњи пут видела): заустављени замах. То је био последњи но још једини стварни Јакоб." (Киш 2014: 56)

Марија пројектује слободу као менталну дестинацију која јој даје снагу, али та исто тако служи као психичка илузија и одбрана од безнађа. Ова ментална пројекција показује типичан феномен у опсегу трауме, где се нада јавља као механизам преживљавања, али и као извор потенцијалне психичке дисторзије, када је будућност превише идеализована и одвојена од тренутне стварности. Маријина ментална слика Јакоба наглашава потребу да задржи чврсту, трајну слику као начин одржавања психичке конзистенције. То је класичан психопатолошки феномен, када се уместо хронолошког и логичког тока живота формирају замрзнуте слике које чувају од разарајућег утицаја стварности. Психолошка реалност у логору је пак сува, дехуманизована, приказана као „поворка костура успомена" (Киш 2014: 56), те губитак индивидуалности код Марије изазива губитак могућности за идентификацију са другим људима. Тиме се учвршћује (само)изолација: Марија памти само фрагменте, имена, звуке, али не и живе људе. Тако јој је са места логорског рапорта где су прозивали мртве и живе, остала урезана слика Јакоба са замахнутим чекићем у руци који се није зауставио:

„њу је још увек тиштала та заустављена пројекција и тај скамењени замах руке с чекићем него страх од казне; тек када је чула свој број, своје име, када је тај петоцифрени жиг жацнуо њено чело и зацврчао у њеном месу и у њеном срцу, учини јој се да заустављени замах почиње да се покреће а затим да замахнута рука с чекићем нагло пада на њену главу" (Киш 2014: 61).

У готово помраченој свести, Марија је од те заустављене пројекције Јакоба и његове окрутне замахнуте руке ,,утонула у несвест" (Киш 2014: 63). Ова пројекција за њу има снажне конотације симболичке репресије и претње, јер метафорично асоцира на унутрашњи, психички бол. Пројекција која утиче на њен пад у несвест представља психичку репрезентацију трауме која парализује и блокира функционалност свести. Ово стање налик је на дисоцијативни напад или психогену несвест (психогени облик губитка свести као одбрамбене реакције на трауму). Маријина присећања догађаја са Јакобом нису линеарна биографија, већ психолошки ехо уочи могућег краја. Вршећи реклапитулацију сопственог живота, што представља мисаони процес у стању екстремне неизвесности, Марија покушава да успостави ментално слагање прошлости, сећања, хватање смисла и трајности. Тај поступак симболички представља и један облик превентивне жалости – као да већ зна да може настрадати у бекству, унапред оживљава успомену на Јакоба, на први сусрет, на њега као облик наде.

Наједном, Марија се враћа још дубље у прошлост. Присећа се лета на селу од пре десет година, забране вожњом трамавајем, јер је то тада Јеврејима било ускраћено, очевих прича о мржњи према Јеврејима, о његовој ,,припреми" ње тако што ју је пијан натерао да клекне, да му одвезује пертле и да му скине ципеле. Маријина инвазија старих успомена додатно појачава осећај трауме и унутрашње конфузије. Њен однос према оцу, приказан као насилан и доминантан, лежи у психолошкој основи њеног трауматског искуства и сложених осећања према мушкарцима и ауторитетима. Тиме се унутрашња психопатолошка тензија проширује изван стварности логора, обухватајући и породичне трауме испреплетене са трагедијом садашњег тренутка.

,,Сада – лежећи поред детета и мртве Пољe – она се сећа свега" (Киш 2014: 73), те наставља да препричава како се у бунилу породила у самом логору, како је била изгубљена, на размаку свести, како је само чула од Жане да је син и како је и Пољa помагала. Након порођаја, сећа се осећаја детета на голом телу како им се мешају топлине, крв и месо, док га дoји:

> ,,она се одједном сети свега, пратећи своје мисли преко неког мутног уназад до неке још тамније прошлости […] она осећа пред то велико нешто што треба да наиђе и чије присуство осећа у себи и око себе скоро исто оно мутно осећање не само породичног него и историјског тренутка […] Јер изгледа треба да се умеша смрт или рођење у свакодневни ток збивања па да се човек замисли над реком оне крви из које израњамо и у коју поново тонемо и која тече невидљива као понорница у нама (Киш 2014: 75, 76).

Марија се, дакле, у сећању присећа тадашњег сећања. Психички процес у којем се Марија пратећи мисли креће уназад ка још тамнијој прошлости одражава поновно трауматско проживљавање прошлих искустава, што чини да садашњост буде додатно оптрећена преплитањем са прећутаним или несвесним траумама. Ова ретроспектива има снажну психоаналитичку конотацију: покушај интеграције смисла сопствене патње и порекла бола. Из друге перспективе, метафора „реке крви из које израњамо и у коју поново тонемо" (Киш 2014: 76) симболички повезује индивидуалну судбину са колективном историјом. Крв као животни ток, али и као трајна ознака страдања, претвара се у поново тонућу понорницу, у вечни циклус патње, страха и губитка који не престаје већ само прелази из једног стања у друго. Симболички, овај наративни сегмент може се разумети као парадигматични опис трајне трауме и то не само личне, већ и колективне и националне.

Не одустајући од присећања очевих речи о јеврејској крви, породици, одбацивању због вере и порекла, о Богу, Марија све насумичне мисли репродукује у свом уму, као да води замишљени разговор са оцем, односно као да отац у њеном уму води монолог. Нејасно је да ли је ово сећање, бунцање, сан или само измишљање. Ова

неодређеност показује како ратни и логорски услови изобличују нормалну когнитивну обраду и воде до интензивне дисоцијације. Њу је тренутак спајања са дететом и његово рођење подсетило на оца и његове речи, јер је и сама препознала важност тренутка у коме дете дође на њеним грудима припијено уз њу: „тренутак има густину вечности и крви; велики тренутак у којем се секу матице прошлости, будућности и садашњости." (Киш 2014: 79) Присуство оца као унутрашњег гласа у уму Марије додатно илуструје феномен интернализације породичних и историјских предања која постају саставни део психичке структуре особе.

Питање вере и Бога као пројекта мајчинске љубави постаје један од начина којима Марија настоји да сачува смисао у потпуно бесмисленом окружењу. Наиме, Марија пита Жану да ли верује у Бога, на шта Жана одговара истим контрапитањем, али Марија каже да не зна, односно да није о томе мислила док није добила дете, како би желела да верује у неког свог Бога, по њеном обличју, а тај Бог, закључује, јесте њен син, Јан. Потреба да Бог буде створен по слици њеног сина Јана има дубоке психолошке корене у транзицијама емоционалне сигурности које је дететова појава донела у њен живот, али и у егзистенцијалној потреби да се створена нада конципира као лична и сагледива у конкретном бићу. Овај симболички акт може се тумачити и као манифестација механизама из фројдистичке психоаналитичке теорије, у којима се субјект ослања на пројекцију идеализованог објекта ради стабилизације психичког света.

Паралелно с тим, сећање јунакињу одводи до ужасавајућих и мучних сцена са Дунава: редови људи који нестају у смрти, подсмех и бруталност војника, монструозни злочини, као што су резање тела тестером и силовања. Ове мисли јој надолазе док полако тоне у летаргичан сан једва осећајући хладноћу. Дакле, мешају се јава, сан и прошлост. Присећала се најмонструознијих злочина којима је сведочила на Дунаву: резања жене тестером, јер „лакше је тестерисати него разбијати лед" (Киш 2014: 86), њеног преполовљеног тела баченог под лед, одрезивања носа једном човеку, а потом и његово убијање, јер је желео да крене са ћерком коју су насилно одвели на накнадни преглед, силовања те исте девојке, њеног дављења, клања од увета до увета уз разбијање свих могућих зуба, итд. Ове слике, понављају се као флешбекови доводећи је до снажне дезоријентације. Марија у својој свести носи ране и гнушање над ужасом који је проживела, али истовремено трага за смислом кроз емотивну повезаност са дететом и кроз наду која је ту, макар и у виду „безумља" (Киш 2014: 48), сачувала њену психичку одрживост. Стога, Марија је књижевни лик са људском психом на ивици – ослабљеном до граница могућег, а и даље довољно снажном у намери да сачува живот бекством и поновним проналаском смисла постојања.

У садашњост је враћа топла влага дететових пелена[243], те осети да је време да спреми Јана за полазак. Бекство има снажну психолошку и симболичку тежину јер активира двоструку стварност, у којој Марија постаје и актер и посматрач свог покрета. Марији се мења перцепција, као да види двоструку реалност:

> „када је успела да сагледа себе, Жану и дете у свом наручју, када је и не хотећи постала и учесник и посматрач […] она одједном виде себе, са удаљености довољно велике да једним блиским погледом обухвати и себе и Жану и дете но и довољно блиске да би могла остати макар у магновењу само објективни посматрач, виде како се беласају њихове сенке на тамној позадини ноћи: авети које се крећу кроз гробље. Том је осећају

[243] Сам чин пресвлачења детета и коришћење пелена које суши на себи открива примарну функцију адаптације у трауматском окружењу у виду искоришћавања свега доступног као начина за преживљавање, што је пример начина како жртве трауме активно граде своје краткорочне механизме прилагођавања које психолози препознају као битан део резилијенције (в. Бонано 2004: 22–27).

> допринело и немо присуство соба које су невидљиве и нечујне као гробови зјапиле с обе стране ходника […] Онда осети неко скоро физичко присуство смрти […] осети како је влажни, ледени ветар запахну неком новом тишином, тишином која има различити укус и мирис и специфичну тежину од оне густе тишине гробља која је остала иза њених леђа" (Киш 2014: 90, 91).

Предочени психопатолошки феномен одговара стањима деперсонализације и дереализације. Дихотомија гледишта са дистанце и као непосредног учесника одраз је примарно унутрашње подељености и представља покушај свести да се суочи са надолазећим страхом бекства. Сенке које беласују као авети на позадини ноћи у простору који је поређан као гробље симболизују егзистенцијални страх и константно присуство смрти као неминовног пратиоца живота у логору. Опис тишине различитог укуса и мириса у односу на претходну тишину гробља представља квалитативну промену у психичком стању Марије: тишина сада носи тежину непосредне опасности, али и неку нову, неухватљиву димензију егзистенцијалне празнине и страха. Овај „нови укус тишине" може се тумачити као феномен у којем се окружење чини апсолутно непријатељским. Важна је и детаљна контрастна описаност кретања Жане и Марије: док се Жана креће тихо и безгрешно, као мачка, Марија је неспретна и болно свесна своје физичке рањивости. Сишле су у отвор на поду бараке. Силазак доноси снажну телесну и менталну сензацију: први пут после дугог периода живота у логору, Марија се креће по сопственој вољи, изван заповести и контроле. То искуство, мада још увек на ивици живота и смрти, за њу представља почетак повратка субјективности, контроле и поверења у сопствени импулс, што је први корак ка повратку сопства које је у логору било девастирано. И поред страха, Марија је била прожета неком лакоћом. Иако се налазе у физичком мраку, опис „невидљивог пространства неба и свеже ширине слободне ноћи" (Киш 2014: 94) уноси у простор бекства снажан психолошки набој слободе. Та слобода још увек није реална – она је антиципација, пројекција и телесно осећање, али није потврђена са сигурношћу. Марија је пузањем дословно у положају телесног понижења, близу животињског, али управо из те позиције осећа лакоћу, која је настала као супротност дотадашњем потпуном отуђењу у логору. Ово искуство парадоксалне слободе у тренутку највеће опасности уско је повезано са темом трауматичне трансцеденције *(traumatic transcendence*), тј. психичког уздизања изнад околности које прете смрћу (в. Лифтон 1988). Страх од губитка контроле више није деструктиван, већ прелази у динамику покрета и отпора. Најинтензивнији психопатолошки тренутак јавља се у сцени када Марија пролазећи кроз жицу доживљава напад панике изазван плачем детета. Мисао да би га могла удавити јавља се импулсивно као мисаона експлозија у тренутку када се инстинкт за опстанком судара са материнским нагоном. Овде Киш прецизно осликава дубоко трауматизовану психу једне мајке: мисао о убиству сопственог детета није резултат моралног колапса, већ чистог афекта, налета егзистенцијалне опасности у којој плач детета постаје претња и за њега и за мајку. Но, та мисао, како каже приповедач, згасне на „вршцима прстију још пре него што јој се прсти згрчише и прилепише на уста детета" (Киш 2014: 95). У Марији се изнова јавља она граница људског и животињског, субјективног и нагонског. Киш маестрално разрешава ту сцену, не тако што умањује опасност или трагедију, већ показивањем да и у најстрашнијем тренутку постоји простор за човекову одлуку. Плач детета који се готово чудом зауставља, и реакција Немаца који погрешно интерпретирају ситуацију[244], делују као *deus ex machina*. Оно што је могло постати апсолутна катастрофа, то не постаје услед сплета телесног, емоционалног, афективног и

[244] Чувши плач детета, Немци су претпоставили да су то биле жене из околних села које су крађом хране из магацина покушавале да се прехране.

судбинског. Осећај да су спасене не доспева одмах до Маријине свести, што је и психолошки логично: трауматизовани субјекат не прихвата наглу промену стања (од страха ка безбедности) као реалну. Уместо тога, остаје паралисан у телесној, аутоматској реакцији бивајући у стању појачане будности и временске дисоцијације – Марија још не верује у стварност коју тело почиње да осећа. На крају, овај сегмент представља слику психичке борбе у најчистијем облику, упркос физичкој исцрпљености, соматским непријатностима и околностима које би многе сломиле, Марија покушава да одржи контролу проналазећи пут ка слободи. Тиме овај део романа носи суштински значај у психопатолошком портрету јунакиње као оне која, иако исцрпљена, поседује дубоку унутрашњу снагу и упорност, што су неки од кључних психолошких аспеката преживљавања трауме.

Трећи дан након бекства, Марија и Жана се налазе далеко од логора, али простор слободе није постао простор сигурности. У тренутку када стоје на раскрсници пред наизглед обичним друмом који се рачва, читалац присуствује сцени психичке дезоријентације, раздвајања и боли. Иако се више не налазе у непосредној животној опасности, егзистенцијална неизвесност сада се у потпуности прелива у психичку раван, симболички заступљену у сцени растанка. Раскрсница се овде јавља као фигура психичке амбиваленције: простор где се раздвајају телесне судбине, али и егзистенцијалне путање. Жана одлучује да иде у Стразбур, а Марија у Пољску, упркос томе што та одлука није рационално мотивисана, већ искључиво обојена надом и симболичким очекивањем да ће је тамо, по договору, сачекати Јакоб (уп. Киш 2014: 97). Иако делује да Жана преузима одговорност предајући Марији дете и показујући јој смер пута, у том гесту крије се препознатљив механизам психолошке дисоцијације – потреба да се прекине блискост пре него што буде неподношљива. Сугестија да се не окреће представља покушај да се не види рањивост, да се не буде сведок сопствене или туђе патње. Ипак,

> ,,Марија је још увек стајала на ивици друма. Гледала је избезумљено како се Жана, лежећи потрбушке, тресе од плача. Но одједном осети како јој се нагло замаглио видик и како дете у њеним рукама постаје оловно тешко… она се окрену и у неком помамном налету бола и снаге поче да трчи низ замагљени друм, улево" (Киш 2014: 98).

У тренутку афективног колапса, Марија почиње да трчи. Када стигне до друмске механе, она више није преживела из логора, него једна нова фигура преживелог. Изговара лаж да је протестанткиња која чека мужа са фронта, што је психолошки чин нужне самоодбране, али и сведочанство о наставку трауме у свету после логора. Ова лаж у виду друштвене маске јесте и нужни егзистенцијални чин: Марија, Јеврејка, не сме да буде оно што јесте. Преживела, она није слободна, већ је и даље у интензивном скривању идентитета. Исти онај мотив који ће прогањати и јунаке у Кишовим другим делима – страх од откривања, страх од себе као обележеног – јавља се и у овом роману. То потврђује и газдаричин хладан однос према Јеврејима, у којима види узрок рата, што ће представљати симболички ефекат широко распрострањене послератне ,,рационализације" кривице.

Са друге стране, активно писање писама Јакобу делује као чин реконструисања егзистенцијалног континуума. У њима нема само наде, већ представљају и терапијски чин, процес у коме Марија покушава да осмисли себе у континуитету времена, у односу према Другом. Пошто је логор потпуно уништио осећај темпоралности (време је било сведено на бесконачну садашњост страха), писање писма постаје чин поновног уласка у линеарност. Сада постоји неко *после*, неко коме се обраћаш и неко ко ће *можда* одговорити. Јакобов одговор да га чекају, да долази и да их воли, колико год кратак, представља тако потребан психички ослонац. У психодинамичком смислу,

узвраћено писмо представља нужно неопходни објект унутрашњег света који Марији омогућује да осети да није нестала, да још увек постоји као *неко*, као жена, као мајка. Тако Марија, иако физички изашла из логора, и даље у себи носи све трауме, бол и расцепљене делове идентитета, али у тој потресној, осиромашеној, дезинтегрисаној унутрашњости, појављује се један танки, но чврсти знак обнове: могућност да пише, да чека, да воли, и на крају – да живи.

Последњи сегмент романа *Псалам 44* представља истовремено и катарзу и ефекте трауме, место сучељавања последица, али и наговештај преображаја унутар посттрауматског субјективитета. Централни моменат, премештање фокуса са Марије на Јакоба, не означава уобичајени епилог, већ рефлексивни, контратрауматски ток. Док Марија у претходним сегментима сноси пуну тежину телесне и психичке парализе, Јакобова болничка изолација представља психосоматски одговор на трауму у којој су механизми одбране исцрпљени, а субјекат прелази у стање дисоцијације и апатије. Јакоб је након бекства трећи месец лежао у америчкој болници са отвореном фистулом и психосоматском анорексијом. Његова изолованост, одбијање комуникације, покривање ћебетом и зурење у мрак оличавају симптоме тзв. „емоционалне отупелости", која се, према Бонану (2004: 23, 24), јавља као део комплекса посттрауматског репертоара, који не мора нужно водити у психопатологију, али представља деструктивни облик привременог преживљавања. У Јакобовом случају, та отупелост је уско повезана са нежељеном животношћу – преживљавање (с)носи кривицу. Његова потреба да „пређе Океан", јер му се чини да ће „то бити попут чистилишта" (Киш 2014: 105), сведочи о егзистенцијалном губитку структуре смисла. Не желећи нови почетак, Јакоб жели утапање, амнезију, географско измештање као да ће простор напрасно прочистити сећање. Међутим, сусрет са Маријиним писмом делује као момент реверзије психичког колапса. Писмо постаје афективни спољашњи стимуланс који, према Кети Карут (1996: 18), делује као одложено проживљавање трауме које активира и обнавља структуру субјективног смисла. Јакоб у том тренутку постаје део повратка не као бегунац, већ као неко ко сагледава потенцијал за реконструкцију личног и породичног наратива. Момент напуштања болнице симболички је идентичан Маријином проласку кроз жицу: излазак из унутрашњег гета трауме у зону опасног, али новог живота.

Епилог романа,у којем Јакоб, Марија и Јан живе заједно у Варшави само на први поглед делује као зона коначно успостављеног мира. Иако је то повратак животу, тај живот остаје прожет елементима трајне трауме. Посета логору који је постао музеј сведочи о институционализацији и комерцијализацији страдања – место трагедије претворено у туристички простор изазива моралну мучнину код Марије. Не желећи више да буде *само* преживела, Марија жели да свом сину преда легитимисано страдање као облик идентитетске баштине. Управо ту се уочава психопатолошка напетост: „жиг мучeништва и љубави", који Марија жели да „утисне у Јаново чело" (Киш 2014: 110), представља интергенерацијски трансфер трауме – желела би да дете осети патњу не би ли било „достојно" живота. То је класичан механизам у психопатологији потомака преживелих Холокауста, описан у бројним студијама (нпр. Данијели 1998), када потомци носе фантомске трауме предака, при чему је очекивање патње изједначено са правом на постојање.

Витрина са фетусима у логорском музеју у којој се налазе „мале наказе нерођене деце" (Киш 2014: 112) постаје амблем поремећене логике науке и цивилизације. Ово је тачка у којој нестаје разлика између етичког и антиетичког, између живота и експеримента. Присуство Јана као посматрача такве поставке имплицира опасност од психичке трауматизације, али Киш у том тренутку не иде ка трагедији, већ нуди тиха но значајна отпуштања. Јакоб и Марија одлучују да ће детету рећи „оно што може да

схвати и прими без страха" (Киш 2014: 113). Управо та изјава представља компромис између истине и очувања психичког интегритета детета. То је, у психоаналитичкој перспективи, чин репарације прошлости – ограничене, несавршене, али суштинске репарације. Последњи тренутак романа, упознавање Марије са Максом-спасиоцем, има амбивалентну вредност. Са једне стране, он означава интеграцију свих елемената из прошлости у једну целину: преживели, спасиоци, жртве и сведоци опет су ту. Са друге стране, то је и најава почетка нове, посттрауматске фазе, у којој се живот одвија не мимо сећања, већ у његовој сенци.

Роман *Псалам 44* Данила Киша илуструје стање (не)свести жене у логору чије психичко и физичко страдање доприносе разоткривању начина на који ум покушава да преживи уместо тела. Марију као књижевног лика описују одређени психопатолошки механизми преживљавања и отпора у условима екстремног трауматског стреса. Крај романа неће пружити класичну катарзу упркос уједињењу једне породице, већ ће крај остати у духу дуготрајне и непрестане борбе преживелих са последицама трауме – трауме у телу, мислима, односу према потомству и истини страдања. Преживети не значи излечити се – значи научити се животу са ожиљком као са новим органом. Киш у овом сегменту литерарно обликује један од најделикатнијих аспеката психопатологије преживелих: могућност репарације упркос „бездану" трауме. Јан, као дете рођено у логору, постаје не жртва, већ наслеђени симбол наде, репарације и бољитка, али и ризика интергенерацијске трауме, како се не би изгубила „радост оних који су и у смрти и љубави могли да створе живот" (Киш 2014: 110).

6.3.2. *Рани јади*

Нарочита важност збирке прича *Рани јади* Данила Киша јесте у стоме што „би без ове књиге изостала и мотивација читавог смера његове „аутобиографске" прозе и непосредни доказ да је он увек комбиновао високе артистичке циљеве са једном болном димензијом личног искуства коју је желео да изрази" (Микић 2005: 181). Разлог оваквом становишту може бити и виђење према ком је, како је то Делић (1997: 70) истакао, *Ране јаде* могуће разумети као роман у којем поједине приче представљају главе романа[245]. Прозни облици прожети и оивичени различитим приповедним техникама доприносе изузетној формалној разноликости. Такође, *Рани јади* се наративно чине занимљивим, јер приповедач, осим у првом, неретко прича кроз амбивалентно треће лице, које са једне стране прати главног јунака и радње као неким страним оком или камером, а са друге стране, прати и јунакове мисли и осећања говором уживљавања (уп. Делић 1997: 99). То доприноси сталној присутности дечакове психолошке перспективе. Једна од примарних тема јесте тема писања и односа између писања и болних животних околности, као и тема списатељске судбине (уп. Микић 2005: 179). Кроз све то, провејава изузетно психолошко осетљив профил дечака-наратора, који је могуће сагледати кроз призму психопатологије.

У уводној приповеци збирке *Рани јади*, „прича о смрти дечака услед тровања крви је крајње симболична, идеална, смрт каква се игром случаја може догодити, наспрам које стоји наратив реалне, неидеалне, бруталне смрти, смрти тровањем гасом" (Нешић Павковић, Чебашек Нешковић 2025: 37). Дакле, смрт се најпре појављује у привидно безазленом контексту дечје игре са дивљим кестеном, али се већ ту назире комплексна психичка структура младог јунака, Андија, обележена дубоким, ирационалним страхом. Исто тако Потенцијална смрт, описана као последица тровања крви изазваног убодом у прљави прст, добија у фантазији детета готово митолошке

[245] Ала Татаренко (уп. 2005: 299), на пример, *Ране јаде* назива лирским романом у фрагментима.

размере: „А може да наступи и тровање крви. Када се то догоди, онда деца умиру. Ставе их у мале позлаћене сандуке и носе их на гробље, међу руже.” (Киш, 2021: 5) Ова сцена указује на присуство дубоко унутрашњег страха од губитка и (сопственог) нестанка, код којег је фантазмагорична смрт симболички механизам за обраду трауме. Приповедачев тон који осцилира између лирског и морбидног одражава то како Анди несвесно повезује телесну повреду са могућношћу егзистенцијалног краја. Смрт није представљена као резултат историјског насиља, као што ће то бити у другим причама и романима, већ као произвољна, спонтана претња. У овом контексту, смрт као последица убода не служи само као дечја фантазија, већ као одбрамбени механизам којим психа детета покушава да структурира свет, који је већ у основи фрагментован. Она постаје пројекција несвесног страха од губитка вероватно повезаног са претпостављеним искуствима нестајања најпре оца, а потом и ближњих, репресијом трауме или страхом од неизговорене истине (логор, депортација, гасна комора), што ће се касније наговестити као историјски хоризонт не само ове збирке, већ и читаве трилогије.

У приповеци „Улица дивљих кестенова”, време није линеарна категорија, већ психичка зона у којој одрасли Андреас, повратник, скоро ритуално трага за кућом свог детињства. Та кућа, за коју се „поуздано” сећа да се налазила у улици са дрворедом дивљих кестенова јесте симбол траумом прекинутог идентитета. Упркос одсуству спољашњих, физичких потврда, Анди упорно инсистира на њеном постојању: „А мора да је негде овде, имена се више и не сећам. Али знам поуздано да је негде овде” (Киш, 2021: 7). Поред обележја ПТСП-а, јавља се и дубља, феноменолошка дезинтеграција стварности, која у својим когнитивним компонентама укључује и „перзистентне симболичке репрезентације трауме, укључујући флешбекове, халуцинације, осећај временског прекида или деперсонализације” (ICD-10: 151). Андијево трагање за улицом може се разумети као форма трауматске фиксације[246] у којој се сећање не интегрише у аутобиографски наратив, већ постаје изолована психичка зона у коју се повређена психа упорно враћа.

Запажена је и епистемолошка несигурност, будући да се Анди колеба између сигурности у сопствено памћење и страха да је све измаштано: „Јер, знате, тако је то са успоменама, човек никад није сигуран.” (Киш, 2021: 8), што представља когнитивни аспект трауматског искуства у којем долази до аутобиографске амнезије и фрагментације сећања. Код преживелих Холокауста, ова фрагментација често укључује феномене који се у теорији трауме означавају као двострука свест – паралелна егзистенција преживелог у два времена: у садашњости и у психичком простору прошлости (трауме), без могућности потпуног сједињења двају искустава (уп. Лауб 1992: 68, 69). Осим тога, усредсређивање на дрворед дивљих кестенова и „помало тужан и тежак” мирис после кише представљају сензорне трауме, што сведочи импресионистичкој природи трауматског сећања: оно се не памти као наратив, већ као телесна, мирисна, чулна сензација. Мирис, као најдубље укорењен облик чулног памћења, овде је окидач који активира комплетан психички систем одбране и потраге. Управо у тој чулној разложености детаља, у фиксацији на простор и у неспособности прихватања његовог нестајања, открива се трауматска структура: Анди се не враћа кући као месту, већ себи као дечаку пре трауме. Простор детињства овде је идентитет сам.

[246] Фројд (1994) у студији *С оне стране принципа задовољства* из 1920. године уводи појам „навраћања на трауму” (*repetition compulsion*), што је суштински облик фиксације на трауматско искуство, док Џудит Херман (1992) у студији *Траума и опоравак: Последице насиља – од породичног насиља до политичког терора* уводи појам комплексне трауме, а фиксацију описује као немогућност интеграције искуства. Кети Карут (1996) трауму види као фиксацију која нарушава линеарно време и узрочност, а текстови постају простор где се траума понавља и „пише поново”.

Андијева упорност у потрази је егзистенцијалног карактера: улица, кућа и кестење више нису ствар спољашњег света, већ ствар унутрашње кохезије субјекта. Њихов губитак је губитак Андијеве субјективности, што се огледа у реплици: „Ја бих посумњао да сам све то измислио или сањао." (Киш, 2021: 8) На тај начин, ова прича не само што тематизује губитак дома, већ и губитак самог себе, када чин трагања за улицом постаје форма реконструкције идентитета, макар и у немогућим условима. Субјекти који дуго остају изложени неконтролисаним и фаталним ситуацијама (као што су логор, рат, депортација) често постају неспособни да реално процењују узрочно-последичне везе у свету (уп. Селигман 1975: 3–5). У том смислу, Андијево трагање за дрворедом није ирационално, оно је последњи чин отпора против губитка смисла. Кулминација приче „Улица дивљих кестенова" дешава се када Андреас Сам, коначно суочен са стварношћу (непостојања) простора, прилази вратима за која „поуздано" зна да нису његова, али ипак инсистира да припадају његовој кући. У овој сцени долази до раздвајања спољашњег реалитета и унутрашњег психичког пејзажа, јер он види леју са луком тамо где су некада били кревет његових родитеља и мајчина шиваћа машина, као да очи више не служе перцепцији стварности, већ пројекцији губитка. „Чули сте, куће нема." (Киш, 2021: 9) Ова кратка, готово резигнирана реченица представља чин освешћивања губитка, али не као прихватање, већ као шапат пораза. У тренутку када више не може да пронађе, види или пак реконструише простор, он га ретроспективно евоцира: присећа се писма које је његов отац послао тетки Олги, у којем је последње изношење намештаја означено као симболички чин урушавања дома: „кућа […] [се] срушила као кула од карата" (Киш 2021: 10). Простор је овде само привид – Бемова улица више не постоји ни као физичко место, ни као структура која је могла да (о)држи идентитет. Усмереност на дрворед дивљих кестенова претвара се у немогућност прихватања да је све изгубљено, што води психичкој дезоријентацији. Дори Лауб (1992: 69) је овакво психичко стање назвао сведочењем унутрашње празнине, када је немогуће сведочити у име себе, јер је онај „ја" који је живео пре трауме нестао заједно са местом, људима и стварима које су чиниле његов свет. Оно што остаје није само сећање, већ и понављање, инсистирање, пораз. Дакле, потрага за домом одраслог Андреаса Сама није само трагање у простору: то је потрага за психичким континуитетом без ког више не постоји субјекат. Анди није посумњао да је све сањао зато што не разликује сан од јаве, већ зато што је реалност толико неподношљива да је психа морала створити компензацијски простор, како га одређује Фројд. Тај простор представља димензију у којој још постоје мајчина сингерица, стари кревет, кућа, кестење. Простор у којем још постоји (само) он сам, без игде икога.

У причи „Игра" остварен је повратак у време детињства, али кроз филтер очевог погледа, који је замућен и испуњен унутрашњим конфликтом. Едуард, отац Андија, не посматра свог сина као индивидуалну личност, већ као носиоца породичне, националне и историјске тежине крвно везаног за своје претке, али и као еманацију прошлости која га парализује. Сцена у којој кроз кључаоницу Едуард види покојног оца Макса Ахашвероша, трговца гушчјим перјем, наместо сина представља метафору доживљаја преноса међугенерацијске трауме настале на основу прогона услед вере. Макс као дух или халуцинација је и Едуардова лична фантазма као и психички носилац прошлости која прожима породични живот Самових, те је као такав присутан у садашњости – и кроз унука. Ова симптопматологија указује како је Едуард несвесно заробљен у моделу понављања породичних трагедија и страхова, што га очигледно онемогућава да прихвати живог сина онаквог какав јесте. Његова фиксација на претке и свог оца указује на одсуство емоционалне доступности према детету и унутрашњу борбу између жеље за очувањем породичне традиције и немогућности суочавања са реалношћу. И очево искуство може бити такође тумачено кроз призму поремећаја повезаних са

траумом, који укључују поремећаје у перцепцији стварности и осећању времена. „Човек је ћутао. Осећао је како му се мути вид" (Киш 2021: 13). Са друге стране, мајчин одговор, који је описан као ћутање уз задрхтале руке и ироничан одговор открива породичну динамику испуњену сукобима и делимичним неразумевањем,. Осим тога, мајчин одговор као да репрезентује и емотивно напети простор у којем живе, јер на питање супруга да ли је видела његовог покојног оца, Марија одговара позитивно, иронично, помало и љутито. Гашење осмеха на Андијевом лицу и ишчезавање радости из (дечје) игре указује на дечју интуицију да је нешто, можда, било грешно или забрањено у овом одраслом тумачењу игре. Анди осећа тежину породичних страхова, који нарушавају безбрижност детињства. Ова приповест илуструје појам трансгенерацијске трауме, у којој се бол и страхови једне генерације несвесно преносе на следећу ремећећи нормалан развој иденитета и породичних веза (уп. Данијели 1998: 43–69).

У причи „Погром" исказана је динамика колективне трауме осликане кроз призму масе, напетости и страха који влада међу људима у ратно време, али и динамика индивидуалног страха. Анди није пасивни посматрач већ учесник у хаосу који га окружује. Његова жеља да „размрси клупко свих тих догађаја у које се у последње време био уплео мој живот" (Киш 2021: 17) указује на покушај смисленог сагледавања трауме и хаоса изазваног ратом. Кретао се са гомилом, ужурбано и задихано:

> „Мислио сам да ћу тако моћи да уловим смисао свих збивања која су ме тих дана потресала из темеља и на која није знала да ми одговори ни моја мајка. Ишао сам борећи се са својим страхом. […] Стајао сам упорно под тремом магацина хватајући се за пешеве капута, за сукње жена, бивао потискиван и одбациван, враћао се опет упорно и завлачио се кроз шуму ногу, ношен својим страхом, уверен да сам ту, у срцу опасности понајбоље заклоњен од тих људи, знајући да се не смем удаљити из сигурног заклона њихове разјарености, да се не смем удаљити од те многочлане масе ни за размак једне руке, јер би ме могли дохватити и згазити ногама." (Киш 2021: 18, 19)

Описи кретања у маси илуструју феномен психичког опстајања у условима колективног стреса, али и несигурност и потребу за припадношћу, јер сама близина масе дечаку одаје илузију сигурности. У овој причи јављају се снажни психолошки механизми прилагођавања и преживљавања. Анксиозност и стално враћање и пробијање кроз шуму ногу симболизује фрустрацију и покушај да се одржи позиција у хаотичном простору, што одражава унутрашњу борбу између страха и воље за преживљавањем. Дечакова неспособност искоришћавања прилике и адекватног реаговања, односно, неспособност узимања довољно хране из магацина може се тумачити као симптом парализе реакције, која у трауматском стању спречава активан одговор и доприноси осећају беспомоћности. Ратни вихор потпуно је запосео стварност, а Анди успева само једну конзерву шпагета да добије за своју породицу. Глад ће бити константна у преживљавању ове породице.

У причи „Серенада за Ану" огледа се дубоки страх детета за судбину свог оца који је паралелно и страх за сопствени опстанак. Андијева прва реакција, помисао да су „дошли да убију мог оца" (Киш 2021: 25), одражава унутрашњу трауму која све време трепери над детињством представљајући трајни осећај претње и губитка. То што је у ствари реч о момку који пева серенаду његовој сестри додаје слој драматичне иронији и трагичне непредвидивости: у очима детета, љубав и опасност се преплићу. У причи „Ливада" изнова се појављује отац као фигура која није емотивно доступна, већ је заглибљена у своје мале светове – хербаријум, бачене папире, рецепте на њима. Његова појава из високих трава као да симболизује његову емоционалну изолацију и одвојеност од реалности породичног живота и од сина. То што скоро и не примећује

свог сина који га посматра може указивати на психички одсутног оца који је могуће такав због сопствених траума, депресије или стреса. Његово лутање, заокупљеност ситницама и спорадично појављивање говоре о поремећеној когнитивној концентрацији и могућој депресивној или анксиозној симптоматици које су честе код људи изложених дуготрајном психичком оптерећењу. Осим тога, овај призор такође илуструје поремећај породичне динамике. Отац (по)стоји као фигура у сенци коју дечак посматра не осећајући његову заштиту или емотивни одговор. Ливада, уништена природа након одласка циркуса, симболизује стање разарања и напуштености што корелира са унутрашњим стањем породице Сам.

Прича „Вереници" надаље разоткрива комплексну динамику односа између дечака Андија и његовог оца Едуарда, који је у овом периоду још увек трезан, али већ носи тежину и сенку ратних година. Андијев избор трећег лица у причању о себи „Да останемо при трећем лицу. После толико година, Андреас можда и нисам ја" (Киш 2021: 32) одражава феномен дисоцијације, механизма психичке одбране који омогућава детету да се дистанцира од болних или срамних искустава како би сачувало психичку равнотежу. Овај корак знак је дубоке унутрашње конфузије и рањивости. Сам однос с оцем, који га назива мангупом, показујући неку врсту тихе, дистанциране бриге, сагледава се у представи оца као снажне родитељске фигуре, која још увек није пала у очај и злоупотребу алкохола, али је већ делимично хладна и емотивно недоступна. Андијева игра са Јулијом и тајна коју су делили, писмо које ће спалити и први тајни пољубац, симболично представљају прву интимну повезаност која са собом носи страх од откривања и казне. Ово је део развоја сексуалног и емотивног идентитета, али и извор могућих психичких конфликата[247], нарочито у тешким животним условима рата и сиромаштва. Коначни и кључни призор јесте следећи: „Када је отворио очи видео је како његов отац, онако висок, са штапом у руци, са својим тврдим црним шеширом, заостаје за колима и како се оцртава на пупурном хоризонту." (Киш 2021: 36) Ова симболична сцена преноси слику и емоционалне и физичке удаљености између њих двојице, уз коју се назире и трагична симболика потоњег губитка и дечакове усамљености.

У причи у којој дечак Анди одлази код лекара по лек за шугу носећи два милиона безвредних плавих новчаница истакнуто је да тиме носи, у суштини, празну симболичку вредност, сведочанство инфлације и беде. Сам чин уласка у лекаров дом, у тај чисти, бели простор, супротстављен је дечаковој стварности: „гладној, босоногој сиротињи, слинавом псу и шугавим краставим рукама" (Делић 1997: 100). Анди је свестан те разлике и његово тело, болесно, понижено, изложено, постаје поприште срама, не само због шуге, већ због онога што та болест симболизује – сиромаштво и запуштеност. Дечак улази у ту кућу као неко ко зна да ту не припада. Ишчекује да тај преглед „што пре постане прошлост" (Киш 2021: 44) зато што је понижавајући. Ипак, Анди открива нешто значајније: говори како никада није правио разлику између прошлости и садашњости (уп. Киш 2021: 44). Ова реченица разоткрива симболични механизам осећања трауматског времена: време није континуитет, већ је фрагментарано, кружно, док се искуства из прошлости враћају као да су садашња, како је то и било запажено у причи „Улица дивљих кестенова".

Преглед, дакле, није само медицински чин: он је ритуал дечаковог суочавања са границом између света у коме нешто вреди и света у коме вредности више нема.

[247] Побуна и бег од куће после сукоба са другом због Јулије приказују класичну реакцију на страх, стид и кривицу, као и потребу за контролом ситуације у окружењу које детету делује непредвидиво и опасно. Страх од тога да ће мајка умрети од жалости говори о њиховој дубокој повезаности и осећају одговорности, али и о тежини емоционалног терета који Анди носи.

Доктор не узима безвредни новац, али за Андија, тај гест, иако хуман, остаје амбивалентан. Није награда нити гест поверења, већ знак да ни за оно што је понео са собом не може ништа да добије. Управо немогућност обављања чина плаћања за помоћ и лек учвршћује дечаков осећај инфериорности и беспомоћности. Са друге стране, жудња да се што пре врати на опојну ливаду са које је дошао, места где су природа, трава, цвеће мириси у својој пунини, представља дечакову жељу за бекством у простор где нема људских очију, суда, хијерархије. У тој ливади он је ближи телу, биљци, сну и сасвим далеко од свакодневице, закона и стида. Његово тело, прљаво и шугаво, у ливади добија могућност невидљивости, а тиме и олакшања. Ова прича илустује дискретну, али болну слику дечаковог доживљаја света: у њој нема експлицитног злостављања ни ратног ужаса, али постоји потпуна егзистенцијална рањивост.

У причи „Док му бишту косу" Киш поново исписује страницу трауме тела[248] и понижења, али овога пута реч је о амбивалентном простору очекиване школске заштите у виду брижне фигуре учитељице. Андијева телесна изложеност, и то дословна, у чишћењу кокошарника, у клечању међу изметом и вађењу главе кроз кров попут животиње која жуди за свежим ваздух, не оставља простора за метафору. Дечак је овде не само физички понижен него и редукован на функцију корисног, али потпуно безгласног постојања: у нади да ће за свој труд бити награђен храном, топлином, можда чак и некаквим људским додиром, једино шта добија јесу храна под надзором и вашке. Сам чин чишћења кокошарника симболично се може читати као обредни приступ оброку, дечак, као неко „кокошије нечист", мора прво да прође кроз симболичко прочишћење (умивање, чишћење испод ноктију, испирање уста) пре него што му буде дозвољен улаз у дом. То је врста друштвене иницијације кроз стид и послушност. У терминима психопатологије, овде је реч о интернализованој хијерархији вредности (в. Херман 1992) – дете прихвата да се мора „очистити", дословно и метафорички, да би било вредно обичног залогаја.

> „Постављају му вечеру у кухињи. […] На тањиру чварци, мало већ сасушени. У порцеланској белој чинији – јабуке, румене, и једна наранџа. Он је гладан, али не може да једе јер га посматрају. Преврће у устима масни залогај; премешта ноге испод стола. Не види, али зна – на бетону остаје влажан траг његових стопала. Биће му криво сутра, кад огладни." (Киш 2021: 48)

Чињеница да ни тај оброк не може да поједе, јер га посматрају, само појачава осећај контроле и стида. Анди је унутар тог простора објект, неко коме је допуштено да постоји само уколико прихвата своју инфериорност. Поглед под којим не може да једе, траг мокрих стопала на бетону, претпоставка да ће му сутра бити криво јер не једе у тренутку када хране има – све ове слике стварају један дубоко утиснут образац аутономне кривице. Андију толико навикнутом на посрамљеност, глад и надзор, чак и ситуирање у простор благостања не доноси утеху, већ нелагоду. Не жваће храну, већ стид, а храна коју добија по одласку кући постаје не само материјална, већ и психолошка милостиња. Повратак кући и сцена у којој му мајка и сестра чисте главу од вашки има двојаку функцију. Из једног угла, то је тренутак телесне близине и неге неусловљен стидом, већ представља искрену мајчинску бригу. Из другог угла, чак ни тај чин не долази као утеха, већ као нужност – дете поново постаје пасивни објект, сада под рукама оних који исправљају последице других понижења. Занимљиво је и да га у том тренутку хвата сан, као у више других прича из *Раних јада*, сан је бекство, али и начин на који психа дечака затвара капију између болног догађаја и свести. У целини,

[248] Пређашња је била о Андијевом мокрењу у кревету у сну, а којој у светлу психопатолошке анализе није посвећена детаљна пажња.

ова прича артикулише једну од кључних оса Кишовог раног искуства: живот као низ телесних понижења, у којем дете без речи прихвата своје место на друштвеној лествици не зато што га разуме, већ зато што осећа да нема алтернативу. Није реч само о сиромаштву, већ о својеврсном понижењу институционализованом као васпитање од стране других. У том смислу, овај наратив може се довести у везу с појмом трауме изазване друштвеном средином, у којој дете не страда услед насиља, већ од континуиране, нормализоване изложености понижавајућим односима.

У „Причи о печуркама" Данило Киш тематизује глад не као стање пролазног телесног осећаја, већ као ефекат континуираног, егзистенцијалног страха усађеног у свест детета и његове породице. Анди, његова мајка и сестра одлазе у природу у потрази за храном која се замало завршава трагично будући да су убране шумске печурке заправо биле отровни вргањи. Како истиче Јован Делић (1997: 104): „Мајсторски је дата слика раста печурака, а поређење с хљебом – овога пута с тијестом – наставља се и долази несумњиво из психолошке перспективе троје гладних људи: *њима се то чини таквим*". Печурке које су као хлебови (уп. Киш 2021: 51) описане као сјајне и мрке представљају и наду и претњу. У психолошкој реалности гладног детета (и читаве гладне породице), све што подсећа на храну, на живот, на преживљавање, добија митску вредност. Андијев унутрашњи доживљај који овде дели са својом мајком и сестром почиње да пројектује спас у најобичнијој биљци. Овде је реч перцептивној замени: гладни људи не виде оно што је стварно, већ оно што би хтели да виде и управо ту почиње дубља трауматска линија: перцепција реалности је урушена под теретом егзистенцијалне осујећености. Ово би могло бити тумачено као типична форма перцептивне дисторзије услед трауме, при чему не долази до халуцинација, већ до искривљене процене стварности у корист сопственог нагона за преживљавањем. Оно што изгледа као хлеб, мора бити хлеб јер гладна психа више не прави разлику између жеље и објективне процене. Но, управо у томе се крије симболика ове сцене: свет је постао место у ком је и хлеб лажан, варљив, па чак и отрован. Шумске печурке уместо хлеба, шишарке уместо огрева – то није више живот већ симулација живота. А то је можда и најпотреснија порука овог одломка: када реалност постане неподношљива, људска психа ствара симулакруме наде, па чак и на нивоу чулног доживљаја. Ипак, стварност је ту да подсети да чак и то што изгледа као спас – може бити отров.

Прича „Мачке", једна је од најпотреснијих, у збирци јер у свега неколико пасуса отвара дубоке, болне слојеве дететове емпатије, беспомоћности, агресије, али и прве трауме сусрета са етичком неодређеношћу света. Анди проналази четири слепа мачета, четири беспомоћна створења, али у њима препознаје више од животињске невоље. Њихова глад, хладноћа и беспомоћност – то су све пројекције његових унутрашњих стања. Као што је и он сам често гладан, неухрањен, незаштићен и без праве бриге, тако и мачићи постају симболична слика детета у рату. Њихов живот – или њихова смрт – у потпуности зависе од милости или немилости другог. Анди покушава да их нахрани као што би несвесно хтео да нахрани рањене делове себе, али када храњење не успе и када се суочи са њиховом слабошћу, следи тежак психички тренутак: немоћ се претвара у агресију.

> „Онда угледа крај себе један велик камен, подиже га и спусти нагло. Једно мače цикну као гумена играчка, а глава му оста под каменом. Само су му се шапице истезале и грчиле. Међу канџама би се тада појавила ружичаста лепеза. Када подиже камен, он угледа мачкину главу умрљану крвљу и једно златнозелено око испод напуклих капака. Дечак цикну и поново подиже камен." (Киш 2021: 56)

Овде је реч о злочину из милосрђа, којим би се прекратиле муке мачкама којима нема спаса (уп. Делић 1997: 106). Анди ће рећи: „Нема правде на свету… ни међу

људима, ни међу мачкама!" (Киш 2021: 56) Ова реченица[249] је, дакле, дечаков суд о свету. Није случајно што је тај закључак универзалан – ни међу људима, ни међу мачкама – јер овде се преплићу емоционалне ране: напуштеност, одсуство заштите, неједнакост, туђа смртност и сопствени страх. У психопатолошком смислу, то је почетак рационализације окрутности као етички прихватљиве. Оно што следи је сцена убиства мачића изведена не у афекту, него тешко, споро, са унутрашњим отпором, али и логиком. Са једне стране, дете милосрдно жели да заустави мачју патњу, али са друге стране, врши акт који почиње да личи на злочин. Он се тиме не ослобађа, него запечаћује бол: „Заједно са мачкама закопао је и камен." (Киш 2021: 56) Камен постаје кривица, терет, срамота, и траума, а закопати га значи покушати да се заборави. Међутим, у оквирима логике трауме, потискивање не води у мир већ у унутрашњи расцеп. Једно дете је први пут у позицији да доноси моралну одлуку, да буде судија над животом, али без довољно емоционалне зрелости да сноси последице те одлуке. Отуда и потреба да се не стави никаква ознака на гроб: нема места обележавању јер обележити значи признати, а признати значи осетити све – и страх, и срам, и тугу, и кривицу, и трауму. Изнова је важно нагласити да у овој књижевној анализи није реч о формалном успостављању било чије дијагнозе, већ пре истраживање психолошког функционисања у трауматском контексту поткрепљеном дијагнозама. Спрам тога, овакви акти попут Андијевог не морају бити знак поремећаја или тешке патологије, већ пре адаптивна стратегија у екстремној ситуацији. Анди није садистички лик – напротив, он делује из емпатије и очаја.

У причи „Коњи" Киш ствара потресан, згуснут микрокосмос дечјег страдања, у којем материјално сиромаштво прелази у дубоко психичко понижење. Породица Сам, сведена на минимум егзистенције, живи у бившој штали – простору који је и по својој првобитној намени био лишен сваке људске топлоте. У њему се осећа задах мокраће, влада хладноћа, а дечак је принуђен да спава на тврдом сандуку, завијен у очев стари капут. Сценски минимализам ове приче појачава њен психолошки ефекат. У мраку, у диму, у смраду, у леду, међу телима странаца, дечак лежи у некој врсти болесног полусна: „дрхтао је и, затворених очију, само њухом, оштрим као у пса-птичара, пратио шта се око њега збива" (Киш 2021: 59). Та слика – напола будан, напола у сну – али ипак у стању приправности, осликава оно што психопатолошка литература препознаје као телесну дисоцијацију или сензорно претерано будно стање у условима трауме. Како описује Ван дер Колк (в. 2015: 168–178), код деце која су од најранијег доба изложена хроничном стресу и несигурности, нервни систем остаје у сталној хиперактивацији, те чуло мириса постаје начин за оријентацију у свету у коме потпуно изостаје поверење. Мирис једино преостаје као оријентир у свету у коме више нема стабилности, те служи као симболичка и физиолошка брана од потпуног распада. То је мирис коњске мокраће, дима, зноја, војничких прња – мирис преживљавања. Андијева перцепција постаје животињска: не расуђује, већ „њуши", „дрхти" док лежи. У том положају, као уплашено штене, Анди сведочи сопственом понижењу, али и понижењу породице, као и читаве људске врсте. Простор коњушарнице, бивше штале, функционише као архетипски топос дехуманизације. Не само што су приморани да живе међу животињским остацима, већ се породица Сам више и не разликује од животиња – једу, спавају, греју се као звери, деле постељу са војницима и коњушарима. У атмосфери у којој је и дисање тешко од дима, дечак прати шта се око њега збива затворених очију јер се плаши да гледа. Овакво стање одговара реакцији на тежак стрес и поремећај прилагођавања, када се, као могући симптоми, јављају осећај емоционалне укочености,

[249] Делић (уп.1997: 106) сматра како овај исказ садржи прикривену идентификацију са мачићима: да нема правде на свету међу људима. Дечак томе сведочи на основу своје и судбине своје породице, а судбина мачића „проширује песимистичко сазнање готово до космичких граница".

смањена реактивност на околину, дезоријентација у времену и простору као и појачана телесна осетљивост. Код Андија се манифестује управо то: он се ни не креће више као дете, већ као животиња у стању укочене приправности њушкајући опасност, без осећаја топлоте, без простора за себе. Са друге стране, трагичности ове приче доприноси то што му отац више није присутан као родитељ већ само као „стари капут", као симбол одсутне заштите: „Отац се претвара у дечју успомену и живи као дјечја чежња и нада; присутан је својим одсуством." (Делић 1997: 137) Чак и тај последњи остатак оца и очинског ауторитета је стар, изношен, једва довољан за покривач. У свету без топлоте, без приватности, без тишине, дечак је принуђен да буде будан у сваком нерву тела, а да га истовремено напушта осећај субјективног „ја". Управо то је оно већ помињано Лаубово сведочење унутрашње тишине као облика ћутљиве, телесно запамћене трауме која се не изговара, већ живи у сваком Андијевом трзају, ослушкивању, даху.

У причи „Човек који је долази издалека" осликана је сцена чежње и дечјег суочавања са губитком, скривена у привидно баналном догађају, у разговору са незнанцем. После три дана свакодневног пролажења војске, тишина која је остала делује као симболички подсетник на опустошеност, на избрисану заједницу, на празнину коју рат оставља у свакој капиларној пори дечје стварности. У тој тишини, појављује се човек са мазгама. Потпуно страна фигура, симбол случајности, долази као неочекивани вестоноша, онај који можда зна нешто о оцу. Дечакова жеља да помогне странцу доношењем воде с бунара није тек акт љубазности, већ евидентна компензација за изгубљеним осећајем контроле. Иако је још увек дете, Анди, како каже „располаже двориштем и шталом" јер се „рођаци нису вратили из логора" (Киш 2021: 64). Ова изјава је симболички згуснута управо, јер истовремено показује и језиву нормализацију неврaћања из логора и наметнуту прерану зрелост. Дечак, у суштини, живи у простору мртвих, једини је од живих који је преостао или бар једини који сведочи. Уласком странца, добија прилику да се поврати у дечју улогу, те постављањем питања и тражењем одговора, Анди тражи оца. Сцена у којој Анди пита странца да ли је, можда, видео његовог оца, упечатљива је.

> „Онда угледа на дну села како се из облака прашине помаљају нека кола и помислих да опет наилази војска. Но то су била једна једина, смешна мала кола. […] Како у селу није било никог ко би у то време стајао на улици и зурио у сваког ко наиђе, то се човек обрати баш мени. Рекао ми је нешто на неком страном језику, но ја га нисам баш најбоље разумео. […] питао сам га да није, можда, успут срео негде мог оца. Јер када човек долази из далека, сигурно сретне успут много света." (2021: 63, 64)

У том дечјем питању крије се и нада и ужас: нада да се неко можда сећа (да је нешто негде остало од) њега, и ужас јер је та потрага већ предуго без резултата. Анди детаљно описује очев физички изглед, његове равне табане, панталоне, оковратник од каучука, као да ће егзактношћу описа победити ужасну апстракцију нестанка.

> „Рекао сам му да је мој отац висок, помало погрбљен, да нису црни шешир са тврдим ободом, наочари са гвозденим оквиром и штап са шиљком. 'Ишао је', рекох, 'помало смешно, јер је имао равне табане.'
> 'Када је отишао од куће', рекох, 'имао је на себи герок и тамне панталоне са светлим штрафтама. Косу је чешљао по средини и имаоје високи оковратник од каучука. Нисте ли срели случајно успут једног таквог човек?'" (Киш 2021: 64, 65)

Потреба дефинисања оца у жељи да га учини стварним јесте одбрамбени механизам, јер ако се може тачно описати, онда он можда и није мртав. Ово разоткрива један од кључних психопатолошких елемената, посттрауматску везаност за несталог

члана породице, што у теорији трауме и губитка припада домену непотврђене жалости[250] (Дока 1989; Бос 2000). Дечак не може да започне процес туговања, јер не постоји јасан завршетак: нема тела, нема вести, нема потврде. Стога свако лице, свако непознато биће постаје потенцијални вестоноша. Управо ту наступа ирониja: уместо да донесе смирење, странац исмева дечју наду одговарајући да је човек који тако изгледа јапански министар тешке индустрије. Ова сурова шала представља одраз колективног расцепа између оних који трауме носе у себи и оних који су остали ван њеног дејства. За човека са мазгама, дечак је занимљив, можда чак и дирљив, али он му није саучесник у том болу услед недостатка оца. Тај сусрет показује самоћу жртве у свету који се, наизглед, нормализује, те би ова прича могла бити илустрација продужене реакције туговања или чак ране манифестациј развојног поремећаја везаног за сложену трауму. Дечак функционише, разговара, бави се свакодневним пословима, али је у потпуности упућен на несталог родитеља. Његова потреба да добије потврду о очевој судбини истовремено је и психолошки механизам преживљавања који га одржава у животу. На књижевном плану, Киш гради снажан симболички контраст: док војници одлазе остављајући улици празном, док свет тоне у заборав, један дечак и даље пита „да нисте, можда, видели мога оца?" (уп. Киш 2021: 64) То питање одјекујујући из дубине дечјег бића и нарушеног детињства представља концентровани израз чежње за сигурношћу, за повратком изгубљеног реда, за очинском фигуром која очигледно више не постоји. Чини се да је у том једном питању сажет поетички смисао читаве књиге.

Опсежном причом „Из баршунастог албума", Данило Киш улази у најмрачније и најболније слојеве сећања, оне који нису само дечја репрезентација губитка, већ су и прва сазнања о смрти, логору, трајној одсутности, и, најзад, понашању једног страдајућег тела. У овој приповести, ратна судбина породице Сам изнова прелази праг наивности, сада већ не постоји чак ни фикција наде, већ само трагови, празнине, непоуздани гестови и дечја хиперемотивна интерпретација туђег лица. Анди и мајка стижу код стрине Ребеке, носећи са собом свој пртљаг, страх и наду да је можда у том дому још неко остао. Светло у кући изазива предосећање, сујеверни страх мајке, који Анди препознаје као сигнал неразрешене везаности за мужа. Поново се појављује мотив унапред осећане трагедије, психолошки феномен чест код преживелих или жртава дуготрајног стреса, у којем интуиција преузима рационалну процену. Страх мајке да ће затећи Едуарда, као и страх од онога шта ће сазнати ако га не затекне, говоре о дубокој амбиваленцији која осцилира између љубави, мржње, опроштаја и кривице. Изглед стрине Ребеке, без косе, зулуфа, са спуштеном пунђом делује као дечја пројекција живог мртваца – она је фигура сведочења, али и траума у телесном облику:

> „Господе, како се беше изменила! Од некадашње њене косматости не беше ни трага ни гласа, црна пунђа њене косе беше спала, фитиљи њених зулуфа беху нагорели, као на пламену. Стајала је са тешким седмокраким свећњаком у рукама" (Киш 2021: 67).

Њено одмахујуће „не"[251], гест који Анди не може да прихвати, чита се као почетак процеса психичког негирања губитка. Дечак одбија да прихвати информацију о

[250] Реч је о теорији непотврђене жалости (orig. *disenfranchised grief*), појму који је првобитно увео Kenet Doka (Kenneth Doka) 1989. године у студији *Disenfranchised Grief: Recognizing Hidden Sorrow* (1989), а означава туговање које друштво не признаје као легитимно, тј. жалост коју други не препознају, не потврђују или јој не дају простор да буде јавно изражена. Непотврђену жалост Паулина Бос сматра последицом двосмисленог губитка, те о ова два појма, а посебно о теорији двосмисленог губитка (orig. *ambiguous loss*) говори у својој студији *Ambiguous Loss: Learning to Live with Unresolved Grief* (2000).

[251] „Да ли то беше час очајања или неми очај, који нас беше обузео? Мој отац – мртав! У сваком случају, ја сам према његовој смрти испољио потпуну потпуну сумњу. Био сам уверен да стрине Ребека не говори истину, мада су ми њен изглед и њени покрети главом имали призвук неке трагичности. Свеједно, мени

оцу, јер је то једини његов начин да одржи сопствени свет у постојању. Киш обликује језгро међугенерацијског контекста трауме (Данијели 1998: 9, 10), трауме која није један догађај, већ систематска, историјска и међугенерацијска дезинтеграција смисла, вредности и поузданих фигура. Едуард је прогнан и избачен не само из стварности, већ и из структуре психичког ослонца – уместо да остане у сећању као херој, он бива означен као онај који није био човек, већ болесник, хистерична жена, бременита жена, дете, безумник (уп. Киш 2021: 69). Анди, у покушају да замисли очеву смрт, не фантазира о херојству, већ о деградацији, понижењу, физичком распаду. Узрок негирања очевог достојанства јесте Андијева немогућност да га заштити, што представља болан облик дечије унутрашње идентификације са поразом. Сцена у којој оца замишља у колони, без штапа и наочара, са смрадом издајничких црева јесте дечји покушај изградње контролисаног наратива о смрти, али тај наратив је фрагилно тло између маште и стварности, између памћења и пројекције. Све се у том опису дешава у тону стида, телесног распада, губитка људског. То је последњи начин на који син може да сачува фигуру оца – да га апсорбује као нешто деградирано, али још увек своје.

Стриц Андреј, успевши да се врати из логора, делује као живи мртвац. Постао је носилац сећања из логора у форми поетског наратива балада и рабинских нарицаљки. Стриц пева јер више не може да прича. Са друге стране, у овој причи говори се и о мајчиној борби да преживи, што као напор задобија димензије егзистенцијалног достојанства. Њено плетење као чин стварања и борбе за децу завршава се поразом јер је свет око ње већ уништен и лишен правде. Њена одлука да се врати пабирчењу слика је коначне капитулације пред системском сиромаштином, но ипак, у том повратку на њиву, постоји и један светли моменат – она не одустаје од живота, већ од сопствених илузија.

Четврта сцена у овој причи одаје можда најдубљу емоционалну резонанцу јер управо у њој долази до симболичког и стварног одласка – и из куће, и из детињства, и из илузије. Сеобом се завршава доба раних јада (уп. Делић 1997: 142). Одлазак са огуљеним кофером у воз представља улазак у простор интернализоване туге, у којој објекти више нису само ствари, већ реликвије губитка. Отац постаје документ. Архива. Папир. Фотографија. У њима се сабира нечије постојање као последња брана од заборава. Унутрашња нужност Андијевог геста – да архиву сакрије од мајке и сачува као прћију детињства – није само сентиментална везаност. То је опсесија преживелог сведока позната у литератури о трауми: ако се не сачувају трагови, остаје само ништа, остаје могућност да се све то није ни догодило. Да све то није сачувао, веровао је Анди, „[л]ик мог оца би се избрисао из сећања, као и толики други, и кад бих пружио руку, дохватио бих празнину" (Киш 2021: 74) Управо та мисао, да не остане све на нивоу приче коју је измислио за своју утеху јесте механизам дисоцијативне одбране, у којој субјект, како би сачувао интегритет, одваја искуство од стварности и преводи га у домен фикције. Са друге стране, Андијево схватање празнине као нечег физички дохватљивог представља типичан симптом деперсонализације и дереализације, с обзиром на који се губи осећај стварности и континуитета сопства. Постепено конституисање егзистенцијалне и онтолошке празнине означава присуство смрти у њеном апстрактном облику. Да је тако, може се уочити на основу болног детаља, дуге таласасте линије у књижици поред рубрике *отац*. Тај графички знак празнине, „пусто море" (Киш 2021: 76), постаје слика формалног губитка идентитета. И у бирократском и у емоционалном смислу, дечак остаје без оца. Та линија је визуелна репрезентација празнине, документована, прихваћена, неизбрисива, те се чини како је ово тренутак у којем психички простор детета добија печат трајног губитка, али и потврду да се нешто

је све то личило на велику подвалу, на жељу госпође Ребеке да отпише мог оца на најбезболнији начин – тим спорим махањем главе." (Киш 2021: 68)

неповратно догодило – сама смрт, те више нема простора за фантазирање о очевом повратку.

Симболика перина или дуња упућује на интимни породични живот, на дом и топлину, али у Кишовом наративу прераста у фатални терет. Мајка их носи као симбол материнске љубави, топлине, успомена, док одрасли Андреас, ретроспективно, у томе види наследно проклетство, ахасверску судбину номадизма и губитка:

> „Не верујем да је мојој мајци могла да измакне грозна чињеница које ја тада нисам био свестан: да су те перине, испуњене лажним гушћим перјем, само наставак, можда последње поглавље, оне луталачке, ахасверске историје коју је започео мој отац, заправо још његови преци, трговци гушћим перјем, а који су доспели ту негде из далеког мрака историје – тешко, наследно бреме које смо ми још једнако вукли, бесмислено." (Киш 2021: 78)

Андреас Сам препознаје колективну трауму пренесену преко објекта, где се један предмет, стара постељина, претвара у материјалну метафору историјске трагедије. Овај део савршено илуструје појам трансгенерацијског преноса трауме (уп. Данијели 1998: 2), у којем се сећања и нерешени болови преносе кроз гестове, рутине, па чак и кроз беспотребно чување ствари и предмета. Андреас као да тада први пут разуме да нема индивидуалне судбине, да је чак и његова мајка у својој љубави затечена у обрасцу преношења истог проклетства. Оно што је мајци било уточиште, дечаку постаје терет. У томе се види раслојавање погледа између генерација. За мајку, перине су остаци љубави. За одраслог Андреаса, то су трагови историјске нужности коју није могуће избећи, то је траума сама. Ова сцена јесте емотивни и наративни врхунац приче *Из баршунастог албума*. У њој се гаси нада у повратак, али се рађа самосвест. У њој се завршава детињство, престаје могућност игре, одбацује се нада у очев повратак и прихвата се судбина носиоца сећања. Анди постаје архива туге и трауме. Његов глас овде већ припада одраслом који пише сећање, не само детету које осећа. Тако Анди остаје чувар празнине (смрти), дечак са кофером у којем отац није више отац, већ документ да је отац некад постојао.

У претпоследњој приповести из *Раних јада*, испричаној гласом пса Динга и у пратећем *Писму*, Данило Киш затвара финални простор детињства – онај најчистији, интимни простор туге и изгнанства из љубави. Поступак персонификације пса којим се један глас нежности и безусловне припадности даје животињи омогућава прелаз у унутрашњу рану дечаковог субјективитета, у губитак емоционалне сигурности. Пас постаје емотивни двојник, фигура трајне оданости и једино биће које није напустило дечака до самог краја. Одлазак Андија у друго место значи пресецање свих преосталих корена. Одлазак није само географско измештање, оно је и психолошко и егзистенцијално – завршава се период детињства, а са њим и она танка нит која га је везивала за последњег сведока његове емоционалне целине, пса Динга. У психопатолошком смислу, јавља се оно што се у оквиру теорије афеката назива секундарна траума напуштања, посебно када је реч о поновљеним губицима и раздвајањима у детињству. У случају Андија, сваки губитак – оца, дома, сигурности – води све дубљем унутрашњем повлачењу, али тек губитак пса, „пријатеља по јадима", како каже Делић (1997: 124), изазива онај финални рез – губитак емотивног пратиоца, који није захтевао објашњења, који је само био ту. Сам чин писања *Писма,* у коме се дечак присећа свега што је изгубљено, делује као последњи покушај одржања контакта са прошлошћу. У том погледу, *Писмо* је меланхолични документ, аутобиографија бола. Смрт Динга, која уследи одмах након одласка дечака, додатно учвршћује метафору заједничке судбине. Дечак одлази – пас умире, као да више не постоји могућност живота без оног другог. На тај начин, ова последња прича затвара (симболички) круг:

почиње од потраге за прошлошћу одраслог Андија, преко физичког преживљавања дечака (шуга, глад, зима), наставља се кроз губитак фигура моћи и ауторитета (отац) прелазећи у амбивалентне односе с мајком и осталима, а завршава се губитком безусловног и јединог ослонца, Динга. Таквим завршетком Анди постаје субјект трауме, носилац не само историје страдања, већ и носилац (емоционалне) празнине. У томе је суштина Кишовог бола – преживети значи изгубити све.

У збирци прича *Рани јади* Данила Киша психопатолошка топографија детињства у сенци Холокауста исцртана је с прецизношћу трауме која не познаје олакшање. Дечак Анди постаје носилац (међугенерацијске и индивидуалне) трауме – трајне, уткане рањивости у само ткиво субјективитета, изазване губитком родитељске фигуре, емотивне стабилности и елементарне егзистенцијалне сигурности. Његов унутрашњи живот исписан је страховима, срамом, телесним патњама, љубављу и најзад, трајном чежњом. Свака од приповести у овој збирци доноси фрагменте једног расцепљеног *ја* – детета које преживљава, али које не може да заокружи, уцелови своју психолошку реалност. Уместо тога, у њему се гомилају симптоми: анксиозност, соматизација, дезоријентација у времену, перцепција кривице, повремена дисоцијација (идентификација у трећем лицу, као у причи „Вереници"), као и типичне трауме лишавања које указују на реакцију на тежак стрес и поремећаје личног развоја након катастрофалних догађаја. Уместо трауме као експлицитног догађаја, овде се ради о тзв. „климатској" трауми – о амбијенту у којем је траума свеприсутна у мирису глади, у звуку, у топлини дуња, у цвиљењу пса, у одсуству оца, а која прераста у несносну унутрашњу празнину. У том амбијенту дете се формира као сведок, али и као симбол жртве, оног ко преживљава без могућности да икада преживљено потпуно интегрише. Киш овде конституише сећање у етичко-психолошком хоризонту трајног бола, док бол функционише као когнитивни механизам који настаје из трауматског искуства. Управо у томе се кондензује суштинска истина *Раних јада*: траума не губи на интензитету протоком времена, али може постати смисао – и живота и писања.

6.3.3. *Башта, пепео*

Роман *Башта, пепео* (1965) Данила Киша књижевно је дело у ком се активно преплићу аутобиографско искуство, историјска траума и питање могућности сведочења. На тематском плану, наратив прати детињство Андреаса Сама, алтер ега самог писца, али истовремено преображава личну историју у сведочанство једне епохе обележене Холокаустом и распадом европског јеврејског света. Кроз низ епизода, у којима се смењују детиње фантазије, школске успомене и породичне сцене, роман гради амбивалентну слику детињства, које је истовремено пространо у машти и обележено претњом нестајања. Основна проблематика романа везује се за напетост између немогућности непосредног сведочења трауматском догађају (првенствено, нестанку оца) и нужности његовог приповедног преношења. Управо зато *Башта, пепео* није сведочење догађају као таквом, већ сведочење сведочењу догађаја (в. Норис 2005: 215–226). Судбина Андреасовог оца, Едуарда Сама, која симболички одражава трагедију европских Јевреја, није директно испричана, већ остаје на нивоу наговештаја, прекинутих трагова и тишине. Паралелно, Андреасово детињство приказано је као процес постепеног губитка упоришта у стварности и проналаска нових, као процес сазревања и (наглог) одрастања, када се свет игре и фантазије судара са надирућом историјском катастрофом (по чему га је лако повезати са Лебовићевим дечаком из романа *Semper idem*). Уместо хронолошки уређене фабуле, Киш гради мозаик успомена и визија, у којем језик покушава да ухвати оно што измиче исказу. Таква структура истиче кризу језика пред траумом: Кишов приповедач мора да прибегне поетичкој

фрагментацији, иронији, тишини и симболичким слојевима да би обухватио оно што остаје изван домашаја појмовног израза. Књижевност се ту појављује као простор у којем траума добија облик културног сећања, при чему индивидуална меморија постаје носилац колективног искуства. У том смислу, *Башта, пепео* стоји на раскршћу између приватног и општег, поетског и документарног, језичког и прећутаног. На психопатолошком плану, роман пружа јединствен материјал за анализу будући да испитује ефекте трауме на дечју психу, разарање породичне структуре, као и механизме сећања, репресије и фиксације у условима егзистенцијалне претње. Управо та унутрашња драматика, у оквиру које се преплићу трауматска искуства и креативни наративни одговори, чини *Башту, пепео* важним текстом за разумевање односа књижевности, трауме (Холокауста) и психопатологије.

Приповедна драма у *Башти, пепео* „осцилује између евокативног и истражног поступка, и прожимајући се са трансприповедном психолошком причом, оставља незаокруженим и поетику и приповедање, и приповедачев и очев идентитет" (Бошковић 2004: 37). Осим тога, у овом роману Драган Бошковић (2004: 37, 41) уочава зачетке истражног поступка, који ће своју пуноћу достићи у *Пешчанику*, али и истиче двоструки однос према фигури оца: са једне стране, непрестана иронијска детронизација, а са друге, патетични слој, који прати сваку психолошку игру приповедања. Та амбивалентност јасно упућује на то да лик оца није стабилна тачка приповести, већ стално померање између демистификације и меланхоличне узвишености. У том смислу, Едуард Сам постаје „празни идентитет, метонимија одсуства" (Бошковић 2004: 43; слично и код Пантић 2002: 42). Управо та празнина онемогућава његово измештање из приче: приповедач Андреас Сам није у стању да исприча сопствено искуство а да га не посредује кроз лик оца. Другим речима, идентитет сина постаје неодвојив од приповедне фиксације на оца, па се сваки покушај (ауто)биографије претвара у сведочење о одсуству. Тај мотив се укршта са ширим проблемом сведочења Холокаусту, с обзиром на које сведочење никад није „о догађају самом", већ о траговима и празнинама које он оставља.

Психолошка димензија овог односа отац-син добија додатну сложеност у светлу анализа које указују на психопатолошке особине Едуарда Сама. Јелена Вељковић Мекић (в. 2009) у свом раду препознаје и психотичне и неуротичне карактеристике у очевој личности, што отвара питање идентификације и граница субјективног идентитета унутар романа. Слично томе, Ђорђевић (1994: 10) наглашава да се Кишов лик оца обликује пре свега кроз нестајање и одсуство, а не кроз конкретно присуство, што указује на дубоку везу између трауме, сећања и празнине (оне из *Раних јада*) као кључних поетичких категорија. Потенцијал снова у роману такође игра важну улогу, те Жарко Мартиновић (2009: 499–507) указује на значај луцидних снова као механизама превазилажења ноћних мора, што јасно упућује на психопатолошку димензију Кишовог наративног поступка, али и његових јунака. Снови не представљају тек успутна приповедна решења, већ постају стратегија отпора, покушај да се траума обликује у свести субјекта и претвори у приповедно искуство. Ови увиди показују да је *Башта, пепео* истовремено и роман о детињству и роман о празнини: о покушају изградње идентитета у условима у којима је фигура оца као темеља и психолошког оријентира већ (одавно) нестала у трауми историје. Зато приповедање о оцу није само породична драма, већ и парадигма сведочења о трауми која је увек сведочење о сведочењу, посредовани и фрагментарни чин памћења.

*

На самом почетку *Баште, пепео*, Киш обликује амбијент детињства кроз поетичке слике летњих јутара, мајчиног буђења и заједничких шетњи са Андреасом. Дечакова интимна веза са мајком означена је кроз заједничке ритуале, попут посета напуштеном замку, који они доживљавају као сопствено благо. Та тајна подела простора недоступног другима делује као психолошка заштитна зона, у којој је свет детињства очуван од надирућих спољних претњи. Међутим, већ у опису природе најављује се нарушавање идиличног простора: ,,док смо стајали на мосту, мајка је имала неко предосећање о предстојећој офанзиви јесени и, заиста, вода Дунава била је промењена, мутнозелена, пуна неког сумњивог талога" (Киш 2020а: 10). Наиме, овај наративни тренутак представља симболички предзнак историјских злочина који предстоје. По повратку у град, призор жутих плаката и пропагандних летака означава конкретизацију надолазеће опасности: трауматски догађај већ је најављен визуелним и језичким знацима.

Саопштавање вести о смрти ујака, човека кога Андреас никада није упознао, уводи у наратив мотив који ће обележити читаво детињство приповедача: искуство смрти и опсесију њеним присуством. Мајка у тренутку сопствене болне реакције несвесно уводи сина у поље егзистенцијалне трауме:

> ,,Реч смрт, то божанско семе што га је моја мајка то јутро посејала у моју радозналост, почело је одједном да испија све сокове моје свести, а да у први мах нисам ни био свестан тог бујања. Последице те преране бременитости осетиле су се сувише брзо: вртоглавица и жеља за повраћањем." (Киш 2020а: 12)

Овај скоро телесни опис може се тумачити као први налет анксиозности изазване егзистенцијалним сазнањем, блиско искуству акутне реакције на стрес, када интензивни психички потрес производи соматске манифестације. Услед тог првог сусрета са свешћу о коначности, Андреас улази у процес раног егзистенцијалног сазревања. Наиме, због ове вести, Анди излази испред куће осећајући неки чудан страх:

> ,,стајао сам као скамењен и мислио о томе како ћу и ја морати једнога дана да умрем. […] схватих са ужасом да ће и моја мајка једнога дана да умре. […] ја схватих да је истина све то што ми се у први мах учинило само као слутња. То ми је искуство казивало без много околишења да ћу једног дана умрети и ја, и моја мајка, и мој отац, и Ана, моја сестра." (Киш 2020а: 12)

Дакле, мисли о сопственој смрти прерастају у универзално откриће пролазности блиских особа. Уједно, ово је и кључни моменат егзистенцијалног буђења – и сопствени живот и живот ближњих је коначан. Овај феномен се може читати у више преплетених равни: психоаналитичкој, развојно-психолошкој и наративно-стилистичкој, јер свака даје другу перспективу значењу и последицама овог искуства. На психоаналитичком нивоу, овај уводни тренутак у роману одражава нагло увођење принципа смрти, танатоса у рану свест. Од освешћења због будуће сопствене смрти настаје брз прелазак у емоционално и телесно оптерећење, у ужасан осећај, немир, немогућност сна. У фројдовском кључу, то је тренутак у којем симболичко сазнање руши до тада безбрижну детињу представу о сигурности и бесмртности. Међутим, најједном Анди почиње да верује у своју бесмртност сматрајући да познаје тајну смрти. Ово се може тумачити као психолошки механизам одбране у контексту ране трауме, будући да је поменуто освешћење за њега огроман афективни удар, који због недостатка когнитивне зрелости и контроле над страхом, изазива парадоксалну

реакцију, одбрану кроз илузију бесмртности[252]. Те ноћи није могао да заспи. То је била мора која га је опседала током целог детињства, а мисао о смрти уништавала га је скоро свако вече пре спавања. Био је посебно везан за своју мајку, те су и мисли о смрти увек биле повезане са ужасавајућим мислима о смрти мајке. Дакле, дететова представа о мајци као свемоћном извору живота бива уздрмана, што покреће механизме анксиозности раздвајања. Развојно-психолошки, рано стицање свести о смрти може имати континуиране последице. Код деце, нагло и незрело сазнање о коначности (смрти) родитеља често изазива интензивну анксиозност везивања и може водити облицима страхова повезаних са одвајањем. Психодинамички механизми који се активирају укључују претерано оптерећивање објектом, односно мајком, када мајчин лик постаје централни стожер психичког пространства, те немогућност да се тај објекат мисли и прихвати као смртан последично активира разорну анксиозност. Андреасово схватање да ће умрети његови најближи отвара пут ка преурањеној, доминантној фиксацији унутрашњег бића на страх од губитка и ка потенцијалној репетицији те анксиозности у облику ноћних мора, опсесивних мисли или прекомерне зависности од сигурносних ,,ритуала". Стога, наративна функција горенаведеног цитата је двострука, и интимно-поетичка и експозитивно-симболичка. Поетични тон преноси стање шока и парализе, док листа „ја, мајка, отац, Ана" схватање смрти трансформише у универзалну претњу породичној структури. Соматске реакције, вртоглавица, мучнина, немогућност сна, упућују на тесну везу у унутарпсихичком и телесном одговору на страх. Телесне манифестације указују на то да искуство није само когнитивно сазнање, већ да представља интегрисано, али проблематично, телесно памћење, аспект који је у теорији трауме посебно значајан. Овај фрагмент функционише као семе које ће израсти у читаву матрицу приповедачевог детињства: рана, нагла и невероватно живо артикулисана свест о смрти постаје емоционална и наративна матрица која ће обликовати Андреасове снове, односе и начин на који ће он касније казивати своју и породичну прошлост.

У једном од наредних одломака, Киш открива сложен психички портрет Едуарда Сама, оца који се истовремено појављује као живи стожер и као недостижни психолошки дистанцирани субјект. Његова опсесија „Редом вожње", односно писањем трећег или четвртог издања своје књиге *Кондуктер аутобуског, бродског, железничког и авионског саобраћаја*, који је само формално ред вожње, али је у суштини много више од тога: студија над студијама, предтекст, подтекст, сам текст, доводи до тога да у сну отац често бунца и у грозници изговара имена станица и градова. Отац је писао имагинарни ред вожње као што су се писале пророчке књиге ,,опседнут својом визијом и на маргинама стварног живота" (Киш 2020а: 34). Опсесивна посвећеност открива очеву дубоку потребу за контролом и симболичким уређењем света, али и екстремну удаљеност од света и породице. Та књига је попут апокрифне библије, уточишта у којем отац сублимира своје интелектуалне импулсе и егзистенцијалну анксиозност, али је истовремено и знак патологије: „Тај текст је упорно и тврдоглаво чувао свој

[252] У вези са овим наративним моментом, ваљало би указати на још неколико ствари: осећање Андијеве бесмртности асоицра на дечије тзв. магично размишљање које помаже у подношењу, превазилажењу и разумевању страхова. Веровање у сопствену бесмртност начин је да психа одбије неподношљиву реалност смрти и врати осећај контроле. Осим тога, асоцира и на механизам порицања. Бесмртност функционише као директан одбрамбени механизам, психа одбија да прихвати чињеницу да ће бити лишени живота, што је форма порицања реалности која омогућава детету да задржи осећај безбедности и емоционалну равнотежу. Са треће стране, Андреасово уверење у бесмртност истовремено има наративну функцију. Оно му омогућава да трауматско искуство смрти обликује у мисаони образац који касније постаје део његовог приповедачког гласа. У суштини, ово није стварна (физичка) бесмртност, већ привремена психичка стратегија – начин да се дечак заштити од ужаса који би га у супротном парализовао.

првобитни наслов реда вожње и само је сведочио о болесној изгубљености мога оца" (Киш 2020а: 38). Када отац бива одбијен за штампање рукописа, изнова би падао у неку дубоку депресију, за коју су мислили да је повезана са неуспехом реда вожње, али је Анди касније схватио:

> „мој отац је с јесени падао у депресију из које се будио тек у пролеће. У тим прелазним раздобљима, он је био заокупљен неким дубоким медитацијама и тада би прекидао сваки контакт са светом, предајући се потпуно свом делу. У почетку би се само закључавао у своју собу, где је нама био тада забрањен сваки приступ, а касније је одлазио на нека дуга путовања чији смисао и циљ никада нисам могао да разјасним. Одлазио је ноћу, касно, у највећој илегалности, не поздрављајући се с нама. Ујутро би нам мајка саопштила, неким за мене увек загонетним гласом, да је наш отац „отпутовао на дуже време и у непознатом правцу". Враћао би се с пролећа, измршавео, некако чудно издужен и промењен, смешкао би нам се још издалека […] Рекли бисте – све је прошло. Неколико дана био би миран, загонетно ћутљив, затим би одједном, без икаквог стварног повода, почео да урла зверски и да замахује штапом по стакларији. Јер он би се у пролеће будио из своје летаргије, пренуо би се из размишљања, оканио би се на неко време свог проклетог рукописа и долазио у стање своје природне раздражености, оне чудне раздражености и побуне против света […] То је била једна нездрава екстаза, опијеност сунцем и алкохолом, сазнање о том свудаприсутном бујању које га је само још више дражило, а егоизам мог оца био је заправо само део његовог *Weltanschauunga*, његовог пантеизма. То је био егоизам без граница." (Киш 2020а: 39, 40)

Наведени одломак наглашава дуготрајни циклус депресивних епизода које се понављају сезонски, уз знатне промене у понашању: од апатије и повлачења до емоционалних експлозија и агресивних испада. Психоаналитички, овај модел понашања указује на комплексну комбинацију неуротичних и психотичних елемената. Одсуство социјалне регулације, опсесија писаним текстом и периодичне емоционалне екстазе могу се тумачити као механизам тзв. психичке самозаузетости. То је вид одбране против реалности неподложне контролисању. Ред вожње као сакрални текст функционише као објект[253] који омогућава одвајање и сублимацију интелектуалне енергије, али истовремено активира симптоматологију депресије и иритације што указује на трајну дисрегулацију афекта.

Психо(пато)лошка сложеност лика Едуарда Сама такође се огледа у синхронизацији психичких и телесних ритуала: депресија која траје до пролећа, изолација у сопственој соби, ноћни одласци и касни доласци наглашавају цикличност и ритуалну природу његовог понашања. Феномен буђења из летаргије у пролеће са интензивним емоционалним изливима може се тумачити и као психодинамичка транзиција из пасивног у активно афективно стање, али истовремено и као експлозија непрерађене психичке енергије. Кишово описивање овог стања као: „нездрава екстаза, опијеност сунцем и алкохолом" и „егоизам без граница" (Киш 2020а: 40) упућује на то да је отац и предмет дивљења и изазовне опсервације за Андреаса: отац је истовремено фигура субјективног страха и фасцинантног идеала.

---

[253] Ред вожње као фиксирани објекат не само да структурира очеву психичку енергију, већ служи и као посредник у формирању Андреасове свести о свету: кроз његову опсесију, Анди учи да постоје ред, систем и непомирљивост људске воље са реалношћу, али истовремено, и да постоје празнине у смислу које човек не може контролисати. Психоаналитички речено, рад оца функционише као објект транзитивне интеракције. Ова сублимирана, али неизбежна трауматска матрица која осликава релацију Едуард Сам – породица утицаће на Андреасове касније механизме управљања стресом, одбране од анксиозности и формирања психичких сценарија у сновима и фантазијама.

Андреасово доживљавање[254] овог периода, радост пред кестенима и привремена радост боравка у дому увек је у сенци страха и чежње, која произлази из одсуства оца и његовог парадоксалног присуства кроз сенке снова и опсесију возовима:

> ,,Мада сам се радовао кестеновима пред кућом, нашој соби и нашим стварима, мирису своје постељине и наше куће, ипак ми је увек тешко падало када бих схватио да је дошао крај нашем путовању. Јер ја сам био, као и мој отац, већ тада заљубљен у возове. Имена градова која је мој отац изговарао у сну, бунцајући, тровала су ме чежњом, већ тада." (Киш 2020а: 22)

На психолошком нивоу, овај феномен указује на процес идентификације са очевим психичким стањем и формирање сложене привржености, која је истовремено страх, фасцинација и жеља за емоционалном интеграцијом. Трауматска компонента лежи у речима младог дечака, те се, услед трајних колебања у родитељској доступности, активира осећај нестабилности и анксиозност раздвајања, али и склоност ка интроспективном преиспитивању и превазилажењу стреса кроз сублимацију.

Надаље, Киш у роману наставља да гради сложену психолошку мапу Андреасовог детињства, на којој се искуство опасности, неизвесности и сексуалне, али истовремено амбивалентне фасцинације преплићу у једну конзистентну трауматску форму. Госпођица Едит, чији епилептични напад Андреас доживљава као тајанствену и изузетну појаву, представља фасцинантан симбол живота који се сусреће са смрћу, а који код дечака активира амбивалентна осећања: страх, радозналост и прве облике еротске фасцинације (Киш 2020а: 29). Мириси и чипкасте тканине госпођице Едит делују као спољни стимуланси који у психи дечака покрећу конфузне, флуидне снове, илустрацију ране психосексуалне фантазије и истовремено нарушавање унутрашњег мира. Психоаналитички, овај сусрет с животом-смрћу пролази кроз призму пројекције и идентификације, где се фасцинација и страх кондензују унутар психичког простора који је већ оптерећен осећајем смрти, нестабилношћу и траумом породичног окружења.

Пресељење из куће у улици дивљих кестенова у ниску кућицу најсиромашнијег дивљег насеља Цигана и скитница покрај железничке пруге, чији су возови сваки час тресли њихову кућу, знаци су даље дестабилизације породичне сигурности. Пресељење је било нужно условљено политичким и социјалним притиском: очева опсесија редом вожње, те револуционарне и слободоумне импликације, доводи до праћења од стране власти. Када су жандари приликом потраге открили њихово боравиште, Едуард је уложио протест на десет страна рукописа образлажући ,,своје здравствене индиспозиције, добро документоване изјавама сведока и отпусницама са нервних клиника" (Киш 2020а: 41). Овим се показује Едуардова комбинација интелектуалне способности, парадоксалног хумора и манипулације системом којом се служи као механизмом одбране. ,,Уместо да се одрекне јавно, макар формално, свог проскрибованог дела, он је навео као разлог своје индиспозиције алкохол и лудило, као и комични претекст својих равних табана" (Киш 2020а: 41). Ово је психолошки видљив пример интелектуалне и афективне субверзије: отац користи хумор, иронију и парадоксалну самопројекцију као одбрану против претеће стварности.

[254] Занимљивим се чини и овакво виђење: „Дечаку Андију је неуротично, асоцијално и психотично понашање оца неразумљиво, те он није у стању да усвоји овакав модел понашања, већ се приклања мајци, а приклањајући се њој Андреас 'бира' живот ван неурозе. […] младић Андреас Сам покушава да спроведе у извесном смислу насилну идентификацију са оцем за коју је био ускраћен у детињству. Осећање да га отац прогони је само пројекција његових скривених жеља да буде потребан оцу. Како отац постаје његова опсесија и како је примарни задатак који је поставио себи да демистификује и раскринка оца, Андреас би се, у извесном смислу, могао посматрати као прогонитељ, а не као жртва прогона" (Вељковић Мекић 2009: 238).

Психопатолошки, ово указује на комбинацију неуротичних и дисоцијативних елемената, са једне стране, Едудард демонстрира опсесивну фиксацију на ред вожње и апсолутну посвећеност свом тексту; са друге стране, кроз формално избегавање директног сукоба истовремено сигнализира своју супериорну психичку позицију. Послали су га на рад са ког се враћао изнурен и измучен. У жељи да побегну од свега, па и од железничких пруга и возова, који су им непрекидно нарушавале мир, живели су у соби као у купеу воза, а та идеја је управо потекла од оца. Ствари су држали спаковане у коферима, чај су пили из термоса као да су на каквом путовању које ће им донети бег и жељени одлазак у даљину. Такав живот симболизује трајну присутност опрезности, потенцијлни бег од опасности или стање приправности услед невоље. Возови који константно тресу кућу представљају метафору непрестаног стреса, емоционалне нестабилности и ванредне психичке активираности. Андреасова привремена адаптација у форми играња путовања унутар собе и прихватање таквог начина живота може се тумачити као форма сублимације и фантазијске адаптације на трауматску стварност. У психоаналитичком смислу, ово је механизам који дозвољава детету да интегрише емоционално неподношљиве догађаје у симболичку игру и унутрашње сценарије без директног суочавања са њиховим афективним садржајем. Ова комбинација страха, фасцинације и игре показује како се у роману истовремено обликују психичка траума, субјективна привржености и механизми сублимације.

Услед свих тих збивања, гледајући мајку тако беспомоћну и дезоријентисану, Анди запада у неку детињасту меланхолију губећи апетит уз хистеричне нападе. Осим тога, Анди има тешке и дуготрајне проливе, чији узрок мајка није могла да схвати: „Тек смо касније схватили да је моја дијареја била последица страха, што сам такође наследио од свога оца.” (Киш 2020а: 42) Проливи су, за Андија, како каже, били благотворни, јер је уследила свеопшта отпупелост органа, чврстина организма и мршавост. Дакле, телесни симптоми код дечака постају директан израз његове психичке трауме и страха. Учестала дијареја настаје као психосоматски одговор на егзистенцијалну несигурност, на сталне селидбе и на осећај беспомоћности пред мајчином слабошћу и очевим лудилом. Кишов поступак овде је јасан – телесно постаје продужетак психичког, а симптом је облик говора тела када речи не могу да објасне размере ужаса. Дечак сам ретроспективно препознаје наследност симптома повезујући сопствене проливе са очевим страхом, као да у томе постоји породична судбина – анксиозност која се преноси са генерације на генерацију не као конкретна болест, већ као психичка предиспозиција трауме тела, која избија у кризним тренуцима.

У породици Сам завладаће доба глади – тада све добија изопачену перспективу. Анди говори како је у почетку глад благотворно деловала на све њих, јер су Андијеве главобоље престале, физичке промене су евидентне, отац се променио, очврснуо и исправио у ходу, Ана је постала бледа и виткија, док се мајка коначно вратила у нормално стање и распаковала кофере уз речи како су коначно стигли и како је то крај њиховог путовања (уп. Киш 2020а: 43). Глад у почетку делује као катарзични механизам, она чисти, чини тело виткијим и чвршћим, као да је у питању процес иницијације. Анди пише о благотворности глади у стилу који открива дечју логику, али се може ослушнути и иронијски одјек одраслог приповедача, који уме да препозна апсурд у таквом искуству. Глад која разједа породицу на тренутке им даје привид стабилности – мајчино (коначно) распакивање кофера уз речи да су стигли (на крај путовања) открива њену очајничку потребу за коначним пристаништем, али и самозаваравање, јер се само ради о новој, привременој илузији мира, о још једној пролазној станици у бескрајном путовању. Реч је о томе да се селидбе настављају. Преселили су се у предграђе поред једног слепог колосека и то је био трећи пут да се селе за годину дана: „тај нам је слепи колосек убијао и последњу илузију о бекству”

(Киш 2020а: 44). Заустављени поред слепог колосека, који у симболичком кључу означава крај свих нада у бекство, породица наставља да живи у илузији путовања. Тај слепи колосек је више од просторног топоса: он је метафора коначне заробљености у историји, у прогону и у сопственој немогућности изласка из зачараног круга страха и беде. За Андија, који је све до тада у возовима видео могућност бекства и метафизичког ослобођења, сусрет са слепим колосеком представља суочавање са коначном границом. Изненада, једно јутро мајка ће пробудити Андија шапатом и рећи му да се спреми. Оно мало ствари што су имали, већ су биле спаковане у коферима. Дакле, понавља се образац непрестаног кретања без правца. Тај мотив спакованих кофера присутан кроз читав роман јесте стална напетост између покушаја очувања осећаја реда, кућног огњишта и неминовности да се у сваком тренутку буде приправан и спреман за бег. Анди одраста у атмосфери, у којој кућа није уточиште, већ само привремена станица, а мајчин шапат којим га буди делује као предзнак одласка у непознато, али и као предзнак трагичног доласка катастрофе. Анди јасно уочава да је луталаштво његовог оца не само индивидуална одредница него и заједничка коб, јер се они као породица стално селе, пратећи га у том бескрајном кретању без циља. Доживљавајући оца као чудно луцидног и патетично свесног „испуњивача" свог судбинског луталаштва, дечак уочава како то исто испуњавање судбине добија облик колективне трагедије – породица постаје талац његове опсесије, његове немоћи да се укотви, његовог непрестаног прогона од историје и сопственог ума. Док путују кочијама и саоницама, Анди истиче како нема ни снаге ни воље да било шта пита од умора јер и сам дрхти од страха на који није навикао, од страха пред непознатим пределима, људима и затвореним капијама (уп. Киш 2020а: 47), будући да Едуард од капије до капије посећује рођаке потпуно непознате Андију. Ово Андијево сведочење указује на дубоки осећај странствовања и искорењености. Непрестана неизвесност полако га паралише и предаје страху од непознатог. Не само куће рођака, већ и читав свет постаје затворен капијама, неприступачан, непријатељски. Та слика затворених капија делује као моћна метафора свих препрека и немогућности приступа заштићеном сигурном простору живота. Повратак у очев родни крај уместо да означи обнову и стабилизацију претвара се у понављање истог сценарија: Едуард Сам виче, истерује правду, као да је његова мисија да се непрестано супротставља, да изазива конфликте. У томе се види његова патолошка потреба да своје лудило прикрије у облику месијанске борбе. За Андија очеви поступци не доносе осећај припадности, нити утеху, већ само продубљују доживљај хаотичности и неправилности живота. Оно што би требало да буде повратак коренима, у породично упориште, претвара се у још једну станицу бескрајног лутања. У овој сцени јасно се оцртава једна од централних тема *Баште пепела* – судбина јеврејског изгнанства и непрестаног кретања која је истовремено индивидуална и колективна, лична и историјска. За дечака, то је искуство које га обликује као биће трајно осуђено на немир, на свест да је свет испресецан невидљивим баријерама и капијама које се не отварају.

За време боравка у очевом родном крају, Анди оца види на овај начин:

> „Мој је отац с нервозном хитњом настојао да испуни слова пророштва и своје искупљење. Чињеница да се појавио ахасверски у крају свог детињства, одакле је побегао давно, вођен великом визијом, говорила му је да је упао у неки circulus vitiosus из којег нема излаза: лȗк његове животне авантуре затварао се као замка. Немоћан пред Богом и пред судбином, он је за своје проклетство окривљавао људе, а своје је сестре и рођаке сматрао за узрочнике свих својих несрећа, јер је био опседнут фиксном идејом да је његова судбина откупљење за грехове читаве породице, целог човечанства. Сматрао је себе за жртвено јагње. Био је повређен његов понос хипохондрика и промашена човека." (Киш 2020а: 48)

Овај цитат пружа изврстан увид у психо(пато)лошки профил Едуарда Сама, јер га приказује као фигуру у потпуном расцепу између месијанске заблуде и сопствене немоћи. Кишов дечак-наратор језгровито именује очев положај: Едуард у свом лутању препознаје образац *circulus vitiosus*, зачараног круга, што је типична слика опсесивно-компулзивне структуре, у којој понављање истог обрасца доводи до осећаја замке без излаза. Тај утисак појачава мотив Ахасвера, вечитог Јеврејина, осуђеног на бескрајно лутање, који се у западној култури укоренио као парадигма искорењености, казне и вечне кривице. Едуардова патолошка позиција у овом одломку препознатљива је као комбинација параноидних и манијачних елемената. Он своју судбину тумачи у оквирима мисије и искупљења, што је у складу са делузијама месијанског типа. Верујући да његова патња има искупитељску функцију, он сам у себе пројектује улогу жртвеног јагњета, чиме уједно настоји да рационализује своју неспособност да се уклопи у стварност и преузме одговорност за конкретне неуспехе. Уместо личне кривице, окривљује рођаке и ширу породицу пребацујући тежиште узрока на друге у складу са параноидним механизмом одбране. Андијев опис оца повређеног поноса хипохондрика и промашена човека уноси у овај профил додатну нијансу: Едуардово телесно стање, његова опсесија болестима и физичким тегобама (што је већ виђено у његовом позивању на равне табане или нервне клинике) није само знак телесне слабости, већ и начин да се болест претвори у симбол изабраности. Он хипохондрију користи као доказ своје жртвене позиције, као да управо физичка патња потврђује његову мисију. За дечака-наратора који све ово бележи, тај доживљај оца јесте истовремено стравичан и поучан: он уочава структуру замке – животна авантура затварала се као замка – али (оста)је немоћан да је разуме другачије него као нешто што се мора одвијати у судбинском кругу. Анди уочава понављање, препознаје фиксне идеје и опсесију оца, али их преноси у језику који је истовремено поетски и клинички јасан. Тиме Киш успоставља напетост између дечије перспективе и зрелог нараторовог гласа који рефлектује, што омогућава да ово сведочење функционише и као књижевна метафора и као психолошка студија. У ширем смислу, овај цитат показује да је Едуардова судбина луталаштва и више од породичне трагедије – она је симбол историјског искуства јеврејског народа у 20. веку обележеног прогоном, губитком дома и непрестаном потрагом за уточиштем. Али, у психопатолошком кључу, Едуард постаје жртва сопственог унутрашњег суда, заробљеник у зачараном кругу фиксација и делузија, где је свако бекство само илузија новог почетка, који се увек нужно завршава у истој тачки.

Анди искрено признаје како се осећа: „почињем да осећам проклетство које нас гони и схватам одједном да је заувек изгубљено оно време кад су нам дани били само простори између путовања, путовања само пејзажи између сна. Седим стармало обрван неком сумњом, двоструком сумњом сазнања.” (Киш 2020а: 50, 51) Унутрашњи свет дечака Андреаса постепено сазрева, али се и формира једна специфична, рањива, хиперсензитивна личност у сенци породичног проклетства. Осећањем проклетства дете преузима на себе колективну судбину породице идентификујући се не само са очевим лутањем него и са неком врстом предодређене трагике. Двострука сумња сазнања коју Анди именује представља језгро дечије амбиваленције: истовремено је у њему присутна чежња за искупљењем и ужас пред судбином која се већ исписала. Осим тога, Анди пати од болесне преосетљивости, његова машта све претвори у успомене, а сржтога јесте лирска раздраженост наслеђена од оца (уп. Киш 2020а: 51). Андијева преосетљивост асоцира на патолошку хиперестезију, типична за децу у трауматским околностима, код које се афективни и когнитивни апарати развијају у стању сталне тензије.

Кључно је што Андијев свет маште *све* претвара у успомене: дакле, он није у стању да стварност одвоји од наратива, већ је свако искуство одмах фиксирано у памћењу. То га повезује са оцем, чија је патолошка фиксација на ред вожње била његов начин да стварност претвори у текст. Код сина, међутим, та фиксација поприма лирски, религиозни тон. Анди интимно доживљава Библију, као да је не чита него проживљава, што указује на пројекционуу идентификацију са библијским ликовима и на снажну жељу за духовним самонадрастањем. Његова чежња да постане светац или министрант говори о механизму сублимације – бол и трауму трансформише у религиозну посвећеност. Ипак, та жеља није потпуно невина, у њој се крије истоветна патологија која је обележила и оца – преосетљивост која иде у екстрем, потреба да се изабраност докаже кроз патњу и самопревазилажење. Андијева хиперинтелектуализација и завидно знање из области религије постају његов одбрамбени механизам, али истовремено и простор у којем се гради једна „болесна" илузија о чистоти и изабраности. Љубавна таласања са Јулијом додатно појачавају његову амбивалентност, те се између дечије сексуалне радозналости и аскетске тежње ка светости јавља унутрашњи расцеп, који је обележје ране адолесцентне неурозе. Све ово указује да Анди од самог почетка расте у сенци дубоке трауматизације: његова религиозна опседнутост и патолошка преосетљивост нису само психолошки стадијуми, већ темељ каснијег идентитетског расцепа.

Промена окружења, пресељење у пусту, оронулу, мрачну кућу за послугу, набијену иловачом са чијих греда точи смола поцрнела од чађи (уп. Киш 2020а: 53), делује као катализатор за ново сагледавање породичне стварности. Простор у Кишовом поетичком систему није само декор, већ активни фактор у обликовању психичких и породичних односа. Док је у граду Едуард имао могућност да се изгуби у лавиринту улица, у мимикрији „шешира и халбцилиндра" (Киш 2020а: 79), у селу, у сиромашном и затвореном простору, он губи ту моћ скривања. Андијево сведочење како је тек сада могао детаљно да посматра свог оца, јер је раније био стално одсутан уноси у причу психоаналитички важан мотив едиповске знатижеље. Дечак сам артикулише да је његова потреба да проникне у очеву личност била дуго фрустрирана – што је уједно и несвесни подсетник на фрустрираност саме Едипове динамике – на недоступност очевог „правог" лица. Едуард се појављивао као фигура у улогама – „писац, шахиста, апостол, дустабанаш" (Киш 2020а: 79) – никада као целовита личност. Његово стално маскирање може бити схваћено као механизам одбране, али и као симптом хистеричне диспозиције, потреба скривања сопственог идентитета иза улога зарад избегавања директне конфронтације са околином, сином, женом или самим собом. Андијев доживљај тог скривања је амбивалентан, са једне стране, осећа фрустрацију и немогућност да задовољи своју радозналост, а са друге стране схвата да отац није у стању да понуди „право", целовито лице јер је, откад га зна, одувек разломљен у својим маскама. Овде се у психопатолошком смислу може говорити о процесу идентификације са фрагментима, када дете покушава да гради слику о родитељу из делова који никада не постају целина. Међутим, ново окружење није само простор сиромаштва и одрицања, већ и простор разоткривања – Едуард остаје без позорнице, без сценографије и маски иза којих се може сакрити. Село га приморава да буде видљивији, мада не нужно и аутентичнији. За Андија то представља прву прилику остваривања његове едиповске радозналости, али уместо целовитости и чврстине, открива празнину, маску и патетичну улогу. Тај увид уноси у дечаков доживљај оца још један слој разочарања, и истовремено га тера да преузме улогу сведока и хроничара очевог распада.

> „Лишен одскора званичним актом, свог чина, пензионисаног железничког надинспектора, што је повукло за собом и финансијске консеквенце, он је нашао

> неумољив изговор за своје оргије, потпуно се одао алкохолу, ширећи по селима анархистичке идеје и певајући каткад Интернационалу. Ускоро је постао познат у целој жупанији као опасан револуционар-анархиста, песник и неурастеник.” (Киш 2020а: 80, 81)

У психопатолошком смислу, овај чин институционалног одузимања функције делује као спољашња потврда унутрашњег осећаја промашаја, чиме се појачавају и његови већ хронични симптоми неурастенија, хипохондрија, мегаломанске и анархистичке идеје. Очево понашање Анди види као комедију у три чина, чији је први чин подразумевао делирично наступање по сеоским крчмама, потом би, када га испровоцирају, уследио други чин, а то је песма, и трећи чин, трагично-фарсични, завршавао би жалосно, јер би се Едуард будио по сеоским рупама, пребијен, мокар, без пребијене паре у џепу. Овим структурисањем Анди не само да сведочи о деградацији оца, већ на известан начин и „режира” очеву патњу, што упућује на Кишову свест о литераризацији трауме. Како Анди каже, такав отац „лишен знакова свог достојанства” (Киш 2020а: 84) уливао је сажаљење. Али, то га није дуго ометало, јер би већ сутрадан одлазио без речи „настављајући свој генијални солилоквиј, и враћао би се увече касно а ми нисмо знали где борави.” (Киш 2020а: 85) Дуго је лутао пољима, газио скоро месечарски, замишљен, замахујући високо својим штапом и свађајући се са светом. Такво понашање у виду усамљеничких шетњи почиње да привлачи пажњу околине, најпре сељака и локалних власти, те се одлучују да раскринкају „тајну мисију” Едуарда Сама, желећи да дознају смисао његових лутања: „Почели су, дакле, да га уходе, да прислушкују његове солилоквије и да о томе подносе извештаје, често врло извитоперене и злонамерне, исконструисане од сомнамбулних одломака који су се откидали са очевих усана.” (Киш 2020а: 85) Црква се посебно интересовала ишчекујући какав његов компромитујући испад како би га се решили:

> „Црква је пак имала већ готове доказе за његову разбијачку и богохулну делатност. Чињеница да је мој отац илуминиран, видовњак и сумашедшиј, то је за цркву био само доказ његове луцидности, његовог општења са тамним силама, јер он, по мишљењу клера, и није био ништа друго до грешник, нечастиви, кроз чија уста као кроз медијум говори сам сотона.” (Киш 2020а: 87)

Дакле, усамљеничке шетње и солилоквији које околина доживљава као нешто сумњиво и опасно представљају нову фазу очевог психичког растројства. Он више не може да уравнотежи унутрашње тензије, већ их разлива у јавни простор, у несређене монологе, који делују као фрагменти халуцинација или параноидних идеја. За заједницу, која почива на традицији и црквеним нормама, Едуард постаје не само чудак него и претња: опасан анархиста, медијум тамних сила, грешник кроз чија уста проговара сам сотона. Овде се разоткрива механизам социјалне стигматизације психопатологије: неразумљиви симптоми (луцидни монолози, екстатичне визије, богохулне речи) тумаче се као доказ деловања нечистих сила. Најпотреснији је опис очевог тела у тренутку када је физичка патологија (дијареја) постала место потпуног пораза. Једном су га приликом, док је спавао у папрати, власти под притиском цркве уз наоружане мештане опколили трагајући за остацима његове издаје, богохулништва, неверства: „Отац је почео да губи присебност. Држао се све јадније. Видео сам да је сав напор његова тела и његова духа усредсређен на црева, скупљен у један големи грч, у стисак којим је покушавао да спречи своју дијареју. Стискао је усне и освртао се у правцу жбуна, беспомоћно, бојећи се најгорег.” (Киш 2020а: 91) Стискање уста и панично освртање ка жбуну у страху да ће доћи до телесног „разливања” пред очима власти и наоружаних сељака представља апотеозу деградације: човек који је некада био

железнички надинспектор, који је себе видео као визионара и пророка, сада је сведен на елементарну, немоћну телесност. Губитак контроле над телом постаје симболички еквивалент губитка контроле над сопственим животом и судбином. За Андија, овај призор јесте дубока траума, јер гледати оца у стању такве телесне и духовне немоћи изнова, по ко зна који пут, потврђује губитак фигуре ослонца. Тај призор се урезује као парадигматична слика очевог краха.

Наједном, догодиће се нагли преокрет у очевом понашању:

> ,,Како би доказао свима да се заиста поправио, после оног језивог дана када су хтели да га разапну као Исуса, отац је почео одједном да се бави пословима које никада не бисте могли очекивати од њега. Писао је писма давно заборављеним пријатељима и рођацима, молио за опроштај своје сестре с којима се био посвађао на крв и нож пре неколико година, сређивао своје хербаријуме и своје белешке. Чак је замолио, врло понизно, стрину Ребеку да му дозволи да залива мушкатле на њеној тераси!" (Киш 2020а: 96)

После најдубљег пада и јавне стигматизације, Едуард почиње да показује знаке кајања, поправљања и обнове. Из једне перспективе, овде се може назрети тзв. фаза ремисије или привременог опоравка унутар хроничног психичког растројства: након епизоде делиријума[255], параноидних испада и социјалног прогањања, Едуард Сам покушава да реорганизује свој свет. Писање писама, тражење опроштаја, сређивање бележака и хербаријума делују као покушај успостављања реда у хаосу зарад повратка континуитету сопственог живота. У психоаналитичком смислу, ово се може читати као покушај реактивне формације, што је појава привидно уредног, смиреног, па и понизног понашања, које долази као одбрамбени механизам након екстремне кризе. Но, из друге перспективе, Киш трансформише и месијански парадокс: отац се у сопственом доживљају позиционира као жртва, као Христ, што је већ раније било присутно у његовим фикс-идејама о жртвеном јагњету. Након што је доживео разапињање (социјално понижење и физички крах), сада покушава да ,,живне" кроз своје васкрсење у виду моралне и социјалне обнове. Тај мотив показује да се његов живот креће у митском, а не у реалистичком оквиру будући да своје личне поразе реинтерпретира у категоријама библијских парадигми. Андијево сведочење да отац чак понизно залива цвеће стрине Ребеке делује готово гротескно у односу на његову претходну величину. Тај контраст показује још један слој трагикомедије: човек који је себе видео као пророка и револуционара сада се мири са тим да обавља најбаналније и најскромније задатке, на основу чега се може уочити и механизам хиперкомпензације: после губитка достојанства и моћи, Едуард покушава да гради лажну хармонију кроз претерану понизност. На Андија је ова очева фаза, по свему судећи, деловала амбивалентно: пружала му је наду у очев бољитак и повратак у оквире породичног живота, али је истовремено била и једнако узнемирујућа, јер је разоткривала крајњу нестабилност очевог идентитета.

Глад, сиромаштво и очај постају свакодневно стање породице:

> ,,Једног дана, у време када смо се већ били сасвим лепо навикли на гладовање и када смо већ с радошћу закључили да смо ,,пребродили кризу" (цитирам, наравно, свог оца) и да ћемо сада моћи да издржимо један дуг период без хране, ,,трошећи оне златне резерве калорија које је организам прикупљао током не само последњих година него

[255] Делиријум представља сложен психички поремећај, који обухвата низ специфичних поремећаја интелектуалних и афективних функција, као и спавања и понашања. Ово стање карактеришу помућење свести, смањена способност концентрације, илузије, халуцинације, некохерентно мишљење, дезоријентација у времену и простору, анксиозност, страх, раздражљивост, апатија, несаница, страшни снови, хиперактивност или хипоактивност (Требјешанин 2001: 74).

током целог живота, свестан, боље рекућ припремљен за таква мучна изненађења", мој отац је направио један заиста лирски испад. Узевши свој штап, с изразом лица који открива велику намеру и одлучност, упутио се у башту и почео да сече коприву." (Киш 2020а: 96)

Отац рационализује глад, претварајући је у филозофски конструкт: говори о златним резервама калорија које организам наводно чува кроз генерације, готово као да је реч о биолошкој мудрости и припреми за страдање, али, тај исти отац, уместо да се суочи са реалношћу и практичним решењима, прибегава комично-трагичном чину кувања чорбе од коприве. У психопатолошком кључу, ово се може разумети као сублимација глади у симболички чин – глад више није само телесна нужност већ постаје предмет очеве визије, „лирског испада", односно трансформације патње у неку врсту перформативне уметности живота. Отац и у глади задржава позу великог визионара, не једе коприву да би преживео, већ прави од тог чина сцену достојну метафизичког значења. У исто време, Андијево сведочење о очевој жељи за алкохолом, који није могао да приушти открива још један трагичан парадокс. Уместо да основну енергију усмерава на борбу за егзистенцију породице, Едуард Сам остаје заробљен у циклусу зависности што додатно осветљава његов пад: док се породица храни копривом, њему је жеља усмерена на пиће као симбол утехе, бекства и еуфоричне заборавности.

Овако се обраћао Едуард Сам свом сину Андију:

„'Користим овај тренутак луцидности и узајамног поверења да ти кажем неколико речи.' Тако поче мој отац. 'Јер упркос лажној појавности, ја верујем да си ти једини који још има разумевања за мене и који је у стању да све моје слабости (видиш, ја признајем и своје слабости) посматра из неког дубљег аспекта и с разумевањем... Знам, знам, не можеш да ми опростиш мој егоизам, моју непомирљивост према свету. Можда имаш право, али сада је већ касно и за кајање и за објашњење. Разумеш ли: сада је већ касно, младићу... Но пусти да ти кажем још коју реч. Моја улога жртве, коју сам играо с мање-више успеха целог живота – јер човек заправо игра свој живот, своју судбину – та улога се, велим, полако приводи крају. Не може се, младићу мој, и то запамти једном заувек, не може се играти целог живота улога жртве а да се коначно и не постане жртвом. И видиш, ту се сад више ништа не може, ја ћу морати да настојим да ту улогу одиграм достојно и до краја. То ће бити моје откупљење, опроштај који ћете ми дати.'

Морам да признам, нисам га разумео баш најбоље. Али сам схватио да говори из једне мало ниже од његове уобичајене октаве, из октаве искрености која је већ давно била замрла у њему и која је стога звучала необично и дирљиво." (Киш 2020а: 101)

Сценом у којој се отац монолошки обраћа сину показано је како ово није обична исповест: Едуардов говор је истовремено и признање, и представа, и исповедање, што је типичан омаж Кишовој теми живота као позоришта, у коме се судбине „играју". У очевом проглашавању како је био актер улоге жртве са жељом да ту улогу одигра достојно до краја огледа се његова дубока потреба да прида смисао сопственом страдању кроз митску категорију искупљења. Психодинамички, овај монолог разоткрива више механизама: признање сопствених слабости сусреће се са паралелном потребом за оправдањем – „мисија", „откупљење", „жртва" – што је типично за личности опсесивно-маничног или нарцисоидног типа, које у исто време траже и симпатију и (митско) величање. Реченица о томе *како се не може играти целог живота улога жртве а да се коначно и не постане жртвом* звучи као симптоматска рационализација која најављује предумишљеност за драмско финале: није само у питању кајање, већ и програмирана трансформација даљег деловања у оквиру тог

митског сценарија. Та логика блиска је делузијама месијанског смисла (он је раније већ себе позиционирао као жртву-пророка), али се овде појављује као покушај придобијања саосећања, што је маневар који има функцију и помирења и сукцесивног легитимисања будућег поступка. За дечака је ова исповест парадоксална: не разуме је на најбољи начин, али осећа промену тона и налет искрености. То емотивно перцептивно искуство има велики значај. Тачка у којој дете осети аутентичност гласа важнија је од његовог логичког схватања, оно памти да је то овде нека стварна слабост и молба, али и да се иза молбе и даље крије образац играња улога. То упућује на трансферну динамику будући да се отац обраћа не само као исповедник, већ као онај који очекује да син буде његов (сакраментални) сведок, који ће касније „оправдати" наратив о искупљењу. Психоаналитички сагледано, откривају се и механизми као што су реактивна формација (кајање и понизност као противтежа пређашњих величања), пројекција кривице на свет / породицу и могућа форма пројекционе идентификације у односу на сина – ако син прихвати да је отац жртва, то олакшава очеву психологију и чини га понижавајуће важним у сопственој трагедији. Човек који је изгубио друштвени статус настоји да пад своје митологије претвори у морални чин, чиме би сачувао неку врсту великог смисла за сопствено страдање. Наративно, ова сцена артикулише мотив театралности који провејава кроз роман: живот као представљање, судбина као улога. Киш овде уписује и метафикционални слој: ми читамо како се лик „игра" сопственог значења истовремено бележећи трауматски утицај на дечака. Нужно је закључити, овај монолог оца представља траг искрености, која је очекивано двосмислена. Монолог је и тужан призив за разумевање и сценски наратив који отац користи да би донео смисао свом пропадању. За Андреаса, ово је тренутак који га дубоко дотиче, али који не може до краја рационално обрадити. Наведени релевантни наративни тренутак нарочито је значајан, јер повезује индивидуалну психопатологију са ширим метафоричким питањима кривице, искупљења и представљања живота као судбине[256].

Осим тога, Анди ће приметити: „мој отац се, упркос свим нашим сумњама и подозрењима, заиста био поправио. То више није била глума. Напротив. Он је имао свој величанствени *lucida intervalla*, какав могу имати само велики духови мирно суочени, такорећи филозофски припремљени за смрт." (Киш 2020а: 103) Дакле, син перципира очеву промену као истинску, а не као глуму. У његовим очима, отац као да је био са другога света – по свему другачији и посебан, узвишена духа, али трагично припремљен на сопствену смрт. Тиме се у Андијевој свести постепено најављује једно суптилно, тешко, трагично и мучно ишчезавање – ишчезавање оца. Незадуго, Едуард Сам одлази на рад у гето, горко свестан коначности свог одласка. Посетили су га једном, а Анди је једва успео да га препозна. После тог сусрета није се дуго јављао, већ је само једном послао писмо[257]. У годинама након тога, скоро се уопште и није јављао. Анди извештава:

> „Отац је отишао крајем јула, а наши рођаци мало затим, у августу. Последњи је остао стриц Ото. Он је својеручно затворио капке на прозорима и двокрилна врата на радњи. […] Динго, пас наших рођака, почео је да завија преко ноћи, злослутно, болно, ненавикнут на ту свеопшту тишину која је завладала у нашем дворишту и у кући, где се већ одавно није заорио стравични бас мога оца" (Киш 2020а: 131).

[256] Нешто касније, Едуард Сам истиче како су одређени људи рођени да буду несрећни и да другима чине несрећу, али како ти људи иду за својом звездом по сваку цену те их зато одликује извесна луцидност, сазнање сопствених граница и та болесна моћ дистанце (уп. Киш 2020а: 102).

[257] „Већ ми се крагне сасвим омастиле. То почиње да ми иде на нерве. Јавићу вам адресу на коју ћете ми их послати. Све вас очински воли и брине за вас…" (Киш 2020а: 114)

Сцена са затварањем капака прозора и двокрилних врата на радњи, праћена завијањем пса Динга делује као семиотички знак губитка сигурности, промене ритма, најезде рата и завршетка једне ере. Злослутно Дингово завијање наслућује оно најгоре – не само привремено, већ и коначно ишчезавање оца.

> „Јесен те године, по одласку мог оца, дошла је у знаку неке самртне тишине, густе и лепљиве, у знаку тихе глади, носталгичних вечери и сеоских пожара. […] Падали смо од глади у неки апатичан полусан и сатима смо гледали кроз прозор како лије киша или како се селе небом дивље патке и ждралови. Тај лет, та сигурност, ти божански крици које су они испуштали подсећали су нас на нашег оца, и ми смо им махали, њима, птицама небеским." (Киш 2020а: 141)

Овај одломак уводи читатеља у психолошки и егзистенцијални вакуум, који настаје након одласка Едуарда Сама. Андијево запажање самртности саме јесени и чин гледања кроз прозор у кишу или селидбу птица функционише као психолошки механизам компензације: придавањем симболике покушава се некако успоставити ред и смисао у хаосу емоционалне празнине. Лет птица и њихови крици постају симболичка пројекција не само Андреасове жеље за присуством оца, већ и жеље читаве породице. Алузивно, махање небесима и птицама наговештава трагични крај оног за којим се чезне. Лет птица истовремено указује на трајну психичку везу са несталим родитељем, али и на неизбежну конституцију доживљаја бесмисла и празнине, који остају након што централна фигура напусти породицу.

Чини се као да је ово обраћање из садашњег, Кишовог тренутка:

> „У овом претурању по старим, пожутелим разгледницама, овом данашњем – схватите ме добро – све се одједном побркало, све се пореметило. Откако је генијална фигура мог оца нестала из ове приче, из овог романа – све се расточило, разуздало. Његова моћна појава, његов ауторитет, па чак и његово име, његови славни реквизити, били су довољни да држе потку приче у чврстим оквирима, ту причу која ври као грожђе у бачвама, ту причу у којој воће полако гњије, изгажено ногама, смрвљено пресом успомена, оптерећено својим соковима и сунцем. Сада су пак напрсли обручи, источило се вино приче, душа воћа, и нема тог бога који ће га вратити у мешину, који ће га сабити у причу, салити у кристалну чашу. О, та златнорумена течност, та бајка, то алкохолно испарење, о, судбино! Нећу да хулим на Бога, нећу да се тужим на живот." (Киш 2020а: 143)

Наведени одломак делује као метафикција и рефлексивни момент у роману, у коме Киш, из перспективе одрасле свести осећа тежину одсуства оца и његовог формалног утицаја на причу и породично сећање. Цитат делује као својеврсни епилог, али и као поетичка експликација психолошког стања наратора суоченог са нестанком фигуре која је држала целину приче унутар чврстих оквира. Користећи метафору вина и воћа, Киш приказује како је присуство оца било централни стабилизатор његове психичке и наративне структуре. Током овог рефлексивног тренутка, Кишова нарација истовремено постаје и медијација између прошлог и садашњег. Присуство оца било је психичка оса, структурирајући простор сећања и личне нарације, а његов одлазак оставља празнину коју чак ни Бог не може попунити. Преиспитивањем и претурањем по старим, пожутелим разгледницама наратор трага за смислом и стабилношћу унутар хаоса сећања, покушавајући да сабере распршене делове породичне и личне историје у кохерентан наратив. Стога, сцена се може очитати као метафора последице трајног губитка оца – психичка структура (Андија / наратора) се распада, али се сећање и нарација настављају покушавајући да обухвате и трансформишу бол и тугу у поетичку, смислену форму.

Анди проговара о свом сентименталном васпитању, како га је мајка тровала успоменама навикавајући га да воли старе фотографије и сувенире, што је довело до тога да су заједно патили за прошлим данима, који се никад неће вратити, за давним путовањима и пејзажима: „Стајали бисмо немо, нагнути над тим пожутелим фотографијама, у чију се старост није могло сумњати, а старомодни костими будили су у нама носталгију." (Киш 2020а: 149) Навикаван да воли прошлост, идентификујући се са (трајним) губицима, Анди гледа у фотографије, што наратив одмах враћа на оца, породицу, пролазност:

> „Овај генијални младић, овај вундеркинд, овај песник и пијанист, то је мој покојни отац, Едуард Сам (говорио сам у себи). Едуард Сам, двоструко и заувек мртав. А ово је моја мајка, Марија Сам, у време кад још није била моја мајка. Покојна Марија Сам. А ово је моја сестра Ана, пре пет-шест година, када смо још живели у улици дивљих кестенова... Покојна Ана Сам. Овај пак дечак са звончићем испод грла, као каква мала овца, то сам ја, покојни Андреас Сам... Том свеопштем умирању, времена, моде и младости, моја је мајка покушавала каткад да супротстави утопију неке мутне будућности у којој се није баш најбоље сналазила. Али то су биле само узалудне дигресије засноване на нагађањима, па би опет, преко сјајне повести мојих ујака, историја полако и неминовно поново западала у прошлост, као у амбис, а око нас су лежале разасуте пожутеле фотографије као свело јесење лишће." (Киш 2020а: 149, 150)

Наглашавање двоструког, коначног и заувек умирања Едуарда Сама открива психичку интернализацију смрти као и сложену Андијеву психологију. Када каже да је отац двоструко и заувек мртав, он не мисли само на физичку смрт или одсуство, већ и на психолошку и симболичку смрт. Нестављи из непосредне стварности, детињства и породичног окружења, и у исто време из приче као активни учесник, очев лик бива очитан као завршен, неповратан и коначно фиксиран у прошлости. То је двострука смрт – једна стварна, егзистенцијална (одлазак оца у логор, његова смрт), и друга психичка, у смислу престанка директног утицаја оца на Андреаса, губитка контакта и немогућности интеракције. Андреас у себи надграђује прећашњу слику оца: један је идеализован и пун талента (генијални младић, вундеркинд, песник и пијаниста), а други је у фази губитка и након тога недоступан, потпуно одвојен од стварног живота. Даља нарација прожета је осећањем универзалног, свеопштег умирања, како људи, односно, породице, тако и времена, моде, младости, што ствара контекст за развој хроничне меланхолије. Андијев психички свет је у овом моменту фрагментисан, а његово самопоимање испреплетено је са сликом покојних родитеља, сестре и самог себе. Лирска слика разасутих пожутелих фотографија као свелог јесењег лишћа функционише као визуелни симбол успомене, али и као психичка пројекција немогућности контроле над временом и губицима. На психоаналитичком нивоу, фотографије делују као тотеми који повезују прошлост са садашњошћу, пружајући привидно утешни, али истовремено и патогени континуитет: Андијев идентитет се гради кроз ову хроничну интроспекцију, али бива оптерећен траумом коју носи као наслеђе од родитеља.

Анди пати од страха од снова[258], у којима се понавља увек иста прича о Нечему што долази:

[258] „Јер током година мој се страх од снова био толико нагомилао да је изјутра, кад сам се будио, моја прва мисао била слична смртном страху: долази, дакле, дан, краткотрајан дан, који се завршава неминовно тамним понором сна у који ћу морати да потонем, упркос свему. Та несвесна паралела коју сам повлачио у својој свести између циклуса дана и ноћи и живота и смрти постала је у једном тренутку сасвим неподношљива и бацила је у засенак други део поређења, као ствар о којој још имам времена да

> ,,А тај се сан понављао са малим варијацијама увек на исти начин: лежао бих (у сну) у свом кревету и одједном би настала нека густа, застрашујућа тишина пуна предсказања. Та би експлозивна тишина почела да се увлачи у моје кости и у моју свест, стезала би ми грло и заустављала ми дах, јер она је била само језива претходница онога што сам осећао, што сам знао да ће доћи. А то што долази није имало свог имена ни свог обличја, можда је личило на буру праћену грмљавином, на неку адску буру-осветницу која, попут смрти, долази изненадно и хвата људе и децу при спавању, кукавички. Одједном би, дакле, завладала тама, густа библијска тама, као у ноћи када проле́ће над земљом божји анђео-убица, у ваздуху би заћутале птице, муве се притајиле, а лишће престало да трепери. Тада би долазило то безимено што је бучно разваљивало врата на нашој соби, сучелице мени, и устремљивало се ка мом грлу. 'Анди, Анди!' чуо бих уплашени глас своје мајке и требало ми је неколико тренутака док бих схватио да то није глас моје мајке која ме дозива у сну беспомоћно, него блажени крај мојих мора." (Киш 2020а: 151, 152)

Његови снови функционишу као психички простор у којем се кондензују сви страхови, претње и неизвесности његовог детињства: страх од непознатог, од насилне смрти, али и од губитка родитељске заштите. Метафоричка адска бура и божји анђео-убица представљају снажну емоционалну и симболичку репрезентацију страха усмереног како према физичкој опасности тако и према егзистенцијалним законима живота и смрти. Безимено што долази је најважнији симбол сна: то је сила која нема обличје ни име, али носи потенцијал уништења. Одсуство лица или имена те силе указује на то да Андијев страх није когнитивно објашњив: он је трансцендентан, космички налик библијској тематици, која ће се касније поновити у Кишовој метафори божјег анђела-убице. Понављање сна и његово улажење у „други слој сна"[259] указује на феномен посттрауматских репетитивних снова, док страх од самог сна, од нечег што долази, што је непознато и неизбежно, представља класичну слику анксиозности и психотрауматске хипервигилности. Мисао о смрти, како и сам каже, ,,почела је да ме све више опседа и да надвладава моје фантазије о могућности бекства и бесмртности" (Киш 2020а: 153). Дакле, услед дубоке интројекције страха од смрти, бивају уништени ранији механизми психолошке одбране. Психоаналитички гледано, мотив понављања сна и интензивно трагање за дубоким слојевима сна симболизује Андијеву потешкоћу у интеграцији трауматског искуства и усвајању реалности смрти. Снови делују као несвесна репрезентација његове фантазије о континуитету и губитку, када се доживљавање сна и јаве компликује, а границе између стварног и унутрашњег света постају замагљене.

Андреасова немогућност да поверује у очев одлазак открива типичан симптом трауматског преживљавања у виду негирања стварности која је превише болна (уп. Киш 2020а: 154). Очев одлазак иницирао је спознање о простој немогућности бекства – можда би отац и успео ,,да збуни саму смрт", ,,да је компромитује неким изузетним открићем и лукавством" (Киш 2020а: 154), али не и он. У тескобним, мучним вечерима себе би сагледавао ,,из угла вечности, *sub specie aeternitatis*, и са ужасом бих схватио своју ништавност из аспекта те вечности која би ми се у таквим тренуцима указивала као трајање света болно супротстављено мојој пролазности, коју сам јасно сагледавао" (Киш 2020а: 154). Спознаја сопствене смртности и пролазности ствара осећај немоћи и сумње у смисао, сумње која је опасно почела да нагриза Андијев свет. Андреасова

размишљам, док је чињеница сна остајала и даље присутна и актуелна, са свим својим морама, чудесима и искушењима. Из ноћи у ноћ, већ годинама." (Киш 2020а: 151)

[259] ,,сањао сам како се будим, али се нисам будио у јаву, него у неки други сан, у други слој мог сопственог сна, некад још дубљи и мутнији" (Киш 2020а: 153)

свест живи „у једном времену сасвим различитом од реалног, заправо сасвим изван времена" (Киш 2020а: 155). Ова дисоцијативна компонента указује на развој механизма којим се личност дистанцира од трауматичне стварности стварањем психичке заштитне зоне унутар сна као метафизичког простора. У овим тренуцима, Андреаса одликује екстремна егзистенцијална свест. Доживљавањем вечности света као надмоћне у односу на свој „мали живот"[260] појачава се осећај ништавности.

Гладовање, страх од сна и смрти, као и неповољни услови за живот илустровани су следећим одломком:

> „Како смо у то време гладовали, паклено, до јаука, то сам, разумљиво, увече, превијајући се и не могавши да заспим, замишљао обиље јелâ за којима сам изгарао и чије сам мирисе знао да дочарам себи каткад болно-тачно, а најчешће пак успављивао сам се својим класичним сном: путујем возом, у купеу прве класе, а моја мајка поставља на сто за расклапање белу салвету од дамаста и сече на њој колаче с маком. Почињем да једем, осећам, у сну, укус, чак и мирис мака, сакупљам мрвице са салвете. Али како тај обед, тај обред траје сувише дуго, сумња одједном почиње да се увлачи на мала врата сна, а мој апетит остаје и даље незадовољен, па схватам једним крајичком свести да је то заправо сан, и онда ми сине мисао да треба, дакле, да измислим још колача и воћа за своју трпезу, па да је, као Исус воду, претворим у вино свог сна. Али баш тада, у том сјајном тренутку луцидности, скоро божанске, улази ми у свест мисао Ја ово сањам ЈА ОВО САЊАМ (јер сан не трпи луцидност) и ја покушавам да одбацим ту мисао, не зато што би она била лажна, него управо зато што осећам да је истинита. И тада се будим са осећањем паклене глади у утроби па се затим још дуго превртем, покушавајући да подметнем себи неку другу варку." (Киш 2020а: 156, 157)

У Андреасу Саму прожимају се глад, машта и сан. Међутим, та глад је и физиолошка и психичка, јер његово гладовање до јаукања припада домену јаве, чиме је у први план стављена физичка потреба, али Андреас ће нагласити да је глад истовремено и психичка, будући да недостатак хране појачава његову фиксацију на колаче и воће, на сценарио који се не дешава (пут возом, мајка и маковњача). Андреасов луцидни сан показује да је он свестан да сања, али истовремено, ова свест улази у конфликт са потребом за уживањем у симболичком обеду („Ја ово сањам, ЈА ОВО САЊАМ"). Луцидност у сну код Андреаса је психичка игра између стварности и фантазије, али и извор фрустрације: свест о сну нарушава могућност задовољења, што појачава осећај паклене глади. Осим тога, митолошки и религиозни слој скривен у упоређивању са Исусом, који претвара воду у вино, додаје метафизичку и религијску димензију: сан остаје место трансформације и покушај контроле, али и узрок фрустрације зато што човек не може потпуно владати стварношћу. Ово је психолошки израз тежње за надживотом, о коме је пре било речи.

На крају романа, Анди истиче да смо сведоци великог распадања свих вредности (уп. Киш 2020а: 163). Речи јунака представљају кулминацију теме распадања, како материјалног тако и симболичког. Све се окрзало, похабало, нестало, распало, сатруло, попут намештаја Самових, ормара, сингерице Андијеве мајке, отомана. Попут уништених конкретних предмета, уништена је и породица. Свуда у кући завладала је

[260] „То осећање вечности која није моја, а која је у сну још јасније показивала своју надмоћ над мојим малим животом, заводило ме све више и све болније. Ослобођеном скрупула свакодневног морала, свесном своје ништавности, у сну ми је нестајао чак и страх од Бога: хтео сам да се наплатим за цену свог скорашњег пакла, хтео сам, просто речено, да живим свој живот, свој надживот, макар у сну." (Киш 2020а: 155) Иако би код већине деце овакво искуство могло бити паралишуће, Киш показује да Андреас реагује мешавином страха, фасцинације и психичке компензације, односно потребе да, макар у сну, проживи свој надживот.

влага и буђ, зеленкастосива боја – једина боја дома Самових, боја распадања (уп. Киш 2020а: 164). Та боја, та физичка и метафоричка корозија живота и сећања уз константно димљење шпорета одају атмосферу стагнације, немоћи и неизбежне смрти. Ово функционише као метафора деградације и пролазности указујући на непрекидно присуство распада и смрти у свим аспектима живота Самових. Чак и гвоздени шпорет у фази распадања, који је упорно испушта дим, који физички и психички узнемирава, постаје симбол ирационалне, упорне присутности патње и немоћи да се свет стабилизује. Навикање на тај дим метафорички показује постепено прихватање трајне дисхармоније као делимично неизбежне стварности. Анди ће рећи: „У шуми је лебдео дух нашег оца." (Киш 2020а: 165) Овим цитатом се завршава роман, те је нужно истаћи његов трансцендентални моменат: отац, иако физички одсутан, остаје присутан као траума и као духовни субјект. Тиме се, дакле, наглашава континуитет његове психичке и симболичке присутности у простору, који је истовремено природан и митски, а који функционише као место где прошлост, траума и сећање остају активни и након физичког одласка. Ова слика распада и духовне егзистенцијалне присутности дочарава читаву хијерархију губитака и немогућности бекства, истовремено осликавајући како траума, сећање и распад породице обликују психички живот Андија и структуру његовог света. Завршни цитат, стога, као да кондензује читав роман у једну метафору: у материјални и симболички универзум. Самови пролазе кроз симболичко распадање, али траума и утицај личности оца остају као трајна, надреална присутност, која обликује сећање, психичку свест и Андијев надживот.

У роману *Башта, пепео* начињена је интегрална и детаљна психопатолошка анализа сина и оца у контексту породичне и историјске трауме. Психичка осетљивост, страх од смрти, трауматска фиксација, интернализовани односи према родитељима и симболичка интерпретација стварности спајају се у сложену психолошку и симболичку структуру. Луцидност, егзистенцијална свест и трагична сврха очевог живота чине да Андијева психа функционише као филтер кроз који се читаоцу открива дубоко драматична перспектива људске пролазности, наследне и искуствене трауме, као и комплексан однос између сна, стварности и смрти.

6.3.4. *Пешчаник*

Роман *Пешчаник* заузима посебно место у целокупном ауторовом опусу, јер у њему долази до својеврсне синтезе мотива, поетичких поступака и егзистенцијалних питања која су обликовала Кишово приповедно ткање. *Пешчаник* је место где се укрштају теме смрти, сећања и трауме са поетичком иновацијом и метафизичком визијом. Отворивши питања страха од смрти, злочина, трауме, историјске катастрофе и појединачне судбине у својим ранијим делима, тек у *Пешчанику* та питања добијају облик коначне синтезе. „У *Пешчанику* се, тако дакле, наставља Кишов велики диспут о смрти, започет у *Псалму 44*, настављен у *Башти, пепелу*, а продужен и финализован у *Гробници за Бориса Давидовича*, односно, у *Енциклопедији мртвих*" (Пантић 2002: 50). Тај диспут добија нову форму: не више само кроз фрагменте, нити кроз алегоријске конструкције, већ и кроз метафизичко испитивање саме форме живота и смрти, историје и сећања.

Централна ознака наратива и романа јесте пешчаник као симбол времена и коначности, али и као предмет варке и илузије: „Слика пјешчаника, односно вазе-варке, неотуђиви је знак текста романа без којега се уводни дио *Пешчаника* не може разумјети." (Делић 2016: 39) *Пешчаник* у том смислу делује као хибридни наративни модел – књижевни текст се може читати линеарно, али и обрнуто, од последњег поглавља („Писмо или садржај") ка почетку. Ово обрнуто читање уноси у роман нову

димензију разумевања: као што зрнца песка у пешчанику могу да се посматрају и у паду и у успону, тако и Кишов текст дозвољава симултано кретање времена и наратива у оба смера. У том обрнутом читању најпре се добијају рационалне конотације кроз „Истражни поступак" или „Испитивање сведока", а тек касније субјективне и расутије визије из „Бележака једног лудака" или „Слика са путовања". Говорећи о Писму из *Пешчаника*, Драган Бошковић (2003: 488) истиче следеће:

> „семантички план романа добија сопствену форму (форму писма), као што формални план романа добија засебну семантику, независну од Писма: без обзира на Писмо, литерарни поступци пројектују њима својствену семантику, својствене светове, док Садржај добија сопствену форму, и то форму писма. Роман постаје форма Писма или Садржаја, метаформа већ одређене, обликоване и представљене форме. Роман као знак, поцепан је на независне означитеље, поступке (означено – Писмо – прераста у посебан поступак), са потпуно сепаратним сематиама (означенима)." (Бошковић 2003: 488)

Дакле, завршница романа, „Писмо или садржај", може се сматрати костуром читаве структуре, јер представља семантички план романа измештен ван сижеа, стојећи паралелно са њим и стварајући пукотине на свим другим плановима (уп. Бошковић 2003: 488). Двоструким механизмом, где означено постаје поступак, а поступак рађа нова означена, *Пешчаник* се изводи изван оквира класичне романескне форме постајући литерарни експеримент чији је предмет сама структура времена, памћења и језика. На тај начин, роман није само сведочење о једној индивидуалној судбини (Едуарда Сама, односно, Е. С.-а), већ и драматично поигравање са границама историјског и личног, рационалног и ирационалног, фикције и сведочанства. „Искорачење из себе у историју, и дефинитивни одлазак у метафизику" (Пантић 2002: 50) у *Пешчанику* значи да се судбина појединца не може разумети без судбине историје, али и да се историја не може схватити без укључивања унутрашњег, субјективног и нерационалног. Управо у том парадоксалном простору настаје Кишов књижевни текст: он је истовремено аналитичан и расут, објективан и опсесивно интиман, сведочанство и његова деструкција. *Пешчаник* је стога роман који се може читати као симболичка и метафизичка расправа о времену, смрти и сећању, али и као постструктуралистичка игра са самим појмом текста. Његова разуђена композиција и симболичко-поетички апарат омогућавају читање и унапред и уназад у складу са метафором пешчаника. То га чини делом које истовремено припада великој Кишовој трилогији о Холокаусту, смрти и памћењу, али и делу које радикално преображава његову поетику уносећи у њу снажну метафизичку димензију.

Са становишта психопатолошке анализе, *Пешчаник* се може разумети као књижевна симулација психичке фрагментације, услед које структура текста реплицира структуру трауматског памћења. Фрагменти текста функционишу као наочиглед неповезане целине које не успевају да формирају кохерентан, линеаран наратив. Уместо наративне целине јављају се понављања, празнине, расути делови налик дисоцијативним феноменима код трауме. У том смислу, роман није само форма пешчаника, већ и модел трауматског ума у којем се време креће у оба правца, где се прошлост враћа у садашњост без могућности да буде интегрисана. Фигура Е. С.-а, око које се роман гради, може се посматрати као парадигматска пројекција параноидне и депресивне структуре. Његови записи, белешке и визије имају карактер исповедне прозе, али истовремено делују као исписи психичке дезорганизације: од рационалних реконструкција у деловима „Истражног поступка" до психотично-фрагментарних „Бележака једног лудака". Тај распон, који покрива различите степене психичког интегритета, у књижевном облику дочарава спектар могућих психопатолошких одговора на трауму.

Сама структура *Пешчаника* може се довести у везу са клиничким описима трауматског искуства, у коме наративна линеарност бива нарушена, а сећања функционишу као наметљиви флешбекови, раздвојене слике или симболички кодирани фрагменти. Роман тако постаје наратив симптоматологије, односно, чита се као симптоматски текст: његова фрагментарност и наративна расутост нису само поетички избор, већ и литерарна аналогија психичког поремећаја изазваног траумом. Кишов диспут о смрти у психопатолошком кључу није само филозофско питање смисла или метафизике него је и суочавање са немогућношћу психе да интегрише искуство нестанка, злочина, логора, смрти и пак целокупне личне катастрофе. *Пешчаник* се тако може читати и као парадигма трауматског сећања заглављеног у времену, без могућности претварања у причу која лечи. Уместо тога, књижевни текст се увек изнова понавља као симптом – у фрагментима, у метафорама, у језику, у симболичком апарату пешчаника.

6.3.4.1. „Писмо или Садржај”

Писмо Е.С.-а сестри Олги већ у првим редовима поставља тон хроничне фрустрације, социјалне и емотивне изолованости. Контраст између уског дома, хладне собе и хладног млека за његову децу, са једне стране, и обилне ускршње гозбе, у којој уживају његови рођаци, са друге, јасно симболизује диспропорцију у доживљају сигурности, бриге и емотивне топлине. Та диспропорција делује као психотрауматски фактор: деца и супруга изложени су константном хладном третману (и у психичком и у физичком смислу), док Е. С. проживљава анксиозност, немоћан да својој породици обезбеди основне животне услове. Визуелно и метафорички, „соба је хладна јер су из фуруне повадили сулундаре, а млеко зато јер нису дозволили да га згрејемо на њиховом шпорету” (Киш 2020б: 221) – приказана је не само материјална, већ и емотивна ускраћеност. Хладноћа постаје метафора деструктивне околине: физичка неудобност паралелно функционише као психички притисак. Е. С. бележи и утицај ове околности на супрузи у виду прекомерног крварења и повећане нервозе, што указује на психосоматски аспект трауме у породици.

Самови су из Бакше дошли пешице по оштром и хладном времену без пртљага. Сестра Нети није показивала гостољубље не позајмивши им чак ни посуђе, а све се свело на поклањање мало купуса или промрзлог кромпира, мада је теже било наћи место на шпорету пошто га породица Сам у новом дому није ни имала. Психопатолошки, овим јачањем осећаја изолације, неприхваћености и социјалне деградације, Киш конструише сцену у којој мале, свакодневне неправде постају симбол велике емоционалне и егзистенцијалне несигурности.

Када Е. С. описује: „Нашу нервозу само увећава стално падање снега и студен, због чега не можемо ни да се макнемо из куће, ни да започнемо уређивање стана;” (Киш 2020б: 217) – наратив указује на сплет интернализованог и екстернализованог стреса. Околина делује као континуирани стимулатор анксиозности, док унутрашња психичка регулација очигледно лоше функционише. Осим тога, глад је (и даље) њихов вечни сапутник: Олгино брашно одавно је потрошено, а Е. С.-у додатни проблем представља то што мора да оде: „ја треба да отпутујем, али не могу да оставим своју породицу без парчета хлеба. Моје је путовање хитно, јер је већ 5. марта требало да се пријави сваки железнички пензионер, због евентуалног позива у службу.” (Киш 2020б: 217) Одговорност и неизвесност око путовања додају компоненту кумулативног стреса, јер један Јеврејин и не зна шта може очекивати од најобичнијег позива у службу.

Други рођаци, Берта и Нандор, десетак дана касније[261] дошли су и донели им хлеба, брашна, пасуља и кромпира, као и велико душевно олакшање за Е. С.-а, јер је сада могао да отпутује. Одлази у Нови Сад, где завршава послове и узима из тамошње куће два ормара са кухињским прибором и креветнином, али то још увек није стигло у место где живе. Такође говори Олги како се одмах по изласку из те куће и изношења ствари кућа „срушила као пешчани замак!" (Киш 2020б: 217) Овде се појам пешчаника из метафоричког нивоа романа повезује са психичким животом Е. С.-а: као песак који се расипа, тако и његова сигурност и породични ред могу нестати у трену под утицајем околности ван његове контроле.

Када се вратио кући десет дана касније, деловало је да је све у најбољем реду, те одлучује да среди шталу у којој су живели. Међутим, сутрадан је било сурово хладно, зимско време. „То ме везало проклетством беспослице за собу, боље речено само за кухињу, где деца нису могла ни да уче, ни да се играју. Моја жена, згрчена као јеж (због крварења које неће да стане због студени и нервозе), шћућурила се заједно с децом крај шпорета, јер у њему ватра већ замире." (Киш 2020б: 218) Хладноћа зимског времена, немогућност да се огреју и обезбеде основне услове за живот функционише као континуирани стресор, који активира физиолошке и психичке реакције на трауму. У том тренутку долази Нетикин син, Жорж, сестрић Олге и Е. С.-а, који не дозвољава ложење ватре на два краја куће (кућа у којој је Нетика живела са једне стране, и штала у којој је живела породица Сам). Иако конфликт[262] са Жоржом представља психолошки напад на сигурност породице, он ће им ипак набавити распали, неупотребљиви шпорет који Е. С. одбија док му рођаци прете како му више неће уступати место на шпорету. Када Е. С. жели да оде вани, Анди се плаши његовог одласка и могућности да им тетка одузме кревете, за које је рекла да ће их изнети из собе. Тада би морали спавати на поду као животиње, на шта Е. С. додаје да, ако их она и однесе, спаваће на слами::

> „После тога сам отишао да се прошетам по селу, како бих скупио своје мисли и своје нерве, и како бих смирио своју душу. Вративши се, још увек сам био веома нервозан. Жена се бојала да ће они заиста однети кревете, а била је и иначе јако преплашена, јер дан раније, док сам био у Порсомбату, тражили су ме жандарми ради легитимисања." (Киш 2020б: 219)

Упркос покушају психичке саморегулације у виду шетње, стресни импулси на Е. С.-а настављају да долазе споља: долазио је жандарм због легитимисања, добио је позив из Новог Сада да се јави на железничку испоставу, ствари треба да стигну (два ормара нема ко да преузме јер треба да се плати), немају ни кревета ни шпорета, а притом мора децу и жену да остави на милост и немилост својих рођака. Све то одржава хроничну узнемиреност. Е. С. у писму сестри Нетики истиче да нема намеру да улази у сукобе. Подсећа је на њен позив да неколико недеља проведе код сваке од својих пет сестара, али да је морао да допутује са целом породицом. Свестан да је то изазвало непријатност и огорчење, напомиње да никада није желео да злоупотреби њихово гостољубље. Писмо такође открива континуум психичког терета Е. С.-а у односу на рођаке и окружење – његова љубазност и иронично плаћање рођеној сестри 20 пенга за њено гостопримство указују на интернализовани морални код и потребу за одржањем контроле и интегритета. Писмо бива прекинуто временским скоком, у ком су

[261] О проблематици временског трајања и времена настанка писма видети: Драган Бошковић, „Хронолошки парадокси у *Пешчанику* Данила Киша: када је Едуард написао писмо својој сестри Олги?", у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 49, св. 3, 2001, Нови Сад: Матица српска, 451–461.

[262] Позадина свега јесте постојање породичног наслеђа у виду великих шума које су његове сестре запалиле, те је Е. С. остао без свог дела.

у међувремену стигли ормари. Симболички, долазак ормара решава део проблема функционишући као моменат краткотрајне емоционалне регулације: привремено решавање материјалних проблема омогућава кратак прекид психичког притиска, али не елиминише хроничну трауматску структуру унутар породице. Киш овде конструише ситуације као микрокосмосе трауме – сваки материјални недостатак, сваки конфликт са рођацима и свака претња ван контроле Е. С.-а реплицира трауму и наративно је артикулише кроз метафору пешчаног замка, који се лако урушава.

Е. С. даље пише својој сестри да, када се из Ленти вратио кући, није затекао жену и децу, а да нико од суседа није знао куда су отишли:

> „Најзад, са доласком мрака, мртва уморна и престрављена, појављује се моја жена са децом: нису смели да остану код куће, јер су ме поново тражили жандарми. Свратио сам до сеоског бироша, који ми је поручио да се јавим сутрадан жандармерији у Честрегу. Нога ме јако болела, па сам био принуђен да одем сеоским таљигама у Честрег, где сам, по законским прописима, формалности око ислеђења обавио." (Киш 2020б: 222)

Јеврејин, Е. С. суочава се са директним спољним стресором – са званичним прогоном и инспекцијом жандармерије. Ова друштвена и бирократска принуда представља додатни фактор трауме, јер човек губи контролу над ситуацијом, а сваки његов корак постаје потенцијално опасан. Психички, ово појачава осећај немоћи и хроничне угрожености, што је типично за трауматска искуства која укључују прогон, инспекције или претње смрћу. Страх од могућег прогањања преноси се и на целу породицу, што узрокује привремени одлазак жене и деце од куће.

Приводећи крају писање, Е. С. истиче:

> „Но сада сам заиста завршио своје писмо, у нади да ми нећете дати прилику да се поново бавим вама овако дуго и горко, јер ово је 'мало писмо' заправо само извод из догађаја које сам проживео заједно са својом породицом за ова непуна три месеца. – Божји млинови мељу полако али сигурно." (Киш 2020б: 223)

Метафорички, завршна реченица описује спори, али неповратни ток историјских и социјалних процеса који обликују живот Е. С.-а и његове породице. У контексту трауме, ова реченица симболизује осећај немоћи појединца пред спољним силама: ратом, прогоном, бирократским системом и злоупотребом моћи. Све то делује као непрекидна сила која меље живот, без могућности да се контролише или избегне. Повезујући ово са Писмом и финалном реченицом Писма „Боље је ако се налазимо међу прогоњенима него међу прогонитељима" (Киш 2020б: 223), приметно је да Е. С. ову метафору користи и као оправдање за сопствену етичку позицију: јунак не може да промени ток историје, али може да контролише своје поступке и начин на који доживљава неправду. Осим тога, све ово, као и извесна садржина Писма указују на параноидно-депресивну структуру личности, коју одликује свест о сопственој угрожености, али и етичка позиција која (покушава да за)штити морални идентитет. Стога последња реченица изразите психолошке тежине изражава интернализовану перцепцију правде, извесну емпатију и опрез према окружењу, али и однос према сопственој трауми.

На нивоу наратива, Писмо делује као прозор у психичку динамику Е. С. – оно документује догађаје приказујући реакције на трауму, психосоматске симптоме, анксиозност и хроничну фрустрацију, као и механизме самопомоћи у виду бележења, описивања и покушаја сређивања живота. Функција Писма примарно је кохезивна будући да повезује емоционалну и (и)рационалну димензију субјекта показујући правце

како ће се то траума артикулисати кроз наратив и симболичку реконструкцију свакодневице прогона.

6.3.4.2. *Испочетка*

Након уводног *Пролога*, у ком се између осталог тематизује симболички аспект пешчаника као предмета, трага, симбола, као визуелне репрезентације која асоцира на два приближена лица, окренута једно ка другом, следи поглавље ,,Слике с путовања (1)". Посматрање времена и простора, скоро фотографски забележених, садржај је овог поглавља. У првом сегменту, Киш развија атмосферу у духу анксиозности и напетости. Припремајући се за писање писма сестри Олги на основу већ постојаног концепта[263], Е. С. је већ у стању хипервигиланције:

> ,,Зауставивши дах, главе окренуте према вратима, човек ослушкује. Има утисак да они у другој соби не спавају, него да су будни и да се само претварају. Чека, дакле, да их сан превари. Чини му се да би могли својом будношћу, својом близином (одвајају их само расклиматана врата са великом пукотином при дну), струјањем својих мисли да утичу на њега." (Киш 2020б: 13)

Ослушкујући, анализирајући и интерпретирајући сваки сигнал из околине, чак и онај који је потенцијално безопасан, упоредо се јавља страх од уплива спољних психичких импулса, што се може читати као параноидни елемент: осећај да и саме мисли или присуство других могу угрожавати психичку стабилност. Визуелни и просторни елементи делују као пројекција психичке нестабилности – физички простор постаје екстензија унутрашњег стања – свака пукотина и празнина у простору репрезентује могућу претњу, нарушавање границе сигурности изазивајући стални осећај узнемирености. На психодинамичком нивоу, овај опис указује на осећај неповерења према окружењу, као и на параноидно-повучену позицију субјекта, те и потребу контролисања сваког аспекта окружења како би се смањила анксиозност. Интересантан је и начин на који се време артикулише, у чекању да сан превари породицу. Покушај да предвиди спољне импулсе и да пронађе тренутак сигурности указује на хронично оптерећење когнитивним и емоционалним процесима – стрес је константан, чак и у најприроднијим ситуацијама као што је сан другог. Ефекти истраумираности дејствују на сваком домену, те се долазак жене са плавом ковертом претвара у сцену високе психичке напетости: Е. С. се скрива, не отвара врата, чекајући

---

[263] О концепту Е. С. изриче следеће: ,,да не беше, дакле, у тај концепт уложено толико труда, можда би сад одустао од свега. Али тај га концепт мами, упркос снажној жељи да га принесе пламену и да легне да спава. Ипак му се не да да све то баци у ватру, сад када је већ начинио први корак и отео од празнине тих неколико страница. Без обзира на тренутну клонулост и сумњу, у њему се јави, на граници сазнања, слутња да можда тај мали исечак породичне историје, та кратка хроника, носи у себи снагу оних летописа који када изиђу на светлост дана, после дугог низа година, или чак миленија, постају сведочанство времена (и ту је неважно о ком је човеку била реч), попут фрагмената рукописа нађених у Мртвом мору или у развалинама храмова или на зидовима тамница. Извади, дакле, из унутрашњег џепа концепт писан оловком на истој таквој коцкастој хартији, и прелете га погледом." (Киш 2020б: 14) Психичка и емоционална динамика стварања Писма одражава и трауматску структуру његовог живота. Писмо ((п)оста)је начин да се надокнади губитак контроле над стварношћу, да се креира трајни знак у свету, који је иначе непредвидив и опасан. Писмо је и психолошки и симболички инструмент за очување идентитета и историјског памћења. Осим тога, Писмо је унутрашњи „џеп", простор извесне и једине контроле унутар хаотичног света. Оно је и сигурно место и потенцијални експлозивни материјал: његов садржај може да (п)остане сведочанство или предмет уништења. Ово показује флуидност психичких граница Е. С.-а, његову (не)способност да креира интимне и сигурне просторе унутар трауматског окружења, али и сталну присутност опасности и немогућности потпуне контроле.

да жена оде. Потоња симболика раздвајања породице када Е. С. одлази аутом наговештава зачетак трагичне судбине Е. С.-а.

Поглавље „Белешке једног лудака (1)" започиње следећим симболичним цитатом:

> „Тешко је подићи своју несрећу у висину. Бити посматрач и посматран истовремено. Онај који је горе и онај који је доле. Онај доле, то је мрља, сенка... Посматрати своје биће из аспекта вечности (читај: из аспекта смрти). Винути се у висине! Свет из птичје перспективе." (Киш 2020б: 26)

Издизање несреће и бивање у висини наговештава присуство егзистенцијалне трауме и могућих когнитивне дисторзије: онај доле, даљи од вечности, јесте човек – он је мрља, прах, сенка, пролазни ентитет, што симболички указује на осећај сопствене недовољности, привремености и немоћи. Овај горе налази се изнад света, али истовремено и изнад сопствене несреће, као да посматра њене последице без директног учешћа. Истовремено, позиционирање себе као посматрача и посматраног одражава психичку дисоцијативну позицију. Е. С. кроз ову метафору демонстрира потребу дистанцирања себе од сопственог страха, страдања и егзистенцијалне несигурности како би психички преживео интензитет сопственог трагичног искуства. Ово раздвајање „ја-горе" и „ја-доле" указује на параноидно-депресивну структуру личности у којој је свест о опасности, угрожености и немоћи дубоко интернализована, а психичка дистанца функционише као одбрамбени механизам против трауматског оптерећења. Такође, употреба просторно-висинске метафоре (птичија перспектива) омогућава когнитивну реконструкцију сопствене ситуације: могућност да се види шира слика, али истовремено и да се осети психичка усамљеност[264] и изолација. Висина постаје место и за психичко олакшање, али и за интензиван егзистенцијални стрес, јер дистанцирање од свега што је људско омогућава увид, али не и непосредну заштиту од опасности.

У поглављу „Истражни поступак (1)" започиње истраживање Е. С.-ових поступака и његовог живота до танчина. Прво на реду јесте контрадатирање писма. У овом поглављу јавља се први кошмарни сан Е. С.-а: залутавши на мрачни, људождерски псећи карневал, освешћује да је ритуална жртва требало да буде управо он. Међутим, себе у сну види очима пса, дакле, осећајући страх из псеће перспективе. Када су пси који су га окруживали намирисали живо месо, кренули су ка њему. Е. С. је:

> „једнако чупао своје месо, откидао га заједно с новинама, захватао насумце крваво, замрзло, друсло комаће, цепајући га ноктима и раздирући га зубима, бацао га је подаље од себе, покушавајући једнако да јуришнике одагна од себе том јефтином и провидном тактиком. […]
>
> Свестан свог пораза, шта је Е. С. учинио?
>
> Пао је на колена и осетио псећи мирис, псеће дахтање: као пресно месо у устима.
>
> Како је видео себе (са призвуком извесне метафоричности)?
>
> Он граби своју јетру и пси-орлови је растржу; чупа своје бубреге-близанце и пси их гутају; грицка ситне парчиће свог срца и пљује их подаље од себе, а његово очинско срце постаје плен гладних паса." (Киш 2020б: 37, 38)

Ова метафоричка сцена је психопатолошки еквивалент егзистенцијалне угрожености, када психичко и телесно бивају подложни спољној агресији.

[264] Усамљеност на когнитивном плану подразумева изолованост кроз систем вредности као и креативну празнину, одсуство стваралачких идеја и смисла живљења („егзистенцијални вакуум", одсуство „воље за значењем") (Марић 2005: 46).

Самоповређујући чин чупања сопственог меса и бацања комадића асоцира на (психичку) рањивост, али и на покушај контроле ситуације кроз активну, но немогућу манипулацију опасним фактором. Симболика растрзаних делова тела (јетра, бубрези, срце), које пси прождиру, истиче рањивост, али и трансформацију сопствене егзистенцијалне и родитељске улоге у ритуални процес жртвовања. Очинско срце као плен гладних паса носи снажан психопатолошки симбол губитка и немогућности заштите породицу. Овај кошмар је и метафора несигурности и глади породице Сам, која је константно на путу, изморена, остављена и лишена основних ресурса.

У поглављу ,,Белешке једног лудака (2)", Е. С. посвећује пажњу Трактату о кромпиру:

> ,,И, видиш, данас, док просјачим тај кромпир, не могу да се не сетим те чудесне сличности између кромпира и човека, и, с друге стране, дозволите, између кромпира и Јевреjина. Потекли смо, рекох ли, из истог мрака историје. Али зашто је кромпир дуговечнији од нас, господо? Да ли зато што смо ми, што је човек савршенији од њега? Не верујем. Што се нас тиче, мислим да је од нас, од вас, дуговечнији и савршенији и да ће нас, дакле, надживети; надживеће велику катаклизму." (Киш 2020б: 45)

Трактат о кромпиру у рукама Е. С. постаје симболичка и психолошка алегорија људског и јеврејског постојања у свету непрестано подложном насиљу, нестабилности и трауми. Кроз паралелу кромпира и човека, Е. С. истражује тему пролазности, крхкости и непредвидивости живота. Кромпир, као, како Е. С. то парадоксално тврди, биолошки дуговечнији и отпорнији, представља егзистенцијални контрапункт људској рањивости, истовремено представљајући метафору трајности и отпорности против катастрофа, нешто што људска бића подложна моралним, историјским и психичким разарањима ретко могу да достигну. Синтагма о потицању из истог мрака историје показује интернализовани осећај колективне трауме, која није само лична већ и наследна и културолошка. Субјект види себе као пролазну мрљу у историји, дакле, као грешку историје која је немилосрдно непредвидива. Постављање питања „Зашто је кромпир дуговечнији од нас?" указује на конфликт између интелектуалне свести о људској савршености и емпиријског осећаја немоћи пред историјским катастрофама. Свест о сопственој крхкости и пролазности доводи до осећаја беспомоћности, али и до потребе за когнитивним преосмишљавањем смисла кроз симболичке алегорије. Осим тога, паралела између кромпира и Јевреjина додаје слој трауматске идентификације: историјска угроженост, прогон и смрт постају дубоко персонализовани, а природни отпор кромпира постаје метафора жеље за преживљавањем. Парадоксално је, како се може видети, само поређење (отпорности) човека и кромпира, јер, реално гледано, кромпир ништа мање ни више није пропадљив, краткотрајан и пролазан но човек. Ово самим тим осликава луцидну Е.С.-ову потребу за пројекцијом (отпорности) на нешто спољно (ма колико оно апсурдно било), чиме се делимично ублажава осећај сопствене егзистенцијалне немоћи. Дакле, стилски, Е. С. користи хумор и иронију као одбрамбене механизме: метафора кромпира и његове дуговечности функционише као когнитивни и емоционални амортизер против ужаса свакодневног живота и историјске претње.

Исповест Е. С.-а о менструацији сопственог срца представља врхунац симболичке представе трауме и идентификације са колективним страдањем Јевреја:

> ,,Ја храбро признајем: моје срце менструира. Закаснела, болесна менструација мог јудејства... Господин што га видите како пролази поред вас, цењене даме и господо, тај господин педесетих година, у сивом оделу, с наочарима гвоздених оквира, са штапом и са жутом звездом (коју, међутим, не видите, јер ју је сакрио испод своје актенташне), тај господин, ето, менструира. Молим. Господо судије, моје срце менструира. Биолошка

девијација као оличење јеврејског, женског принципа. Сензационалистичка вест за новине: проседи господин добио менструалне болове! Што је најзанимљивије, реч је о човеку физички сасвим здравом (не рачунајући мали назеб), о човеку код кога није примећен било какав поремећај у раду жлезда и хормона. Мушка менструација? Не. Женски принцип доведен до крајњих консеквенци. Месечни цвет срца. Семе смрти. Weltschmerz." (Киш 2020б: 49)

Кроз метафору болесне менструације јудејства, Киш артикулише психолошку комбинацију личне рањивости, културне и колективне патње, као и присуство парадоксалног појма телесне и душевне девијације (мушкарца). Е. С. својим описом крши традиционалне границе пола и тела трансформишући психичко и друштвено страдање у физиолошки симбол: мушко тело које менструира (п)остаје симбол непрестане трауме, интернализованог страха и рањивости. Потреба да се несрећа и психичка рањивост преведу у метафорички женски принцип илуструје дисоцијативни и симболички механизам преживљавања – кроз трансформацију трауме, страха и бола у концепт уметничког и когнитивног реда психа привидно проналази свој ред и смисао у хаосу историјског, колективног и личног страдања.

Упутивши се за Нови Сад, на станици уочава војну патролу под шлемовима и оружјем, док међу цивилима препознаје и тајне агенте који су га легитимисали. Опасност је вребала на сваком кораку. Само је било питање времена када ће бити одведен. Док је фијакером путовао ка Новом Саду, снива други сан:

,,Шта је сањао?

Плива у некој великој води, у потпуној тами, али свестан, у сну, сваког тренутка, да је спасен, као Ноје, и да су сви они који су били с њим до малочас потонули, да је, дакле, само он надживео велику хаварију, што га је у сну испунило осећањем неког мутног поноса, јер то што се он спасао, једини, не бејаше само дело Божје милости, него и део његових сопствених заслуга, његове спретности да се снађе у тешким животним ситуацијама.

Када се пробудио?

У тренутку када је његов брод из сна, његова корабља, ударила о тврдо копно и почела да се тресе: није, дакле, успео да сагледа ново копно, јер фијакер беше заокренуо у калдрмисану Немачку улицу (сада Бемова)." (Киш 2020б: 64)

На основу напоредности догађаја, може се уочити како се језгровито спаја егзистенцијална претња реалног простора и времена (жандарми, патроле, агенти, опасност логора) са интимном психичком пројекцијом у сну у којој се овај страх прерађује у архетипску слику потопа и спасења. Станица са својом густом мрежом контроле делује као предворје логорског простора – топографија терора која је и без физичког насиља довољна да изазове продужено стање трајне анксиозности. Оно што се у психопатолошком смислу препознаје као перманентна хипервигиланција, јавља се у чињеници да је субјект уверен да је опасност на сваком кораку, па самим тим и сигурност више не постоји као психичка категорија. Сан, међутим, није само бег од реалности него и специфичан симптоматски наратив. Мотив пливања у тами уноси елемент регресије на примарни ниво – повратак у водено окружење блиско амниотичком искуству, што у психоаналитичком кључу често означава покушај повратка у стање пре трауме, у стање пре рођења као у материцу без историје. Но, овај сан није утешан, већ проживљен са свешћу о губитку других и са нарцисоидном афирмацијом сопствене изузетности – само он је преживео, само он се одржао на површини. Тај мутни понос носи двојако значење: са једне стране представља очајнички покушај субјекта да себи припише смисао и контролу у ситуацији потпуне несигурности, док са друге стране указује на латентно осећање кривице, јер спасење

увек претпоставља и смрт других. Отуда је спас последица његове спретности и сналажљивости, а не пуке Божје милости. Осим тога, Нојева корабља као симбол није случајно изабрана. Она у себи садржи парадигму божанског избора и изабраности, али овде је та одабраност приватизована и редукована на индивидуалну вештину. Тај помак од колективне до индивидуалне спасоносне митологије показује како траума уништава осећај за заједницу сводећи све на „ја", које опстаје упркос „ми", које тоне. Симптоматичан је и сам крај сна, који је прекинут пре него што би субјект могао да види ново копно. Тиме се открива апсолутна немогућност визије будућности – нема перспективе, нема новог живота, већ само бесконачног понављања (у) угрожености. Јавна сцена (калдрмисана Немачка улица) напада интимни простор сна оштријом вожњом и прекидом сневања, те се тако брише могућност (унутрашњег) излаза. Ово представља типичан клинички феномен код трауматизованих личности – немогућност да се снови заврше катарзично него се буђење дешава у тачки максималне тензије. У том буђењу разоткрива се структура трауматске репетиције: сваки покушај менталног спасења руши реалност која је (поново) окупирана страхом.

У разговору са Гаванским расправљају о тегобама Е. С.-а:

> „највећи део његових тегоба (болови у крстима, све изразитија кратковидост, несаница, коју нема чиме да ублажи, клаустрофобија), а додао им је још следеће: страх од ноћи, страх од сутрашњег дана, страх од лица у униформи, страх од старости и немоћи, страх од паса (кинофобија), страх од Бога, страх од смрти, страх од пакла." (Киш 2020б: 66)

Постепено распадање психичког и телесног интегритета Е. С.-а чини да се симптоми страхова и телесних сметњи (болови, кратковидост, несаница, клаустрофобија) спајају у читаву панораму фобија. То није више изолован страх од једне претње, већ енциклопедија анксиозности која обухвата све – од свакодневних предмета (пси, лица у униформи), преко метафизичких категорија (Бог, смрт, пакао) до самог темпоралног континуума (сутрашњи дан, старост). Управо та акумулација страхова указује на анксиозни поремећај, али истовремено и на трауматску хиперреактивност, када свака ситуација може постати окидач. Посебно симптоматично јесте присуство кинофобије, страха од паса, који делује готово банално у поређењу са страхом од смрти или пакла, али управо тај низ показује да је структура страха обухватила целокупну стварност, да више нема хијерархије значајног и безначајног.

У посети Гаванском, Е. С. одбија понуђену вечеру, јер се, како каже, навикао на гладовање, а пошто је увелико трајао полицијски час, ипак остаје да преспава сањајући о немогућности одласка у тоалет услед велике гужве. Сања и тамнопутог човека чије лице није могао да препозна запазивши злобан осмех. Потом, сања воз, који је нечујно стигао у станицу, покушава да сазна која је то станица, који воз, али узалуд. Уто, млад војник који је био мртав васкрсава, устаје, пробија се кроз гомилу и долази до Е. С-а, да би га након разговора пољубио у образ. Е. С.-у из гомиле добацују да је то Пољубац смрти (уп. Киш 2020б: 76), но све то прекида долазак госпе обучене у црно, која га такође љуби. Пробудивши се, овај кошмарни сан Е. С. приписује дејству алкохола. умору, дневним утисцима и промени кревета (уп. Киш 2020б: 77). Ови снови настављају да сведоче о унутрашњем расулу Е. С.-а. Сан о немогућности одласка у тоалет због гужве јасно носи обележја ониричке клаустрофобије – простор је затворен, тело је блокирано, а основне физиолошке функције бивају парализоване. Појава тамнопутог човека злонамерног осмеха упућује на архетипску фигуру прогонитеља: лик је неодређен, али садржи сву моћ персонификованог зла. Тиме сан постаје несвесно поље, у коме се уједначавају конкретна претња (полиција, војска, униформе) и пројектовани Други као непријатељ. Визије воза и васкрслог војника воде ка мотиву Пољупца смрти. Воз, у јеврејском и средњоевропском памћењу Другог светског рата,

скоро аутоматски упућује на депортације, на оне вагоне који су одводили у логоре. Његова нечујност јесте знак трауматске неартикулисаности – страх је толико снажан да га свест не може обухватити, он клизи без звука. Појава васкрслог војника јесте још један облик трауматске репетиције: мртви се враћају да би пољупцем означили коначни крај, а можда и да би известили о будућој предодређености на страдање оног који је пољубљен. Такође, пољубац смрти упућује на амбивалентан однос према смрти: он је и застрашујућ и ослобађајућ, јер представља и најаву и крај мучења. Симболика госпе у црном након војника додатно учвршћује тај утисак: смрт добија женско лице, лице материнске сенке која више не пружа заштиту. Е. С.-ово рационализовање сна по буђењу вид је одбрамбеног механизма, јер свест одбивши да прихвати трауматску садржину, минимизује је и банализује. Управо тај раскорак између интензитета сна и баналности објашњења указује на дубину психичке повређености: Е. С. није у стању да интегрише искуство, већ га своди на *ништа*.

Документ из Среског суда у Ковину[265] открива кључни траг у биографији Е. С.-а: његова историја психијатријског лечења није само епизода, него структура која прожима све три књиге (*Рани јади*, *Башта, пепео*, *Пешчаник*). Ослобађање из душевне болнице као опорављеног болесника уз услов да га супруга преузме на старање показује како друштво формално признаје ремисију, али истовремено предвиђа неизбежни рецидив. Ово упућује на феномен тока психозе: чак и у стању привидног опоравка, субјект остаје означен као потенцијални повратник у институцију. Таква стигма постаје нераскидив део његовог идентитета, он није више грађанин, већ потенцијални пацијент. „Белешке једног лудака (3)" јесу управо израз тог граничног простора: писање писма Нетики је истовремено и апел за правду и испољавање параноидних садржаја. У писму говори о превари, те да зато жели свој део куће, а не продају. (Парадоксални) Захтев за сопствени део куће прогањаног пацијента показатељ је да породица више није заштитна целина, већ извор агресије и неправде. Молба да Нетика пази на породицу Сам, да не умру од глади, осликава његову амбивалентност – упркос томе што је жртва прогона, истовремено осећа одговорност за ближње. Управо та колизија између унутрашње угрожености и потребе за бригом чини његово писање тако испрекиданим и болним. Још једна од интимних исповести Е. С.-а гласила је овако:

> „Говорим вам, дакле, као зналац тајни. Свет се опасно намножио. И ја у овом тренутку немам намеру да вам говорим о томе какав је наш свет сагледан из једног вишег, моралнијег аспекта. Само кажем да се свет множи ужасним темпом, а средства којима човечанство покушава да се спасе свакако нису довољна ни ефикасна. Насилна или добровољна стерилизација, планирана породица, ратови као спонтана примена дарвиновских принципа, природна селекција, глад, еутаназија и све друго, само су смешни и узалудни покушаји. Кина са својих пет-шест стотина милиона становника, та дуго обећавана жута опасност којом нас већ одавно плаше, није једина опасност по свет. Не бојте се најезде жутих мрава! Казна Божја не долази из мочвара. Она ће доћи с неба! И ту више неће бити милости ни за кога. Једнако ће страдати сви, сиромашни и богати, а највише ми – одабрани!" (Киш 2020б: 106)

Исповест о намноженом свету уноси нову димензију – глобалну параноидну визију. Овде се Е. С. помера од приватне ка колективној угрожености. Његова дијагноза света делује као параноидни систем, изграђена је логички, али на погрешним

[265] „Срески суд у Ковину на основу § 194 ст. 2 и 10 Вп. дозвољава отпуст из Душевне болнице у Ковину опорављеном болеснику Е. С., под условом да га његова законита супруга, као привремени пуномоћник болесника, прими на издржавање и лично старање, с тим да га у случају да се болесниково стање здравља погорша има сместити у најближи завод за лечење душевних болесника." (Киш 2020б: 91)

претпоставкама, те зато добија привид знанствености. Е. С. анализира демографске трендове спомињући контролу рађања, ратове, еутаназију, дакле, као да гради трактат о геополитичкој демографији, али коначни исход је апокалиптичка визија казне с неба. Тај скок од рационалног набрајања до космичке казне илуструје механизам параноидне дедукције: свет је опасан, јер је умножен и зато мора наступити уништење. Фраза „а највише ми – одабрани" (Киш 2020б: 106) нарочито је снажна. У контексту Кишовог наратива, Е. С. као Јеврејин између два рата живи у атмосфери сталне антисемитске претње. Одабрани народ овде се изврће: уместо божанског избора за спасење, они су изабрани за страдање, што је израз первертоване теолошке свести где се библијски мит о изабраности претвара у гаранцију погибије. У психопатолошком смислу, то је феномен делиријумске реинтерпретације – историјско и теолошко наслеђе постају доказ сопствене пропасти. Но, овде је важно истаћи двојаку динамику: на индивидуалном плану, то је наставак његове психотичне структуре, параноидне визије света који га окружује; на колективном плану, то је суптилна антиципација искуства Холокауста, које Киш уноси у наратив као неизбежну судбину јеврејске заједнице. Тако исповест Е. С.-а стоји на ивици између личне психозе и историјске реалности, где његова лудачка / луцидна визија није само симптом болести него и застрашујуће прецизно пророчанство историјске катастрофе.

У поглављу „Слике са путовања (2)" Е. С. се већ налази на принудном раду у циглани и на насипу. Ископавају се цигле из земље док су радници под будним оком наоружаних стражара. Иако стално замишљен, Е. С. ради колико је у његовој моћи. Принудни рад је и физички и психички исцрпљујућ. Неретко, услед губитка снаге, цигла не падне на гомилу, већ у блато, те се Е. С. уплаши од потенцијалне реакције стражара: „Тада чује како му стражар нешто говори, неке речи без значења, можда псовку, можда претњу. Уплашен, човек нагло полете и нађе се зачас крај цигле која беше пала у блато. Још чује глас стражара. Можда се стражар само смеје." (Киш 2020б: 109) Е. С. није способан за рационалну процену стварне намере стражара, већ реагује ван граница своје телесне контроле наглим покретом, скоком или пак грчом мишића. Тело постаје непоуздан посредник, оно реагује аутоматски, често превише или недовољно, што само појачава анксиозност. Сваки потенцијални знак неприхватања или казне од стране стражара појачава унутрашњу тензију, а амбивалентност његове перцепције („можда се смеје, можда псовка") показује како траума ремети могућност правилног тумачења друштвених сигнала. Након кратког одмора, Е. С. се изнова враћа на рад:

> „узима ашов који лежи на земљи, тамо где су остали јасни трагови његових кањача. Поглед му је уперен у правцу оштрице и као да заједно са њом продире у дубину. Покрети су му крути и несигурни, глава ниско оборена. Наједном, његовим телом пролази грч, нешто налик на трзање из сна. Да ли је то стражар поново нешто рекао или то беше звук пиштаљке? Трзај његова тела потраја само трен." (Киш 2020б: 110)

Е. С. покушава да се идентификује са инструментом рада, да измести одговорност и контролу са себе на ашов. Ипак, његова моторика је крута и несигурна – тај дисонантни однос између покушаја контроле и соматске немоћи илуструје соматизацију трауме. Грч који пролази кроз тело, налик на трзање из сна, може се тумачити као продужетак ноћних кошмара у дневни живот. Тело реагује као да је још увек у сну спонтано, неконтролисано. Све ово ствара утисак хроничне телесне и психичке опрезности, где свест, пажња и моторичка контрола постају заробљени у континуираној петљи страха. Кишов опис ових сцена чини видљивим трауматско сензорно-моторичко памћење: тело памти страх боље него ум и у тренуцима поновног излагања стресору реагује као да је у директној опасности.

У „Белешкама једног лудака (4)” симптоматичан је наредни одломак, у коме Е. С. артикулише однос према смрти и самоубиству:

> „Свестан чињенице да сам неспособан да дигнем руку на себе, гадећи се свога тела, гадећи се смрти, крви и свих реквизита смрти, конопца, бритве, оружја, ја сам, малопре, када сам кренуо ка селу, отпративши сина до врата, наједном осетио неко озарење због могућности да се безболно отарасим свих страхова и брига, а да при том не изложим себе неким грангињолским захватима: смрт у снегу, слатка смрт, без крви и без унаказивања тела, без болова и без насиља! Јер круг је описан. Мој повратак у родно село и није ништа друго до то: враћање на прапочетке, враћање у крило земље, последњи степени велике кружнице коју описује све живо вртећи се тако у том кругу између рођења и смрти, вртоглаво, све док се те две тачке не споје. Заправо то није била одлука, то никад није била одлука, јер за одлуку је потребна воља, него то бејаше само далека намера коју сам покушао да прокријумчарим не само својој животињи него и својој свести, јер да сам је макар само домислио у себи, можда бих свршио са собом.” (Киш 2020б: 117)

Е. С. експлицитно говори о неспособности да дигне руку на себе, али управо тиме што о томе говори признаје да је самоубиство као опција постало централна тема његове психе. Е. С. суицид не доживљава као чин контроле над сопственом судбином, већ као грангињолски захват, нешто гадно, крваво, унакажавајуће и зато трага за сладом смрти, симболички чистом, безболном и без насиља. Тај прелаз са крвавих, телесних призора на идеју снежне смрти открива психичко бекство у фантазију, која укида реално насиље и уноси мистични тон враћања у крило земље. Киш у овом монологу открива један од суштинских аспеката трауматизоване личности – жеља за смрћу није нужно одлука, већ пре нејасна намера која покушава да се провуче испод свести. Е. С. и сам каже да је за то потребна воља признајући да вољу нема, да његова психа функционише на нивоу нагонског и фрагментисаног импулса. Психопатолошки, овакво понашање може се приписати пасивним суицидалним мислима у оквиру којих се јавља жеља за престанком патње без активне намере извршења чина. Преношењем далеке намере у сопствену свест постаје видљив дисоцијативни механизам, који омогућава да се мисли о смрти наједном преведу у безазлени облик, а да се ипак задржи осећај контроле. То је одбрана од непосредног суочавања са ужасом сопствене жеље. Осим тога, јавља се и дубоко телесно гађење које често прати трауматске депресије или психотичне епизоде.

Метафора круга, односно повратак у родно село / крило земље делује као филозофска или мистичка рационализација суицидалне фантазије. Он не одлучује, већ припрема слику смрти као сладост, као безболно враћање у прапочетак. Враћање у родно село јесте покушај уклапања смрти у велики циклус природе, у прапочетак, као да се ради о природној законитости, а не о индивидуалном чину. Тако се уместо стварног самоубиства јавља његова психичка симулација – фантазма која спаја смрт и рођење, лични крај и космички круг. Смрт замишљена као слатка и безболна, унутар мистичког или филозофског оквира, омогућава психи да се заштити од ужаса реалности. У томе се препознаје одбрамбени механизам идеализације: смрт у снегу[266] није гротескна него слатка, без крви и унаказивања. Уместо реалне сцене умирања, Е. С. ствара ритуализовани сценарио враћања у првобитно стање – слично јунговском архетипу Велике Мајке или Фројдовом нагонима смрти, где се човек враћа у небиће. Ово је уједно и показатељ парадоксалне суицидалне амбиваленције у постојању жеље за смрћу и истовременом одсуству воље да се то заиста учини. Кључна реченица је: „јер

[266] О зими 1942. године, снегу и симболици снежног пешчаника у роману *Пешчаник* в. Нешић Павковић, Чебашек Нешковић 2025: 33– 47.

за одлуку је потребна воља, него то бејаше само далека намера коју сам покушао да прокријумчарим не само својој животињи него и својој свести" (Киш 2020б: 117). Дисоцијација између свести (и) животиње унутар њега додатно наглашава деперсонализацију: тело је одвојено од свести, јер долази до раздвајања између „ја" и тела као аутономног ентитета. У клиничком смислу, ово је већ на граници психотичне искуствене организације – субјект себе види као посматрача, а своју телесност као нешто страно, што јесте један од типичних елемената тежих посттрауматских стања. Читава ова сцена добија додатну тежину ако се има на уму историјски контекст: Е. С., Јеврејин у предратном и ратном окружењу, враћа се у родно село као у предворје смрти. Тај круг није само приватна него и колективна метафора: јеврејска судбина враћања у прапочетак (крило земље, гето, логор) јесте уједно и пут ка уништењу. Тако се лична психопатологија преплиће са историјском катастрофом. Овај одломак зато стоји као психопатолошки и поетички чвор *Пешчаника*: Е. С. артикулише фантазију о безболној смрти, која у исто време штити његову психу од хорора реалне смрти и указује на крајњи степен трауматске амбиваленције – желим да нестанем, али не могу / нећу да учиним тај чин.

Како роман одмиче, примери деперсонализације и дисоцијације свести Е. С.-а на основу унутрашњих монолога све су учесталији[267]. Проблематика је појачана његовом немогућношћу да ухвати, обузда или позове на одговорност тог другог у себи, за кога одговорно тврди да постоји. Унутрашњи монолози илуструју својеврсни поремећај личности[268], тачније, распад личног идентитета под притиском трауме, страха и прогона, али делују и као нека врста интимне драме између „ја" и оног другог у себи – драме нерешиве интеграцијом или ослобађањем, јер тај други остаје тајанствен, неухватљив и невидљив. Е. С. перципира своје Ја као двојно[269]: једно рационално,

[267] „То осећање да ме напустило моје сопствено Ја, то виђење себе из аспекта неког другог, тај однос према себи као према странцу* на Дунаву док сам стајао у реду. То бејаше исто ово осећање: с једне стране Е. С., педесет и три године, ожењен, отац двоје деце, размишља, пуши, ради, пише, брије се машиницом за бријање, а с друге стране, крај њега, заправо у њему самом, негде у средишту мозга, као у сну или полусну, живи неки други Е. С., који јесте и није Ја, јер док се овај брије, сасвим срачунатим покретом руке, која и не дрхти, онај други, смањен до ембриона, обавља неке сасвим друге послове, бави се неком сасвим непознатом но опасном работом […] то нема апсолутно никакве везе ни са мојим размишљањем, са током мојих мисли, нити са мојим поступцима: то је неко други!" (Киш 2020б: 117, 118)

[268] „Али оно што је најгоре у том лову на Другог који јесте и није Ја, то је страшна чињеница да тај други који је везан за мене као да смо сијамски близанци, крштеницом и мозгом и симпатикусом, да тај мој сијамски близанац, који корача сам и окренут у другом правцу, са рукама и ногама сасвим слободним, да тај мој брат-близанац, то моје Ја-не-ја мисли заправо мојом главом, краде мисли мога мозга, као да су нам и мозгови спојени, или само смештени у једну те исту наказну лобању, у две срасле лобање." (Киш 2020б: 119)

[269] „Тако ме тај други прогони, тако се јавља у мени изненадно док се бријем пред крњим огледалом и гледам своје лице уоквирено пеном, сасвим спокојно; […] онај се други јави у мени, изви се из мог мозга, болно, до дрхтавице, јер се том другом догодило нешто страшно, нека му је кобна мисао опрљила мозак, мисао о смрти, мисао интензивна и немилосрдна као у човека који се пробудио у свом гробу, али ја, Е. С., не знам тачно значење те мисли, не знам чак ни да ли је то мисао о смрти, али и ја осећам интензитет, тежину те мисли, њену погибељну песимистичност, њену убитачну реалност, и почињем да дрхтим негде у дубини свог бића, не дрхте руке, јер руке још једнако држе машиницу за бријање а никотинизирани прсти прате кошчату линију браде, опипавајући длачице, него дрхти мој симпатикус, моје срце, моја нутрина, моје уплашено, збуњено Ја. Јер одсад се целокупна снага моје личности концентрише на решавање те тајне, те загонетке, те стравичне афере с којом је суочен тај други у мени, на решавање тог криминалистичког случаја у којем нема ни једног јединог позитивног елемента, ни једне једине познанице, и једино се зна да је у питању смрт, смрт неког лица, или смрт као таква, изван свог грађанског контекста, али да је у питању смрт, погибељ, нека ужасна катастрофа бића, у то нема сумње: та дрхтавица у мени, тај лудачки поглед оног другог што ме гледа из напуклог огледала док се бријем, то јасно казује." (Киш 2020б: 119, 120)

контролисано и телесно присутно, друго несвесно, егзистенцијално и претежно ирационално, што наглашава трауматску димензију личности.

Код Е. С.-а, страх, сан и с(а)вест неретко постају једна неразлучива целина. Траума и психичко оптерећење могу довести до стања у којем појам и афект више не стоје у равнотежи – остаје само придев „ВЕЛИКО", без именице, без облика.

> „Све што ми је остало у свести то је утисак неке море, све што сам могао да формулишем сувисло то бејаше једна једина реч: ВЕЛИКО, придев који је стајао уз неку немогућну ствар, уз неки појам који није могао да се идентификује, али који је зрачио неким непојмљивим ужасом, а реч ВЕЛИКО коју сам успео да кроз болан напор свести избацим у поље разума […] бејаше још увек изван сфере схватљивог, изван жуте мрље свести. То ужасно и ужасавајуће ВЕЛИКО притискало ме својим великим и ужасним присуством, а ужас је потицао из немоћи мог духа и свести да уз тај придев додам именицу, јер тиме би, тим разјашњењем појмова, ствар моје море постала извеснијом, ужас би можда добио људске контуре, или макар облик јасног и дефинисаног ужаса. Овако, са тим неутралним придевом (заправо без рода) који је стајао уз неку именицу, или можда глагол, мој страх, моја унутрашња дрхтавица прерастали су у неки будан кошмар, и ја сам слутио да можда то што се догађа са мном и није ништа друго до наставак неког нагло прекинутог сна: док је део мог бића пратио свакодневни (логични) ток мисли, други је део, истовремено, био у дубоком сну, мучен мором неког сна из којег није могао да се прене: одломци тог будног сна, те море (одакле је исклизнула једино реч ВЕЛИКО), харали су мојом свешћу и мојом нутрином, а у мозгу, у бићу, збивала су се истовремено два процеса, сан и јава, мора и луцидност, али је између та два процеса постојао непробојан зид, прекинута веза: цео напор моје будне личности састојао се у томе да докучи неку реч која допире с оне стране зида, из друге, успаване мождане коре, да кад већ не могу да видим, да макар не чујем шта се збива у мом сопственом бићу, сада, у овом тренутку: реч ВЕЛИКО бејаше још једина артикулисана и ухватљива реч, ако и то не бејаше само превод, само сурогат неке речи, неког другог појма, неког другог стања: оно што се догађало с друге стране свести догађало се одвећ брзо, слике су одмицале непојмљивом брзином, а ствари које су се догађале тамо, у тами мога бића, слике које су промицале у кори мога мозга, бејаху одвећ ужасне да бих могао да их анализирам, хладнокрвно, чак и да сам их успео докучити: све се то догађало с ону страну живота, у дубоким митским пределима смрти, у стравичној долини оностраног. Тај други, то моје друго биће, то бејах ја сам после моје смрти: мртви Е. С. у сусрету са живим Е. С., који је изишао из мог сопственог сна па се отелотворио, настанио уз оног живог." (Киш 2020б: 120, 121)

Тај придев ВЕЛИКО није случајно неутралан, без рода и без садржаја: он симболизује чисту, необликовану и непојмљиву катастрофу, страх који је „превербалан" и за који језик више нема појмова. Управо то је типично за дисоцијативне и психотичне феномене: осећај огромности, непојмљивости и надреалне претње која нема конкретно лице, што ствара осећај морâ, мучне неодређености. Осим представе одвијања два процеса у једном бићу, у коме је један будан, логичан и свестан, а други у дубоком сну и мучен мором, приметна је и дисоцијација између емоција и мисли, као и прави расцеп између јаве и сна у којем одломци несвесног продиру у свест као фрагменти (реч ВЕЛИКО). Е. С. осећа да унутар њега постоји други ток, друго биће, „мртви Е. С. који се сусреће са живим Е. С.", што је представа готово митско-есхатолошког карактера, будући да смрт није више само појам, него само присуство. Овај унутрашњи дијалог између живог и мртвог себе показује да страх више није само у страху од смрти него у распаду идентитета: „моје кукавно, предвојено Ја" (Киш 2020б: 121) више није један субјект, већ место судара, зида и немогућег дијалога. Киш овде књижевно обликује феномен који психопатологија описује као губитак его-граничника, онога што раздваја унутрашње и спољашње, сан и јаву, живо и мртво.

Управо зато читалац има утисак да „ВЕЛИКО” није само реч, него нека безимена сила која је обухватила цео субјект. Овде више нема трагова рационалног контролисања, већ само покушаја да се ухвати и артикулише оно што је непојмљиво. У том смислу, ово је не само психопатолошки опис дисоцијативног стања него и симболички врхунац Кишовог текста-трауме: тренутак у којем човек, суочен са траумом и смрћу, више не располаже ни језиком ни сопственим Ја, већ остаје заробљен у једном пре-језичком придеву, који означава чисту ужасну „ВЕЛИКУ ВЕЛИЧИНУ” оностраног.

Нешто касније, Е. С. проговара о сопственој луцидности:

> „Дрхтавица која ме је држала последњих дана помогла ми је да схватим, упркос снажним нападима страха, да моја болест и није ништа друго до то […] ја постајем луцидним, у мени се јавља сазнање смрти, смрти као такве; у тим тренуцима дијаболичног озарења смрт за мене задобија ону тежину и оно значење које она има an sich, а коју људи најчешће и не наслућују [...] Али оно што ме ужаснуло (сазнање не рађа утеху) и што је моју унутрашњу дрхтавицу још више увећало, јесте сазнање да је моје лудило заправо луцидност, и да ми је за моје оздрављење – јер ово се стање дрхтавице не може поднети – потребна заправо лудост, махнитост, заборав, и тек ће ме махнитост спасти, тек ће ми лудило донети оздрављење! Да ми којим случајем доктор Папандопулос сада постави питање о мом здрављу, о пореклу мојих траума, мојих страхова, сада бих му знао одговорити јасно и недвосмислено: луцидност.” (Киш 2020б: 122)

У наведеном одломку Киш истражује парадоксално искуство Е. С.-ове свести: свестан сопствене луцидности, но управо та луцидност отвара врата непосредном осећају смрти и сопствене немоћи пред њом. Врло занимљивом чини се дијалектичка структура луцидности и лудила: сазнање и осећање смрти доводи до дрхтавице, али та дрхтавица је и знак дубоке психичке интеграције настале услед препознавања како је сопствено лудило заправо форма луцидности. Лудило се овде не појављује као потпуна психопатологија у традиционалном смислу, већ пре као механизам опстанка, као једини начин очувања психичке равнотеже, који омогућава да се издржи психички терет сусрета са неизбежним. Махнитост и заборав постају терапијски појмови, само преко њих може доћи до оздрављења, јер рационална свест није довољна да апсорбује и интегрише ужас неизвесности, страха и егзистенцијалне опасности. Другим речима, суочавање са смрћу не може бити редуковано на логичку анализу или рационализацију, већ захтева дубоку психичку мобилизацију која се испољава кроз Е. С.-ово „луцидно лудило”. Иако свестан себе као субјекта који посматра и осећа свој страх, та свест о сопственој луцидности претвара страх у катарзични, али и парадоксално оптерећујући психички феномен где лудило (п)остаје једини инструмент за превазилажење ужаса.

У поглављу „Испитивање сведока (1)” детаљно се реконструишу поступци, кретања и међуљудски односи Е. С.-а. Испитивање сведока и истражни поступак функционишу као књижевни инструмент за приказ свакодневног, бирократског и непрестаног притиска на његову личност: сваки покрет, свака одлука, сваки одлазак у Нови Сад подложан је систематском преиспитивању, што га изузетно исцрпљује. Непрестано бдење над сопственим деловањем, осећај да сваки поступак може бити предмет тумачења, контроле или казне логично појачава анксиозност, напетост и страх. У поглављу „Истражни поступак (3)” осим о писмима Нетике и Олге, поклањању шунке, разлозима урушавања куће (труле носеће греде), понавља се и тема суицида. Наиме, Е. С: је боравио у Ковину 1932. године, када је себи хтео да пресече гркљан, али га је у томе спречила болничарка:

> ,,Стала је на два корака од њега и замолила га је, гласом смиреним и строгим, да баци ту ствар или да јој је преда, затворену. Он је још неко време витлао оштрим сечивом, засецајући ваздух час покретима жустрим као кад се сецка кромпир, час спорим и срачунатим као кад се љушти јабука. Онда је у једном тренутку са гађењем бацио бритву у траву далеко од себе и сео на једну клупу. Било је пролеће. Кестенови у болничком парку цветали су одишући отужним тешким мирисом.” (Киш 2020б: 172)

Овај поступак илуструје интензивну сукцесију аутоагресивних тенденција и парадоксалне потребе за самоспасавањем у виду самоубиства, до ког не долази. Сцена се може тумачити у више равни, не само као покушај самоубиства из очаја, већ и као сложен психички ритуал у којем се Е. С. налази између потребе за самоуништењем и потребе за прочишћењем. Са једне стране, сама динамика кретања у виду витлања бритвом и преласка од наглих до спорих покрета амбивалентна је – у њему истовремено делује нагон смрти и нагон за контролом, будући да су покрети срачунати као кад се љушти јабука. Е. С. симболички вежба чин самоуништења, али га не довршава. У психопатологији, ово се понекад описује као парасуицидално понашање – гест на ивици, који је више израз унутрашњег конфликта, позив у помоћ или ритуално исцрпљивање агресије, него стварна намера да се смрт изврши. Са друге стране, сцена носи и катарзичну димензију. Бритва као предмет има јасну симболику: она је оруђе које сече, раздваја, али и чисти (бријање, ритуали). Сам чин засецања ваздуха може се читати као покушај пресецања невидљиве мреже притисака и кривице, а не нужно пресецања сопственог грла. Одсуство крви и ране и чињеница да он на крају баца бритву са гађењем упућују на то да је награђен тренутком самопресретања, као да је уочио бездан и од њега одустао. И коначно, ту је и естетичко-егзистенцијални контраст – пролеће, кестенови, тежак мирис болничког парка. Киш убацује мотив живота (цветање) поред мотива смрти (самоубиство). То указује да Е. С. у том тренутку није само човек који жели да умре, већ човек који, као у својеврсном ритуалу, проживљава свој сусрет са смрћу да би потом остао жив. Ово се може читати и као покушај симболичке смрти – да се убије један, стари, траумом обележен део личности како би преживео *неки* други. У том смислу, ова сцена је мање чин очаја, а више драматизација унутрашњег сукоба, у којој је присуство болничарке (мирна, строга али ненасилна интервенција) фигура реалности или Другог који га враћа у живот.

У поглављу ,,Испитивање сведока (2)”, у виду низа детаља, изнова се тематизује његов живот у хроничној изложености понижењу, страху и болу, као и постепено клизање ка амбивалентним, циничним и аутоагресивним мислима. Његова сведочења о раду у циглани, где је био малтретиран када је покушао да помогне пријатељу, указују на то да је упознат са систематским кршењем граница, као и са окружењем у којем је солидарност била кажњива, а људскост омаловажена. То искуство ,,педагогије” понижења наставља се и касније: страх жене и деце од жандарма који га траже и њихово скривање у шумарку откривају трауматизацију целе породице, али и његову сопствену позицију усамљеног чувара који остаје у кући да дочекује и жандарме и породицу, као фигура која непрестано посредује између два света, између репресије и заштите ближњих. Ово је још један пример његове пасивне отпорности – Е. С. не бежи, не супротставља се, али се и не предаје у потпуности, већ остаје у месту, између две опасности као човек који својим телом покрива празнину. Истовремено, детаљи о физичком умору и повреди ноге, последици насиља на принудном раду јесу психосоматски белези трауме. Он од тада храмље, а у психоаналитичкој перспективи, храмљење често добија симболички карактер као видљиви знак унутрашње рањености, неспособности да се иде даље, да се побегне или суочи. Овај физички хендикеп истовремено је и реалан и метафорички – Е. С. је и стварно исцрпљен и психички хром, он је човек који носи повреде које га чине неспособним за одлучне реакције, па чак и за

обичан пут до полицијске станице. Његова шала на путу из Новог Сада за Будимпешту, савет непознатом путнику да је за мамурлук „најефикаснији лек самоубиство" (уп. Киш 2020б: 203) представља типичан пример морбидног хумора, који код трауматизованих и депресивних личности често функционише као вентил. Иза тог циничног савета не стоји само иронична духовитост, већ и нагомилана безнадежност: смрт је за Е. С.-а постала лек, али не као стварна намера, већ као симболички референтни оквир, у којем се мери свака мука, па чак и обична мамурлук-мука. Таква реплика представља нормализацију мисли о смрти у свакодневном дискурсу, што је знак да је Е. С. толико урођен у сопствени психички мрак да га он (и)збија у шалу, без патоса.

Како се роман приводи крају, Е. С.-ово обраћање,[270] када говори о писању писма, у исти мах јавља се као чин очувања и као чин самоуништења. Свест о томе да рукопис остаје непослат, „мртви рукопис у мртвом мору времена" (Киш 2020б: 212), открива парадокс трауме: потребу за остављањем трага и истовремену спознају о бесмислу тог трага. У том смислу Е. С. своје писање препознаје као „*vanitas vanitatum*" (Киш 2020б: 212), као сведочанство које ће бити потопљено у гњилој мочвари Панонског мора, односно у забораву историје и људске свести. Метафоре пургаторија[271] и чистилишта ноћи имају психопатолошки призвук – ноћ делује као филтер који одваја привид и сувишно од кристала егзистенције, али оно што остаје није ослобођење, већ сведочанство апсолутне усамљености и ништавила. Тај процес се може разумети као феномен деперсонализације и дереализације, у којем субјект губи осећај за континуитет времена и вредност искуства редуковањем на кристале бића, на есенцију, док се остало брише као безначајно. Аналитичким ослањањем на симболику наратива и мотива, могуће је овакво тумачење, али могуће је и једно друго тумачење. Е. С.-ово обраћање о писању писма заправо функционише на два нивоа: на унутрашњем (Е. С.-овом) и на метатекстуалном (Кишовом, односно нараторовом). Унутар текста, за Е. С.-а, мотив *vanitas vanitatum*[272] означава најпре свест о узалудности и пропадљивости свега људског, али и живота, труда, сећања. Уочава како је његов рукопис већ у часу настајања осуђен да буде мртви рукопис у мртвом мору времена, као сенка једног живота који се убрзо гаси. Пургаторијум ноћи брише све што је споредно и оставља само кристале бића, есенцију, али ти кристали, уместо да значе спасење, представљају хладне остатке једног постојања. Е. С. тиме свесно или несвесно формулише егзистенцијалну и трауматску спознају: чак и најинтимнији чин писања, који би требало да обезбеди трајност своди се на једну сенку таштине. Али, на метатекстуалном плану управо се ту уочава Кишов поступак. Иако Е. С. у одломку мисли да његово писмо неће имати ефекта, да ће ишчезнути, читаоци знају да то неће бити случај. Управо из тих фрагмената, из тог непослатог мртвог рукописа настаје *Пешчаник* као реконструкција очевог живота и страдања. Оно што Е. С. доживљава као *vanitas* (таштину), Киш преображава у *testimonium* – сведочанство. У том смислу, мотив

[270] „Можда ће ово моје писмо, ово моје писање, изгледати, оно већ почиње да изгледа, са слутњом прве зоре, као дело таштине, *vanitas vanitatum*. Зар не изгледају већ сада моје писмо, мој дојучерашњи живот, као сенка таштине? Већ сада, када је све то прошло кроз чистилиште ноћи, кроз пургаториј помрчине, кроз катализатор вечности на којем остају само кристалне честице чисте егзистенције, само тврди кристали бића (есенција). Све остало збрисаће ноћ, а моје ће писмо остати непослато, мој ће рукопис бити већ зором мртви рукопис у мртвом мору времена, расточени папирус у гњилој мочвари Панонског мора или писмено у вакуумској шкатули од зеленог кристалног стакла чији је кључ бачен у воду, у мочвару, писмено укопано у мрачне темеље ноћи, у трошне темеље бића, сведочанство за неку далеку будућност – *postumus.*" (Киш 2020б: 212)

[271] „Већ сада, када је све то прошло кроз чистилиште ноћи, кроз пургаториј помрчине, кроз катализатор вечности на којем остају само кристалне честице чисте егзистенције, само тврди кристали бића (есенција)." (Киш 2020б: 212)

[272] Латинска фраза која значи таштина над таштинама, односно све је таштина.

таштине у наративу постаје двосмислен: означава Е. С.-ов осећај бесмисла, али уједно открива снагу литературе, која чак и из постхумног, мртвог рукописа успева да произведе сећање, наратив, трајање, историју. Тако се мотив непослатог писма може читати као Кишова метафора о томе шта литература ради са прошлошћу – писмо није стигло до адресата у свом историјском времену, али је стигло до нас, до будућности, те ми сада на основу тог писма (и фрагмената) реконструишемо један уништени живот. У том смислу, *postumus* из цитата такође има двоструко значење означавајући постхумно сведочанство Е. С.-а, али и постхумно стваралаштво самог Киша, који из очеве трауме гради роман као меморијални простор. Другим речима, Е. С. у тренутку писања види само празнину и узалудност (што је и типично за трауматизованог субјекта који не може да замисли будућност нити трансгенерацијски пренос свог гласа), док Киш својим романом управо показује да то „празно" писмо постаје могуће место памћења. Зато мотив таштине у овом одломку није једнозначно песимистичан: он је трагичан за самог Е. С.-а, али у оквиру *Пешчаника* прераста у парадоксално сведочанство – у доказ да чак и мртви рукопис може имати будућност.

Након што своје писање проглашава таштином, исказ Е. С. прелази у облик тестамента, односно завештања. Говори како тело завештава пламену са жељом да га кремирају, а да потом његов прах са Железничког моста проспу у Дунав, налажући ко би требало да присуствује обреду и који псалми да се читају, али да их не чита никакво духовно лице, него протува која зна да чита (уп. Киш 2020б: 213). То има неколико слојева значења, од којих је примарни егзистенцијални и трауматски слој. Завештање је чин свести о блиској смрти, али и потреба да се сопствена смрт бар делимично стави под контролу. Уместо да буде пасивна жртва (што већ јесте у историјском смислу), Е. С. својим тестаментом конструише обред, диктира услове сопствене сахране. То је покушај повратка (бар) неке врсте аутономије у ситуацији у одузетог живота. Мотив кремације и просипања пепела у Дунав уједно је и бекство од традиционалних обреда, који више немају смисла у свету у којем је сам поредак смрти изопачен (концентрациони логори, масовне смрти без обреда). Наредни слој је антиритуалан и ироничан, будући да Е. С. инсистира да псалме не чита духовно лице, него протува. Ово је снажно ироничан гест: јунак одбацује институционализовану религију и њене представнике можда зато што су у ратним околностима ћутали или подржавали прогон. И у овом тренутку бира маргиналца, протуву, за последњи чин свог обреда идентификујући се још једном са искљученима, са онима које друштво сматра безвредним. Та ирониja, међутим, није пука горчина. Она показује да Е. С. чак и у тренутку смрти задржава глас отпора, глас субјекта који се не мири са ауторитетима. Последњи слој јесте метатекстуални, јер као и код писма, које остаје постхумно, и овај тестамент има своју парадоксалну будућност. Иако Е. С. формулише услове који у реалности никад нису испуњени (његово тело је страдало у систему који није допуштао приватне сахране), само постојање тог тестамента у роману постаје начин враћања достојанства. Уносећи очево завештање у *Пешчаник*, Киш ствара књижевни обред уместо стварног, те литература замењује укинуту сахрану. Тиме тестамент постаје и метафора самог романа: као што Е. С. завештава тело пламену, тако Киш завештава очево постојање језику, и као што се пепео просипа у Дунав, тако се и текст шири ка будућности, дајући се читаоцима као сведочанство. Дакле, унутар текста тестамент представља акт контроле, отпора и ироније, а у оквиру романа, добија још дубље значење – постаје симболички чин сахране, који историјска стварност није дозволила, али који литература ипак може да оствари.

Последње речи Е. С., његово обраћање, завештање пре последњег ,,Писма или садржаја", којим се и завршава ова анализа *Пешчаника*, гласи овако:

„Живео сам лепше и богатије од вас, захваљујући патњи и махнитости, па желим и у смрт да одем достојанствено, како то приличи том великом тренутку после којег престаје свако достојанство и свака величанственост. Мој леш ће бити моја корабља, а моја смрт дуго плутање по таласима вечности. Ништа у ништавилу. И шта сам могао да супротставим ништавилу до то, ту своју корабљу у коју сам желео да сакупим све што ми бејаше блиско, људе, птице, звери и биље, све оно што носим у свом оку и у свом срцу, у троспратној лађи свога тела и своје душе. Желео сам све то да имам крај себе, у смрти, као фараони у величанственом миру својих гробница, желео сам да буде све онако као што бејаше и пре тога: да ми у вечности певају птице. Желео сам да Харонову барку заменим једном другом, мање безнадном и мање пустом, да незамисливу празнину вечности оплеменим горким земаљским травама, оним што ничу из срца човекова, да глуву празнину вечности оплеменим кукањем кукавице и певањем шеве. Ја сам само развио ту песничку горку метафору, развио сам је страсно и доследно, до краја, до консеквенци које прерастају из сна у јаву (и обратно), из луцидности у махнитост (и обратно), које прелазе из живота у смрт, као да нема међа, и обратно, из смрти у вечност, као да то није једно те исто. Тако је моја себичност само себичност људског бића, себичност живота, противтежа себичности смрти, и моја се свест, упркос привиду, противи ништавилу са себичношћу којој нема равне, противи се скандалу смрти кроз ову страсну метафору која жели да сакупи на гомилу оно мало људи и љубави који чињаху тај живот. Желео сам, дакле, и још увек желим, да одем из живота са специменима људи, флоре и фауне, да све то сместим у своје срце као у корабљу, да их затворим под своје капке када се они последњи пут спусте. Желео сам да прокријумчарим у ништавило ту чисту апстракцију која ће бити у стању да се у тајности пренесе кроз врата једне друге апстракције, ништавне у својој неизмерности: кроз врата ништавила. Требало је, дакле, покушати згуснути ту апстракцију, згуснути је снагом воље, вере, интелигенције, лудила и љубави (самољубља), згуснути је у толикој мери и под таквим притиском да задобије специфичну тежину која ће је подићи увис, као балон, и изнети је ван домашаја мрака и заборава. Ако не што друго, остаће можда мој материјални хербаријум или моје белешке, или моја писма, а шта је то друго до та згуснута идеја која се материјализовала: материјализован живот, мала, тужна, ништавна људска победа над големим, вечним, божанским ништавилом. Или ће остати макар – ако у великом потопу потоне и све то – остаће моје лудило и мој сан, као бореална светлост и као далек ехо. Можда ће неко видети ту светлост, можда ће чути тај далеки ехо, сенку негдашњег звука, и схватиће значење те светлости, тог светлуцања. Можда ће то бити мој син, који ће једног дана издати на свет моје белешке и моје хербаријуме с панонским биљем (и то недовршено и несавршено, као и све људско). А све што надживи смрт јесте једна мала ништавна победа над вечношћу ништавила – доказ људске величине и Јахвине милости. *Non omnis moriar*.” (Киш 2020б: 213–215)

Може се рећи да овај одломак представља поетско-филозофски центар романа, премрежен кључним мотивима: супротстављање ништавилу, корабља као метафора сабирања живота, победа над смрћу остављањем трага (писмо, белешке, хербаријум) и постхумни дијалог са сином. Пређашњи мотив таштине прераста у мотив отпора ништавилу, јер је у претходном цитату Е. С. сумњао у своје писање као у сенку таштине, али овде он своју себичност (како је сам назива) преображава у нешто универзално људско – у себичност живота који не пристаје на нестанак. То више није пука таштина него једна врста упорне, готово космичке инерције живог бића које жели да остави траг отимајући се ништавилу. Управо у том парадоксу лежи и Кишов „Non omnis moriar”: смрт је неизбежна, али оно што се може оставити јесте мали, „ништавни” траг и тај траг већ је људска победа. На тај траг надовезује се корабља као митско-поетска фигура будући да Е. С. своју смрт замишља као пловидбу – „мој леш ће бити моја корабља” – што асоцира на Ноју барку, Харонову лађу, али и на египатске гробнице фараона. За разлику од Харонове барке, која преноси само душу у подземље,

његова корабља треба да понесе људе, птице, звери и биље, целу панораму живота. То је покушај да се свет и постојање, барем у сећању, прокријумчаре кроз врата ништавила. У тој троспратној лађи тела и душе постоји и психопатолошка димензија: лудило и махнитост које спомиње овде су не само симптоми већ и „погонско гориво" његове маште, сна који премошћује границе живота и смрти. Отуд се згуснута апстракција о којој Е. С. говори јавља као одбрана од заборава. Апстракцију је покушао згуснути снагом воље, вере, интелигенције, лудила и љубави тако да добије специфичну тежину која ће је подићи изнад заборава. То је слика писца који од крхких елемената (сећања, белешки, биљака у хербаријуму) ствара нешто што има густину и тежину, нешто што може да преживи потоп. Дакле, његови документи, хербаријум, белешке и писма – то је сами материјализовани живот. Овде се готово пророчки најављује структура *Пешчаника*: Киш ће из очевих бележака, докумената и писама створити књижевно сведочанство које је управо то „згуснуто семе" живота у времену уништења. Тиме се појављује још један мотив, мотив постхумног дијалога са сином. У кључној реченици „Можда ће то бити мој син, који ће једног дана издати на свет моје белешке" (Киш 2020б: 215) *Пешчаник* добија своју аутобиографску осу – роман који читамо јесте тај далеки ехо и бореална светлост коју Е. С. жели да остави. Син (Киш) преузима улогу оног ко светлуцање лудила и сна претвара у текст, дакле у трајност. На тај начин, роман постаје остварење очеве жеље да његов живот и унутрашњи свет упркос поразу и смрти (п)остану као сведочанство. Хорацијев цитат „Non omnis moriar" (*Нећу сав умрети*) остаје као закључни акорд, као програмски подтекст. Иако је човек ништаван, остављање макар малог трага (бележака, хербаријума, писма или чак лудила и сна) јесте акт достојанства и отпора. Киш овим завршава круг, те оно што је у роману читано као реконструкција очевог живота јесте испуњење ове постхумне жеље. Овај одабрани представља апотеозу свих дотадашњих мотива: Е. С. свесно и страствено обликује сопствену смрт као песничку метафору која сабира његов живот. Мотив таштине преображава се у мотив отпора ништавилу, а мотив писма као сведочанства за далеку будућност овде се материјализује у извориште из којег *Пешчаник* настаје. Роман тиме није само књижевна реконструкција него и остварење очевог тестамента: једна мала, „ништавна" људска победа над вечним заборавом.

*

Лик Е.С.-а у *Пешчанику* може се психопатолошки разумети као јединствена синтеза трауме, луцидности и махнитости непрестано отеловљена кроз телесне и симболичке манифестације. Већ у исповести о менструирајућем срцу јавља се поетичко-патолошка метафора којом тело постаје простор у којем се акумулирају и исказују психичке ране. Тај мотив у својој бизарности одражава амбивалентан однос према сопственој јеврејској припадности, али и дубљи осећај трајног унутрашњег крварења, које никад не проналази завршетак. Симболика тела као жртвеног простора наставља се у бројним испадима Е. С.-а, у његовим страховима, дрхтавицама и несаницама, као и у покушајима самоубиства, у којима се опсесија смрћу јавља у истој мери као и немогућност да се смрт стварно оствари. Удвајање личности, осећај да у њему обитава *други*, који га прогања и посматра из огледала, указује на дисоцијативне процесе, на распад јединственог Ја, које се раздваја у сталном напору да се објасни, контролише и уобличи неподношљива траума. Реч „ВЕЛИКО", једина артикулисана реч ухваћена у кошмару, сведочи о неуспеху језика да овлада ужасом и истовремено о потреби да се у некој крајњој поетској синтагми сажме непојмљиво искуство ништавила и смрти. Парадоксална свест да је његово лудило заправо луцидност и да би га само махнитост могла спасти, открива дијалектички механизам његове

психопатологије: он је истовремено превише свестан и исувише рањив, те му је оздрављење могуће једино у бегу из свести у заборав. У том оквиру треба разумети и његово последње завештање – потребу да смрт не буде празнина, већ да буде метафорички преображена у пловидбу, у корабљу која сабира све што је волео. Тиме настоји да себичност живота супротстави себичности смрти, да креативношћу и фантазмом одложи коначни распад. У томе се мотив таштине из претходне исповести слива са завршним узвиком „Non omnis moriar". Упркос свести о ништавилу, остаје вера у могућност остављања трага: у писмима, у хербаријумима, у белешкама, у сину, који ће их једног дана оживети. Управо се ту разоткрива пуни континуитет телесно-симболичких манифестација трауме: од тела које крвари и дрхти, преко личности која се расцепљује, до језика који се узалуд напреже да ухвати неухватљиво, све до поетског последњег отпора. Лик Е. С.-а је стога психопатолошки обележен дисоцијативношћу, трауматском луцидношћу, опсесијом смрћу и немогућношћу да је доследно изведе, али истовремено и креативном моћи да све то претвори у текстуални траг. Његова трагедија је у томе што лудило није бекство од свести, већ свест сама, а његова једина победа над ништавилом остаје у речи, у „малој људској победи" писма сестри Олги, које је, као што показује роман *Пешчаник*, заиста преживело смрт.

6.4. АЛЕКСАНДАР ТИШМА

У вези са Александром Тишмом, Предраг Палавестра (1998: 134) истиче како се овај писац заједно са Данилом Кишом и Милорадом Павићем својим књижевним угледом пробио у европски књижевни простор, успевши да постане изузетно цењен у круговима европских читалаца с краја 20. века. Са друге стране, дело Киша и Тишме припада искуству расцепа, ,,и то расцепа који не потиче само од модернистичке идеје књижевности и писања као надређеног, вишег облика егзистенције, већ од самог *fatuma* које је донело рођење у Хоргошу" и Суботици (Гвозден 2005: 75). Давор Стипић (в. 2021: 246) указује на утицај наслеђа специфичног културолошког простора Централне Европе, остваренog најпре на Тишму и Киша, а који је утицао на моделирање слике Холокауста у југословенској књижевности. Европски културни модел у великој мери је утемељен на западноевропском јудеохришћанском митском оквиру, чије су основе прожете филозофијом страха, тескобе, греха и кривице, која служи као механизам за друштвено препознавање и конституисање идентитетске припадности. Са постепеним приближавањем Источне Европе Западу, наведени обрасци почињу да продиру и у културне матрице источне и средњеевропске средине, што је условило да мотиви страха и тескобе – у отвореној или потиснутој форми – постану конститутивни елементи књижевног израза аутора средњоевропског културног круга, попут Тишме, Киша или Ђерђа Конрада (уп. Палавестра 2005: 21). Управо осећање страха и тескобе ,,усађене у психологију људи и записане у културном кодексу централноевропског поднебља, Тишма користи како би у књижевној форми представио атмосферу Холокауста и присуство константне психозе у којој су жртве нацистичке политике биле принуђене да живе" (Стипић 2021: 248).

Александар Јерков (1992: 18) истиче како је Александар Тишма писац традиционалнијег приповедања, суочен са поетичким дијалогом модернистичке естетике и постмодерне текстуалности. Њега интересује појединац сукобљен са пореклом, прошлошћу, историјом, самим собом, али неретко, такви појединци, како ће и бити истакнуто у одабрана три романа у вези са темом Холокауста, хронично су усамљени под (и даље) снажним утицајем ратних дешавања. Ружа Перуновић Кнежевић (2021: 7, 8) истиче да је Тишмина потреба да говори о Холокаусту и лична и литерарна будући да су његови живот и дело обележени су двоструким српско-јеврејским пореклом. ,,Анализирајући своје двоструко порекло и проналазећи у њему узроке тескобе (а након пресудног одласка у Пољску и обиласка логора смрти), писац се окреће теми јеврејства и – с тим у вези – архетипском страдању, прогонству, лутању." (Перуновић 2016б: 13) У вези са Тишмом, чини се да примарно трагање за идентитетом, уз фокус на јеврејске теме, попут питања порекла, усамљености, неприлагођености, страдања, итд., представљају главне интерпретативне тачке о којима је писала већина[273] проучавалаца Тишминог књижевног дела, како је то и евидентно у изузетно значајном зборнику радова *Повратак миру Александра Тишме* (2005). Тако Владимир Гвозден (2005: 85) истиче како су „Тишмини романи, романи некога ко није би жртва холокауста, али ко се препознавао као неко ко је дужан да о тој жртви сведочи, да кроз ту жртву трага за властитим идентитетом". Другим речима, услед свог двоструког порекла, услед расцепа у личности о којем Гвозден говори, било је могуће за Тишму начинити искорак ка књижевности Холокауста.

[273] Ружа Перуновић Кнежевић (2021: 17) иситче велики број аутора попут М. Пантића, В. Гвоздена, С. Кољевића, П. Палавестре, Г. Божовића, В. Цидилко, Д. Кујунџића, који су сагласни у чињеници да је ,,главна тема, чак главни јунак Тишминих романа управо зло и да аутор осећа дужност да кроз литературу говори о злу као чињеници која је саставни део човека, увек присутно, мање или више изражено, у складу са животним околностима" (Перуновић Кнежевић 2021: 17, Перуновић 2016б: 25).

Иако романи *Књига о Бламу* (1972), *Употреба човека* (1976), *Капо* (1987), заједно са збирком приповедака *Школа безбожништва* (1978) и романом *Вере и заверe* (1983), чине целину коју је критика означила као „петокњижје" Александра Тишме, у овом раду анализа ће бити усмерена на прва три дела. Разлог за овакво ограничење није у мањој важности *Школе безбожништва* и *Вера и завера*, већ у настојању да се у оквиру постављених оквира дисертације избегне преобимност и да се омогући методолошки доследнија и детаљнија анализа изабраних књижевних текстова. При томе, избор управо ова три романа оправдан је њиховом тематском и поетичком згуснутошћу, као и чињеницом да пружају репрезентативан увид у Тишмин однос према теми Холокауста уз фокус на психо(пато)лошки аспект анализе. Додатно, у истраживачкој перспективи неопходно је оставити простор и за друге ауторе о којима је било и о којима ће тек бити речи, како би се целовито сагледали различити модели књижевне репрезентације трауме, страдања и психопатолошких последица.

У *Књизи о Бламу* (1972), како ће и бити указано нешто касније, главна тема јесте живот једног Јевреjина, који је случајно преживевши прогоне заувек остао заточен у сопственом сећању између прошлог и садашњег живота. У роману *Употреба човека* (1976) упечатљиви остају туга, самоћа и немир који прожимају наративни свет и људске судбине, са посебним интересовањем за трагедију жене[274]. Роман *Капо* (1987) још драматичније покреће питање и позицију жртве, будући да бивши логораш, капо, тражи једну од својих преживелих жртава, али то му не доноси никакву благодат и мир, већ понор, пораз и очајање. Заједничку тематско-поетичку основу одабрана три романа чини Тишмина усмереност ка микронивоима историјске трагедије: уместо приказивања великих, колективних страдања обојених патосом, фокус је на њиховим маргиналним одјецима који допиру до егзистенцијалне тескобе појединаца, уплићу се у интимне, личне мистике и унутар судбина усамљених ликова остављају трагове промашених и обесмишљених живота (уп. Палавестра 1998: 135). Усамљеност, тескоба, луталаштво, идентитетски расцепи уз постојање психо(пато)лошке симптоматологије чине ове романе погодним за ово истраживање.

Иако не спадају у примарни корпус, важно је рећи неколико речи о књижевним делима искљученим из анализе. За збирку приповедака *Школа безбожништва* (1978) Александар Тишма добио је Андрићеву награду. У четири приповетке које ову збирку чине – „Шнек", „Школа безбожништва", „Најгора ноћ" и „Стан" – Тишма проговара о истом злу о ком је писао и у роману *Употреба човека*. Осим тога, у овој збирци главне теме су дезинтеграције личности, праћење вишеструког губитка идентитета јунака, али и трагање за самим тим идентитетом. Целину ове приповедне визије прожима траума рата, послератна морална празнина, ерозија вредности и проблем идентитета. Приче у овој збирци истражују интимне и друштвене последице историјских ломова, а њихови јунаци су често људи на маргини: жртве, сведоци или они који покушавају да преживе прилагођавајући се новим околностима. Приповетка „Шнек" тематизује послератни живот Јевреjина Стевана Шнека, који се понаша параноично, скоро и луцидно када изгуби контролу над сакривањем сопственог идентитета. „Школа безбожништва", најсуровија је од ове четири, будући да говори о екстремном, ужасавајућем, патолошком злу кроз причу о џелату и жртви. Приповетка „Најгора ноћ" представља „својеврсну виђету, изванредну минијатуру о унутрашњој борби жртве да контролу над сопственим животом преузме ликвидирајући своју породицу и себе самог" (Хаџић 2010: 15). Приповетка која заокружује ову збирку, „Стан" говори о деградираном

[274] О амбивалентности жене у приповедном свету као и о четири наративне стратегије у сликању јунакиња (аномизација, мистификација, телесност и немост) код Александра Тишме видети Гордић-Петковић 2005: 55–57.

појединцу, Бранку Чаковићу, који проводи живот са породицом скучен у малом стану, те се невољно одлучује да потражи нови, већи стан, Трагање за станом навешће га на сусрет са некадашњном добротворком Вилмом Синдхолц, која му је за време рата помогла и спасила му живот. Из садашње перспективе, Чаковића Вилма асоцира на сопствену мајку, те се унутар себе бори са мишљу да ли да исељавањем уништи особу која је дозволила његово постојање или не. Свакако, ова приповетка ,,једини је могући крај круга који се бави питањем егзистенције која почива на изгубљеном или непознатом идентитету" (Хаџић 2010: 18, 19). Што се романа *Вере и заверe* (1983) тиче, како истиче Фрања Петриновић (2015: 10), остваривање овог књижевног дела као облика друштвеног и метафизичког романа појављује се као нови облик друштвеног романа пропраћен низом елемената као што су ,,анализа друштвених односа, и елемент пропитивања смисла постојања, егзистенцијална тескобност смисленог остварења деловања и питање односа воље и судбине" (Петриновић 2015: 10). *Вере и заверe* су тематски вишеслојне – прича о Сергеју Рудићу, Инге и Патаку преплиће се са причом о наслеђу, имовини, љубави, насиљу, нагонима, лажима, истини, убиствима, итд. Тишма у овом делу исписује историјско-егзистенцијалну хронику југословенског друштва у којој се преплићу различите перспективе, политичке и интимне, националне и индивидуалне. Ликови су у сталном раскораку између сопствених убеђења и захтева спољашње стварности, при чему се разоткривају механизми страха, опортунизма и личне одговорности. У том смислу, *Вере и заверe* настављају Тишмин доследни тематски ток о односу појединца и историје, карактеристичан за његове раније романе (*Употреба човека, Књига о Бламу*).

6.4.1. *Књига о Бламу*

У предговору „Мукотрпно оживљавање истине" Владимир Гвозден (2011: 5) дефинише главног јунака *Књиге о Бламу* на следећи начин: Мирослав Блам представља „егзистенцијалну, когнитивну и неморалну немоћ, али и стид који такву немоћ прати". Тај лик, премда спољa остаје исти, у себи носи трауматичну и дубоку метаморфозу (уп. Гвозден 2011: 5). Живи у константном осећању стида, које га лишава жеље за животом, па његово трагање за оправдањем и утехом неретко представља неку врсту симболичког самоубиства (уп. Гвозден 2011: 16). Читалац у роману прати Бламов „поглед на непосредну емпиријску стварност која потом прераста у мешавину топографије и меморије, у преплитање непромењене материјалности градског живота и јунаковог сећања на његове покојне становнике" (уп. Гвозден 2011: 8). Не успевајући да се укотви у садашњости, Блам сопствени идентитет проналази искључиво трагајући за њим у прошлости. Проблематичан однос према стварности и времену, као и чињеница да је ток радње разбијен на фрагменте сећања и значења, омогућавају да се изгради психо(пато)лошки профил овог јунака. Бламово постепено повлачење у самоћу и отуђеност додатно је продубљено трагичном погибијом његове сестре Естере након које његову егзистенцију испуњава осећање свеприсутне смрти.

Већ на самом почетку романа просторна позиција његовог стана добија симболичку димензију. Мансарда палате Меркур, и сама по себи истурена и истовремено скривена, илуструје његов субјективитет: узвишеност која није плод сопствене заслуге, већ последица брачне везе са Српкињом Јањом, носи у себи елемент инфериорности и прикривеног стида. Тај простор својом висином и одвојеношћу постаје и метафора Бламовог односа према свету – дистанцираног посматрача који се истовремено прикрива и изолује избегавајући да буде препознат чак и по месту свог боравка. Пажљиви посматрач околике, архитектуре, природе, детаља, аналитичар људи и људских судбина, сам шета местима које други ретко посећују уживајући у самоћи.

Његова склоност ка усамљености, аналитичко сагледавање детаља и лутање кроз просторе, одговарају профилу личности обележене трауматским искуством – Блам је истовремено у бекству од света и у непрестаном настојању да га дешифрује.

Замишљање ситуације, потере, у којој би он могао бити изнова угрожен као некад, асоцира га то на самоубиство:

> „У Бламовим прсима узбуђено бије срце […] Неће још једном дозволити да га притесне, присиле на покорност, на чекање њихове одлуке, бациће се! Једним јединим замахом повући ће тело навише и стрмоглавиће га ка улици, као с трамбулине у воду базена. Осећа у устима хладну струју ваздуха, осећа раменима празнину, немање ослонца, измицање граница простора. Ноге му се климају размекшане […] цело тело испада из свог облика, из своје условне чврстине, крвоток цури на све стране, све се распада, цео свет, распада се улица према којој лети. Руке му трну, прсти га пеку, шипка ограде упрла је у њих до костију." (Тишма 2011: 27)

Када га у мислима обузме фантазматска представа потере, јавља се психопатолошки мотив опсесије смрћу као јединим истинским изласком из егзистенцијалног притиска. Опис замишљеног самоубиства не функционише као обична репрезентација страха или бекства, већ као проживљено телесно искуство – срце које убрзано куца, осећај струје ваздуха у устима, нестанак чврстине тела и простора, распадање околног света. Ово сведочи о високој телесној осетљивости и дисоцијативном механизму у којем унутрашња траума налази израз кроз телесне сензације. Самоубиство се не појављује као хладна рационална одлука, већ као телесно-афективна визија у којој се субјекат, једном заувек, ослобађа притиска. Чињеница да се налази вани, на шеталишту, где се придржава за ограду маштајући о скоку, упућује на то да је простор стални медијум Бламових психичких процеса. Фантазматска слика лêта са висине у празнину тако постаје наставак његовог егзистенцијалног стања – живот на граници између осамљеног посматрања и коначног распада. У том смислу, Бламова психопатологија огледа се у непрестаној дијалектици између дистанце и угрожености, између жеље за животом и готовости на смрт, где тело функционише као примарни простор испољавања трауме. Наизглед обична шетња, из перспективе других пролазника, заправо је испуњена хаотичним унутрашњим процесима који за њих остају потпуно невидљиви:

> „Они не слуте шта се овде с њим, у њему збива, не деле, можда не би могли ни да појме његов страх, његов ужас, његову неизвесност да ће потера доћи и стеснити га уз ову ограду. Али шта је то онда? Је ли он луд? […] ако се једини издваја, сигурно је чудовиште, изрод, наказа, зрео да буде, чим га открију и прочитају му мисао, стрпан у кавез и показиван, у неком не зоолошком врту већ хомолошком врту, наг да би га сви боље видели и могли боцкати кроз решетке ушиљеним штаповима, нагонећи га да производи њима неразумљиве вапаје, крике." (Тишма 2011: 28)

Дисконтинуитет између спољашњег и унутрашњег света показује основну трауматску матрицу: Блам живи у паралелној стварности, у којој је обузет опсесијом потере и неминовне пресуде, док га други посматрају као једног од бројних, обичних шетача. Управо та невидљивост његове патње појачава осећај изопштености и чудовишности. Слика хомолошког врта, у којој је он нага, изложена, малтретирана наказа представља метафоричко извођење унутрашње трауме у јавност. Она није само халуцинацијска визија, већ дубоко укорењен страх од разобличавања – да ће његова унутрашња слабост и лудило бити препознати и социјално санкционисани. Овај мотив измешта индивидуалну психопатологију у зону колективног искуства, траума коју носи

као припадник заједнице, а која је била систематски понижавана, разарана и уништавана у логорима, сада се враћа у облику перманентне унутрашње оптужнице.

Када се Блам нагне преко ограде, као ка бездану, тај гест осим што је симбол самоубилачке жеље, јесте и тренутак граничног стања у којем тело реагује на поновну навалу прошлости. Ослушкивање спуштања ролетни, ишчекивање позива или наредбе указује на трајну хипервигиланцију, карактеристичну за посттрауматска стања, у којој и најмањи знак из окружења може бити протумачен као претња или сигнал погибије. Бламов нагли трзај и одлука да крене даље не сведоче о савладаној ситуацији, већ о непрестаном бекству од познатог ужаса, од искуства које је већ проживљено и које се сада, у свакодневици, изнова појављује као сенка.

Уто сеће посредника некретнинама Леона Функенштајна, те одлучује да му приђе приупитавши о њиховој породичној кући, која се некад налазила на Тргу војводе Шупљикца, а која је припадала старом Вилиму Бламу, Мирослављевом оцу. Њу је, наводно, отац продао уз посредовање Функенштајна, али није познато где је и да ли је за кућу исплаћен новац. Управо у том сусрету са Функенштајном јавља се мотив сумње у праведност и исправност међуљудских односа. Овај мотив има двоструку функцију: из једног угла, враћа Блама у време пре разарања, у детињство и двориште где је са другом Чутуром уживао у глогињама, а из другог, открива структуру његовог трауматског сећања, у којем су губици (материјални, породични, егзистенцијални) трајно везани за осећај неправде и несигурности. Функенштајново нагло негирање и одлазак само појачавају ту несигурност остављајући простор сумњи да је издаја или неправедна расподела била неизбежна будући да се радило о имовини једног Јеврејина. Тако се у овој сцени прожимају три кључне осе Бламове психопатологије: прво, његова унутрашња изолација и невидљивост патње; друго, осећај разобличености и чудовишности у потенцијалном сусрету са погледом других; треће, проживљавање прошлости као сталне сенке која упада у садашњост. Сусрет са Функенштајном, иако кратак, показује како и најобичнији разговор са познаником може постати окидач за навалу сећања, сумњи и осећаја губитка, чиме се његова свест трајно држи у зачараном кругу трауме.

Упркос незавидном Бламовом унутрашњем психичком стању, већ је јасно колико су за њега фикција, машта и замишљени разговори постали нужни механизми одржавања свести. Тако ће разговор са Чутуром, иако потпуно фиктиван, деловати као покушај поновног успостављања изгубљеног дијалога са светом како би се болна питања (о кући, о новцу, о неправди) барем у мислима довела до разрешења. Када га Чутура пита да ли је сазнао ко је однео новац од продаје куће, Блам проговара о страху: „Нисам могао [да сазнам, *прим. аут*]. Или нисам смео, ако хоћеш. Нисам смео да потражим ни мртва тела својих родитеља а камоли неки њихов новац. Било ме је страх." (Тишма 2011: 39) Признаје своју неспособност и страх, који није више ситуационо ограничен, већ представља унутрашње стање трајне парализе у којем жртва губи способност за деловање и истину препознаје као недостижну. Нешто касније, поново се наратив навраћа на фикцију о Чутури, који истражује све могуће новосадске људе са именом Лајош Кочиш, како би пронашао оног који је наводно узео новац од продаје куће Бламових. Фиктивни Чутурин предлог о истрази о Лајошу Кочишу[275] открива колико је Бламова свест у сталном трагању за кривцем, за неким на кога би се могла пројектовати свест о губитку. Но, управо чињеница да Чутуре више нема међу живима разобличава ту фикцију – Блам остаје сам, без сведока и заштите, упућен једино на сопствену сумњу. Психопатолошки, то је моменат у којем се види да његова

[275] Чутура сумња да је новац украо Лајош Кочиш, Мађар који се последњих месеци уселио код њихове станарке у дворишту. Убеђује га како је тим новцем заправо Кочиш побегао са љубавницом у Будимпешту и да то треба истражити.

унутрашња драма не подлеже никаквом дијалогу ни са ким – други су нестали, а унутрашњи разговори са мртвима само су покушај испуњавања празнине неповратно уништене заједнице.

Сцена у којој открива прељубу своје жене Јање са Предрагом Попадићем представља, пак, други тип психичког удара, интимни губитак, који је за Блама дубоко повезан са већ проживљеним губицима:

> „Сазнање да га она вара са тим човеком запарало му је утробу као нож, пресекло му дах, скоро га онесвестило, али он није викнуо, није скочио на ноге да јурне из трамваја, него је наставио да седи наслоњен на седишту и да их посматра […] Призор њиховог загрљаја, тамо на пустој улици, испунио га је, упркос ужасу, нехотичним дивљењем, које је готово прелазило у ганутост. То је био загрљај опроштајни, видео је он […] у том загрљају се огледала засићеност, везаност сећањем за протеклу близину, која је била срећна." (Тишма 2011: 43)

Осећај да га Јања никада неће волети онако како је волела Попадиће, као и његово готово естетско дивљење њиховом опроштајном загрљају сведоче о амбиваленцији његовог афективног живота. Са једне стране, то је готово садомазохистичко проживљавање туђе среће као сопствене несреће, а са друге, то је још једна потврда његове неприпадности – као да и у браку, у најинтимнијем односу, он остаје странац и посматрач. Тај љубавни загрљај за њега је симболизовао сестрински растанак, одлазак од њега самог, тако друкчијег, њој туђег, јер он носи печат другости, трауме и туђинства.

Истовремено, шетња Јеврејском улицом и присећање на њене радње, сада празне и срушене, функционишу као трауматски топос. Добар део Јеврејске улице после рата је порушен због настанка Новог булевара. Блам је свестан да су власници тих радњица заувек нестали, да чак и они који су преживели носе у себи смрт – исту ону смрт коју и он, оженивши се Српкињом, носи као свој идентитет. Тај простор разарања није више само географски него егзистенцијални – историја се урушава заједно са зидовима, а Бламова свест остаје заглављена у памћењу које не може да пређе у будућност. Бламови фиктивни разговори са мртвима разоткривају потребу за изгубљеним сведочанством, издаја супруге показује његову немогућност да успостави стабилан интимни однос, а шетња кроз Јеврејску улицу очигледно сведочи о немогућности да се живи у садашњости. Блам је човек који се креће, али ког сваки корак враћа га у прошлост. Осим тога, лутање Јеврејском улицом, међу познатим улицама и истим местима делује као ритуал опсесивног враћања трауми, што је типичан симптом у структури посттрауматског искуства. Бламове шетње Новим Садом заправо су обиласци стратишта и безимених гробова, који су „вођене личним императивом и незадрживом потребом за самокажњавањем" (Џамбарски Завишић 2010: 625). Није у стању да истражује нове просторе[276], већ је затворен у зачарани круг старих стаза, где сваки угао улица оживљава трагове прошлости. Одлазећи ка Тргу војводе Шупљикца, где је била и њихова кућа, на две куће од њихове, пред једном капијом затиче старицу на троношцу, која продаје брескве празном тргу. Блам се као по заповести зауставља: „ноге га саме коче, као да је сам стар, болестан, заморен дугим чекањем, надом" (Тишма 2011: 53). Сила теже га вуче наниже да клене и челом додирне троторар, да зарида не над старицом, већ

[276] О три равни простора и уопште о поетици простора у *Књизи о Бламу*, видети Џамбарски Завишић 2010.

„над њеном вером, која је држи приковану ту пред капијом, крај хрпице плодова – том вером која је, чини се Бламу, вера читавог једног минулог света, њега самог који је њен остатак. Та вера се показала јадном, безуспешном, јер је свет који је њоме живео поубијан и заборављен, прегажен временом и новим асфалтним тракама, јер је, ево, он последњи њен сведок, њен зналац и тумач, али једино у себи самоме." (Тишма 2011: 53, 54)

Овај сусрет јесте снажан симболички момент. Њена вера, коју Блам препознаје као остатак једног минулог света, покреће у њему не саосећање са њом лично, већ очај над пропашћу једне читаве културе, вере и једног народа. Старица постаје алегорија истрајности, која, иако поражена историјом и збрисана новим асфалтним тракама, и даље траје у својој безуспешности. Блам је у том тренутку свестан да је он сам последњи сведок тог света – носилац успомене коју нема коме да се пренесе. Тај осећај типичан је за синдром преживелог у виду осећања кривице и усамљености, јер преживели мора да носи знање и сећање које је другима недоступно.

У *Интерконтиненталу* Блам проводи време

„седећи као пањ, као камен, као заборављен предмет, фосил једног прохујалог историјског доба. Што он збиља и јесте, будући овамо докотрљан ветром климе која је у међувремену нестала, климе окупације, оштре, гневне, али ублажене за њега, Јевреjина који се покрстио и оженио хришћанком, те стога изузетог од уништења." (Тишма 2011: 61)

То седење додатно појачава слику отуђења. Метафоре које се користе наглашавају његов доживљај себе као реликта, остатака једног непостојећег доба. Блам је „докотрљан" у садашњост као вишак, као случајно сачувани примерак лишен сврхе у новом свету. Посебно је значајно то што Тишма подвлачи амбивалентност његовог положаја – био је изузет из уништења, али управо тај спас оставља га у статусу некога ко је изгубио и припадност жртвама и припадност преживелима. Да није остао са Јањом, односно, да није променио веру, вероватно би био мртав. Брак са хришћанком спасао му је живот, истовремено га обележивши као остатак, као некога ко је преживео на маргини, без правог осећаја заједнице. Осим тога, чини се да је функција љубави да Бламу обезбеди (физичко) трајање као једину истину његове егзистенције (уп. Гвозден 2011: 13), будући да постаје евидетнтно како та љубав и није верна љубав, већ варљива услуга. Бламова оптерећеност прошлошћу овде се појављује у свом најјаснијем облику: неспособан за будућност и за интеграцију у садашњост.

Сан Мирослава Блама представља један од најинтензивнијих психопатолошких тренутака у роману, јер у њему постаје јасно да се унутрашње растројство више не може прикривати рационалним оградама:

„У последњим разломцима сна, он се налази пред дебелим стакленим зидом, кроз који назире неке прилике. Те прилике се комешају, увијају, но како је светлост недовољна, Блам их види замућено нејасно упрошћених облика, као клупко змија које гамижу без правца и сврхе. Али он однекуд зна да то нису змије, већ људи, слути да се оне, иза зида, дешава нешто страшно, да се тамо пати, грчи у болу, гине. То сазнање га испуњава грозом, али истовремено неодољиво привлачи зиду. Примиче му се оловно тешким корацима, као да на ногама вуче тегове, и што је ближи све јасније разазнаје да се иза стакленог зида, на поду, стварно увија испреплетена гомила људских створења. Утом се из гомиле извлачи једна прилика, диже се на колена, па на ноге, и прилази зиду у исти мах кад и Блам. […] и тако изобличено, Бламу се лице чини познато. Он се напреже да у његовим унакаженим цртама, разливеним бојама, установи шта му се уклапа у сећање, мисао му бира, све тешње сужава круг знанаца, док у једном тренутку не доспе у

средишну тачку и Блам не схвати, запањено, да је то лице његово сопствено. Буди се с лупањем срца и окупан знојем.” (Тишма 2011: 80, 81)

Слика стакленог зида иза кога се налази гомила испреплетених људских створења делује као директна визуелизација концентрационологорског искуства – онога што је Блам избегао, али што га, управо због тога, прогања удвојеном снагом. Зид је транспарентна, али непремостива граница између њега као преживелог и његових сународника као жртава: он види, али не може да пређе, сведочи, јер није унутра. Оно што у сну постаје најпотресније јесте тренутак када се једна прилика из гомиле издваја и показује своје лице које се испоставља као његово сопствено. Та сцена представља унутрашњу психичку путању ка самоспознаји: Блам је уједно и онај који гледа и онај који је гледан, и сведок и жртва. Психоаналитички, то је тренутак двоструке идентификације – жеље да буде унутра, да дели судбину страдалих, јер би само тако његова егзистенција имала смисла, али и страха од тога да се такво искуство заиста догоди. Заробљен у парадоксу, што више тежи идентитету жртве, то га јаче прождире осећај кривице што је остао изван.

Након буђења, тројако осећање које га обузима сведочи о потпуном губитку границе између сна и јаве:

> ,,Прво, он се одупире буђењу, а истовремено га захвално прихвата. Осећа буђење као лаж, а као лаж осећа и сан из кога буђењем израња. Вређа га искључивање једног другим. У њему још подрхтава ужас слике из сна: патњом искривљена, испреплетена тела, међу којима је једно његово. Та патња је стварна, он је осећа у себи, у свом искиданом даху, узрујаном срцу, хладном зноју” (Тишма 2011: 81).

И сан и буђење су за њега лажни јер и једно и друго искључују ону целину постојања која му је потребна – живот у логору као стварни живот који сматра да му припада, и живот у садашњости са породицом који му изгледа као варка. У психопатолошком смислу, реч је о симптому дисоцијативне структуре – његова свест се не може сместити у један ток времена, већ осцилира између трауме која није проживљена, али се психички интериоризује, и садашњости која није прихваћена као аутентична. Физички симптоми који прате сан – пробадајући бол у грудима, прекиди рада срца, ослушкивање сопственог откуцаја као најаве смрти – представљају психосоматски израз трауме. Његово тело реагује као да је стварно било у логору, као да је страдало са другима. То је оно што Ван дер Колк (в. 2015: 97–100) описује као трауму која живи у телу[277]: доживљај се враћа кроз срчане тегобе, недостатак даха, хладни зној, иако доживљај никад није у целости био проживљен у стварности. Са друге стране, и садашњост у којој се буди је његов живот – соба у којој је, а у којој се пресвлачи његова кћерка Мала. Након сна, пробада га бол кроз груди, те претпоставља како су то одјеци страха преживљеног у сну, али тврди како му се слични болови и на јави често дешавају сумњајући да још увек није судњи час. Уједначивши дах, бол постепено јењава, откуцаји се смирују. Дакле, Бламова психа након сна још увек реагује на виђени ужас: иако будно, тело живи траг прошле патње и страха. Блам ослушкује свој срчани ритам као могући знак смрти, што показује континуитет пробоја трауме из сна у јаву. Навика да се само ,,креће између снова, од сна до сна, а све остало је само варка” (Тишма 2011: 83) показује хронични механизам избегавања и адаптације: будност је само површина, а тело и несвесно проживљавају трауму као да је садашњост стално изложена претњи. Другим речима, јавни живот редукован је на варку, а

[277] Траума није само оно што се десило давно, већ је и оно како се ефекти те прошле трауме осећају као физички и телесни одговори у садашњости.

унутрашњи живот остаје преплављен трауматским сликама. Психа га разједа управо зато што је избегао судбину других док га сан приморава да уђе у сопствену алтернативну смрт како би превазишао унутрашњи јаз преживелог. На тај начин, сам себи постаје и прогонитељ и жртва, осуђен да у бескрајној петљи репродукује трауму као сопствену смртност и сопствено разарање. Управо овај одломак је подесан пример интеграције психопатолошке анализе сна, телесне реакције и трауматског искуства у разумевању Бламовог карактера.

Траума, губитак и преживљавање остављају Мирослава Блама у стању полуживота, у заједници која је формално брачна, али суштински без емотивног, телесног и симболичког садржаја. Однос са Јањом није само површан, већ је и заснован на прећутаном, непрерађеном сазнању о издаји. Бламов осећај када је у њеном присуству је следећи: он је као „предмет међу предметима, он је окружује, притешњује, присиљава да се о њега повремено очеше" (Тишма 2011: 91). Али, његово тело је, међутим, и даље у стању жудње, жељан је ње и њеног тела, али психички не успева да премости раскол – не уме да артикулише жељу, позив или било какав облик обраћања. На тај начин, и интимни живот са Јањом постаје вештачки, без аутентичне повезаности, као предмет међу предметима у простору, што је метафора не само за брачну ситуацију него и за његово опште стање посттрауматског преживљавања – он је сведок и остатак једног унипштеног света, а његова садашњост је као и његово тело музејски експонат. Овај моменат појачава мисли о самоубиству, као што је у претходним сценама на мансарди или шеталишту осећао да је истеран ка ивици, тако и у брачном простору, након одласка Јање на посао, мисли о скоку постају начин замишљања коначног прекида апсурдног живота. Но уместо стварне одлуке, он и овде остаје у припреми, у мисли, у фикцији. Чак и фантазија о самоубиству није пуна патоса, већ је прожета равнодушношћу и мишљу да ли би Јању то погодило. Тон равнодушности, осећаја напуштености и обесмишљености – „чак у небу, у скоку, главачке, што би му у овом тренутку највише одговарало, толико се осећа напуштен, обесмишљен" (Тишма 2011: 94 – јесте знак депресивности и осећаја безвредности који прати преживеле након губитка свог колективног идентитета. Блам је телесно присутан, али као психички постхумни сведок, као да је већ изван живота. О свом животу у стану са Јањом говори и следеће: „желео је да тај живот, и иначе осуђен на уништење, нестане без судије, без сведока, желео да је срам тог живота ишчезне с њим." (Тишма 2011: 151) Али, и поред свега, остајао је да живи са њом, поред свих разочарања и неспоразума. Јања је за њега била спас, јер је хришћанка, те отуд осећање извесне дозе обавезујуће прећутности. Јасна је, дакле, парадоксална позиција Мирослава Блама: са једне стране, његов живот са Јањом је физички и социјални наставак егзистенције, али психички и емотивно он се осећа одсеченим од света, у потпуној изопштености. Бламова жеља да живот нестане без судије, без сведока указује на осећај срамоте, али и на потребу да сопствено страдање и патња остану непримећени, приватни, неартикулисани другима. Та жеља за приватношћу патње и поверљивошћу личне трагедије може се тумачити и као психолошки механизам самозаштите: упркос физичком преживљавању, носи терет моралне и емотивне одговорности за своје сународнике, за своју породицу, за страдање око себе, па свој живот жели да сакрије од туђег суда као да се кроз то скривање бори са осећајем кривице преживелог.

Присећајући се некадашњег мајчиног доручка, Мирослав са Малом, за коју ће се испоставити како и није његова кћерка, проговара о његовој убијеној сестри Естери, која се бранила пуцајући у своје убице, али је на крају, као његови родитељи и многи други била убијена. Наиме, Естера је помно пратила ратна дешавања, извештаје о страдањима и пропасти недужних људи. У међувремену, њихов отац Вилим је након две деценије изгубио посао новинара, јер је Јеврејин, и био је деградиран у скупљача

огласа. То је отежало њихов живот, финансије су ослабиле, рачуни су се гомилали, што је био узрок да Бланка Блам, његова жена, предложи идеју о подстанару. Вилим ће у кућу довести новинара нежењу, млађег колегу, двадесетшестогодишњег Предрага Попадића. Младалачког духа, стално доводећи девојке, Естеру је гледао ужареним очима, да би касније био са Бланком Блам, начинивши од ње своју љубавницу. Исти тај Предраг Попадић у садашњости је љубавник Мирослављеве жене Јање. Попадић ће накратко напустити стан и вратити се непосредно након доласка мађарских трупа, сав измењен. Иако је знао за женину превару, Вилим Блам га ипак прима да се врати у стару собу. Попадић ће то знати да цени, те једног дана јавља Вилиму како је власт одлучила да се коначно обнавља српски лист *Гласник*, под другим именом, а његовим, Попадићевим главним уредништвом. Истовремено, Попадић је добио и двособан стан у палати Меркур обећавши Вилиму место у редакцији, тачније у огласној служби. У међувремену, Естера се сасвим одметнула од куће, као права побуњеница против система и рата. Естера је била комунисткиња. Иако су Вилим и Бланка имали идеју да пошаљу кћер у Будимпешту, Естера није дошла ни тог ни наредног дана, нити више икад. Захваљујући Попадићу, Вилим сазнаје службено саопштење полиције упућено њиховом листу „Наше новине" ради објављивања да су комунисткиње Естера и још једна убијене од стране жандармерије у оружаној борби услед сумње да су учествовале у противдржавним акцијама. Вилим у шоку није могао да поверује у то као ни у чињеницу да је Естера била већ сахрањена на непознатом месту, без сведока. Три месеца касније убијени су и Вилим и Бланка Блам, док је Мирослав Блам, услед Попадићеве помоћи био спасен. Док је Естера преживљавала своју трансформацију из девојке у борца, Мирослав се такође одвојио од куће оженивши се хришћанком, што је Попадић оценио као добар потез помогавши му чак да се покрсти у православној цркви. Јањи и Мирославу Попадић је средио стан на мансарди Меркура, а Јању је запослио у једном ресторану. Дакле, Мирослав је био принуђен да преживи пасивно уз помоћ Попадића, и то у потпуно новој, вештачкој, религијски и социјално реконструисаној околини. Трагична деструкција породице Блам, трагедија сестре Естере, депортација родитеља и уништење породичне имовине допринели су стварању хроничне трауме, која је потпуно обликовала психичку структуру Мирослава.

За време рата „Блам је, беспослен и обесмишљен, одбијен од куће бригама и пригушеним очајањем, привучен новостима које су се напоље распрскавале плашећи га али и узбуђујући, као ватромет, све време проводио на улици и – гледао" (Тишма 2011: 114). Гледао је мађарске официре, жандаре, Србе, Јевреје, настрадале, старице, старце, дошаптавања, немир, зло, злочине. Бламово посматрање улица, патрола, људи и жртава није обично посматрање, већ психотелесни процес преживљавања. Јавља се усмереност на потенцијалну опасност, те идентификација патње[278] служи као продужетак сопствене трауме. Код куће га је чекала Јања, сва тврда и прибрана, груба и удаљена. У њој више није било љубави према њему. Све то гонило га је ван куће, у даље бекство, на улицу, у шетњу, посматрање, размишљање, корачање:

> „Сусрете је избегавао, крио се од познаника, јер би га сваки поглед на знано лице опекао још једним предсказањем уништења, али је ипак, или баш зато, за свој кружења бирао најпрометнија места, где људи више нису појединци већ гомила, нешто безлично, чисто физичко, што се гиба, таласа, гура." (Тишма 2011: 150)

[278] „Чинило му се да је Естерина погибија, тако нагла, праскава, чудесна, тако неускладљива са њему дубоко знаном природом жртве, а ипак тако чињенична, необорива, завршетак једног заваравања, врлудања, испразних психолошких комбинација које се изврггавају у своју супротности: свеопшту смрт. Смрт је сада Блам налазио свуда, у свакој речи, покрету, новинској вести, у проласку патрола улицама" (Тишма 2011: 148, 149).

Његово кретање по улицама и избор најпрометнијих места, где људи постају чиста физика, безлична гомила открива механизам психичког самозаштитног реаговања: Блам избегава индивидуалне контакте како би се смањио ризик емотивног потреса истовремено трагајући за окружењем које га држи у стању контролисаног посматрања, али не и непосредног односа. Свакодневни простори и масе постају инструмент опстанка и психичке самозаштите, али истовремено не дозвољавају аутентичну интеграцију прошлости и садашњости. Другим речима, његова свакодневица, шетње и посматрање постају психотелесни механизам одржавања сигурности, док се паралелно развија трајно осећање изолације, емоционалне хладноће и продужене анксиозности.

У овом роману, учестало се понавља осећање отуђености, изопштености, усамљености као и жеља да ступи „[у] смрт, ваљда, у мир, с ону страну схватања и несхватања, сагласности и несагласности, где су сви једнаки, где нема издвојености, усамљености, знања и незнања, уживања и патње." (Тишма 2011: 161) Смрт се поима као простирка једнакости и ослобођења: сви су једнаки, нема издвојености ни по чему, што представља идеални контрапункт свету који је преживео, али који је непрестано испуњен губицима, непредвидљивошћу и друштвеном неправдом. Ово је пример како, док траума живи у телу и свести, психа конструише сценарио мирне смрти као ментални простор контроле над катастрофалним историјским губицима.

У 11. поглављу детаљније се говори о новосадској рацији, те Тишма износи кључни историјски и психолошки контекст који обликује живот и психичко стање Мирослава Блама. Истражна, сабирна и спроводна патрола сакупљала је народ одводећи их на легитимисање или стрељање. Циљ рације био је јединствен и договорен – десетковање словенског и јеврејског становништва (уп. Тишма 2011: 163), међу којима је била и породица Блам – Вилим и Бланка. Војници су најпре отишли до подстанарске собе коју је Вилим издавао Мађару Лајошу Кочишу, који је сав пренеражен рекао како су они, Бламови, богат свет који не воли њих Мађаре, а како им је ћерка комунисткиња недавно погинула пуцајући у жандарме. Чини се да је то била смртна пресуда над Бламовима изнад већ донесене смртне пресуде од стране поручника. Одвели су их и стрељали код камиона за транспорт. Новосадска рација представља колективну трауму,[279] у којој су физичка смрт и непосредна претња стварали трајне психичке последице за преживеле. За Блама, чија је породица страдала, рација и масовна убиства директно су симболички повезана са сопственом крхком егзистенцијом: преживевши захваљујући браку са Јањом, истовремено бива ослобођен физичке погибије и терета трагичне смрти, али га то није ослободило емотивног и моралног терета преживелог.

Рација стиже и до палате Меркур, те Предраг Попадић преузима комуникацију са поручником. Дајући му сву потребну документацију како он сам не би био сумњив, говори о својим суседима да за сваког понаособ он гарантује. Позван је да иде у патролу и претрес са њима како би се уверио у исправност поступања. Управо то што је постао сарадник извршилаца рације у необичној улози заштитика касније му се рачунало као издаја. Његова улога као посредника и заштитника током патроле представља сложен психолошки феномен: он је, са једне стране, спаситељ становника Маркура, али са друге, његова позиција сарадника са извршиоцима ствара осећај моралне двојности, осећај издаје и компромитованости. О сваком суседу трудио се да

[279] Слика стрељање на Дунаву, где су биле колоне непрегледног народа, и породица Кркљуш, између осталих. Док се чују пуцњи митраљеза, влада самртна тишина. Недужан народ привидно је гајио наду, што је уопште донекле стигао, будући да су многи стрељани по улицама. Није им било јасно шта се ради на купалишту: прво су веровали да је реч о провери, да би тек после схватили да убијају људе. Прекид пуцања на Дунаву наступа пристизањем наређења о прекиду убијања.

говори позитивно како поручнику не би био сумњив. Исто је поступао и кад је дошао до врата Мирослава и Јање, за које се лично заложио рекавши како је он био Јеврејин који је оженио другарицу из хришћанске средине. Захваљујући њему, патрола их је заобишла. Попадић је остварио коректан однос са поручником са којим се и касније виђао. За психопатолошку анализу Блама, ова рација и непосредно сведочење масовним убиствима делују као појачивач већ постојеће трауме. Преживевши смрт родитеља и сестре, сада сведочи уништењу читавог колектива, што консолидује осећај кривице преживелог, хроничну анксиозност, страх од потенцијалне угрожености, али и трајни осећај одвојености од других људи.

Приликом сахране Кркљуша, присутан је и Блам, који не зна како да се понаша: да ли да се прекрсти или не, јер „ако се прекрсти, може га неко видети и помислити да лицемерно истиче своју накнадно примљену веру; ако не учини ништа, изгледаће да је тврдоглаво остао веран старој, друкчијој. А те друкчије вере, као ни ове нове, у њега нема; сем уопштеног, сујеверног страха пред смрћу" (Тишма 2011: 188, 189). Овде је упечатљива морална дилема Блама као преживелог Јеврејина, јер се суочава са симболичним конфликтом спољних очекивања и унутрашњих уверења. Дилема око тога да ли се прекрстити, што је чин хришћанске вере, постаје огледало његове неодлучности и дубоко усађеног страха. Блам није везан ни за стару ни за нову веру, већ обе функционишу у њему више као системи културних и социјалних реперкусија него као духовна или морална уверења. Са једне стране, уколико се прекрсти, то може бити тумачено као лицемерје, јер је његова новопримљена вера делимично инструменталног, спасоносног карактера, док, са друге стране, не учинити ништа значи изразити тврдоглавост или одсуство вере, што би га психолошки и морално тек изоловало.

Упоредо, у Бламу се одвија преиспитивање себе самог: да ли се исплатио одлазак и венчање са Јањом, одлазак у то спасење које је у њој наслутио? Блам осећа да јесте, да је „живот драг, сладак, једар, мирисан, опипљив, занимљив […] Смрт је страшна, без обзира кад и како дошла, а живот је, мада њој хрли у сваком свом трену, диван" (Тишма 2011: 192). Контраст између ове дилеме још више појачава психичку конфузију. Препознавање лепоте живота наспрам свести о неизбежности смрти посебно у светлу личне и колективне трагедије ствара контрадикцију: живот је вредан и истовремено константно угрожен јер непрестано хрли смрти. Ово стање је типично за трауматизовану психу – преживели, суочен са губицима и уништењем колектива не може уживати у животу јер свест о смрти, губитку и кривици преживелог продире у сваку радњу и осећање. Психопатолошки, ова сцена осветљава механизме преживљавања код Блама – његов страх није само за физичку безбедност, већ и за моралну репутацију, социјалну перцепцију и смисао сопственог живота у пропалом свету. Преживљавање је у овом контексту увек двоструко – живот се наставља, али са теретом свести о смрти и немоћи да било шта промени.

У последњем поглављу, Блам слуша музику у новосадској синагоги уживајући у Новосадском камерном оркестру чији му звуци производе слике, осећања и мисли, попут какве игре. Музика функционише као посредник између тела и ума отварајући простор за ослобођење емоција које су током живота биле потиснуте или прикривене: страх, туга, губитак, али и краткотрајна способност за уживање и естетско осећање. На граници свести, када се Блам предаје звуцима, психа дозвољава телу и сензацијама да на тренутак иступе из строгих оквира рационалне контроле и свакодневне опрезности. Психоаналитички, ова сцена илуструје механизам сублимације – Блам прелива напетост, страх и психичку трауму у естетско искуство. Делујући као терапеутски медијум, музик активира чулне и емоционалне структуре, услед чега Бламу бива омогућено да се поново сусретне са изгубљеним деловима себе, без директног

суочавања са смрћу и трагедијом. Истовремено, слике које му искачу пред очима указују на трауматска сећања која живе у телу – оне су непрекидни подсетник на прошлост, али сада се могу интегрисати у сигурнији, контролисанији оквир кроз уметничко и чулно посредство. У овом контексту музика постаје и симболичка реинтеграција изгубљене унутрашње хармоније: звук и мелодија, као ред и ритам, пружају привремено олакшање од хаоса прошлости дозвољавајући Бламу да тренутно постоји само као осетно биће, без моралних дилема, страха од смрти или кривице преживелог. Ово је један од ретких тренутака у роману када преживели осећа слободу и емотивни мир, ма колико он пролазан и илузорни био.

Након довршетка музике, среће посредника Леона Функнептајна, када изнова разговор о продају Вилимове некадашње куће. Леон га тера да раде поновну процену куће како би можда повратио капитал, али Блам није заинтересован. Блама заправо занима како је Леон провео рат, занима га све што је у вези са прошлошћу коју он није проживео. Интересовање за Леонов живот након рата и за све што је прошло, али и пропуштено, показује отвореност на прошлост као за основу психичке стварности. Блам није заинтересован за материјалну надокнаду, већ је свест усмерена на истраживање онога што је изван њега, на све што је изгубљено, а што преживели сведок мора да памти. Музика и сусрет са прошлошћу кроз Леона истовремено омогућавају тренутке интеграције и самосведочења, али без потпуног ослобађања од трауме, што психопатолошки осликава трајну дуалност Бламовог постојања као преживелог сведока. Изнова креће музика, Блам покушава да јој се препусти, али је „превише будно чује" (Тишма 2011: 223), те склапа очи покушавајући да се уживи. Осим свирача, диригента и слушаоца, Блам као да је ван свог тела те види и самог себе „као да се у њему, или изван њега негде пострани, отворило још једно треће око, које независно од његове воље и од воље свију уоколо, посматра" (Тишма 2011: 233). Отворивши очи и не видевши никога наместо тог трећег ока из свог привиђења, пита се ко (га) то онда посматра. Недоумица га узнемирује, јер се осећа ухођен, па само вреба погледом лево и десно. Али, нико чак и не гледа у њега, сви гледају у оркестар слушајући свирку. Бламово осећање вантелесности јасно указује на дисоцијативни процес – дистанцира се од сопственог тела и непосредне стварности, као да је сведок сопственог постојања, а не активни учесник. Блам покушава да ужива у звуцима, али је психа већ толико оптерећена (не)проживљеним ужасима да овај (привремени) осећај ослобођења бива обесмишљен. Дисоцијација се јавља као компензација за емоционално и телесно преоптерећење, музика га привлачи, али трауматски остаци спречавају потпуно препуштање. Да је тако, постаје јасно када му се мисли врате на мисли о свирци о којој му је малопре Функенштај говорио: о свирци на смрт осуђенима које воде из воза на вешање или стрељање. Али, он не зна каква је то свирка и да ли је за стрељање или за вешање? Као што не зна, већ је приморан да замишља жицом ограђено двориште, мршаве, бледе, испијене логораше обријаних глава. Ништа од тога Блам не зна нити може знати – ни какве су жице ни какво је небо, ни каква су сећања и осећања логораша, јер он није био њихове судбине. Све те детаље могао је да пита Функенштајна, али није стигао, могао, желео или се просто није усудио. Зато га пренеражава чињеница што о логорашком свету тако мало зна, уништава га изнутра што је пропустио да сам то доживи, да изађе пред цеви пушака као његов отац и мати, пред потеру као његова сестра Естера. Зато се забезекнут осврће за Функенштајном, јер он све то јесте доживео, преживео и вратио се, једини од седамнаесторо из породице. Макар је поднео ризик, изложио се истини, видео, искусио – све што Блам није. Зато му се сада чини да га оно невидљиво око с прекором поново посматра (уп. Тишма 2011: 225). Функенштајн је живо сведочанство онога што Блам није могао да доживи. Његово искуство делује као огледало у којем Блам види оно пропуштено: ризик, истинску

близину страдања, смрт. Та контрастна перспектива повећава Бламов унутрашњи немир и осећај кривице, али и фасцинацију – жуди за недоживљеном истином знајући да је Функенштајн дошао управо из ње. Блам жели да се побуни против тог поновног прилагођавања свету, који изгледа аветињски наспрам прошлости (поготово у тој синагоги), али зна да на то нема права будући да нема шта да узнемири или заболи при сусрету са стварношћу живота након логора. Оно шта Блама мучи и тишти је сама стварност, непреживљена и учаурена у спасу од страдања, мучи га сопствени избор и немогућност да икада више буде део страдалничког света. У лутању улицама трагао је за смрћу, за безличним, за оним што ће прикрити његов стид, а управо је смрт оно за чим трага унутар зидина синагоге, смрт је ,,у акустици, у општем, у утапању, брисању особености, остатака древности, сећања, у опојству музике" (Тишма 2011: 227). У синагоги музика постаје симбол смрти и трансцендентна сила која омогућава привремено утапање у универзално и безлично. У овој бившој богомољи освешћује да води лажан живот, полуживот или прикривен живот. То је подражавање живота откако је измакао смрти у коју је гурнуо све оне који су њему пружали руке га у смрт са собом повуку (уп. Тишма 2011: 228). Кроз измицање, предвиђања, лутање и бекство исцрпео је своју животну снагу изгубивши смисао постојања, те му је тако једино преостало да живи у стању које Тишма описује као ,,трајање у лажи, опијеност ван смрти али и ван живота" (Тишма 2011: 228). Ова сцена илуструје потенцијал трауме у Бламовој свести: физички присутан у синагоги, али је психички распршен између тела, прошлости и унутрашњег (само)посматрања. Његово искуство музике није само естетско, већ и потенцијално психотерапијско, јер пружа могућност интеграције сећања и осећања, али без потпуне контроле над траумом.

При завршетку романа, уочљив је крајњи психички колапс и егзистенцијална спознаја Блама као преживелог који се не може ослободити терета сопственог преживљавања и колективне трагедије. Утученост и губитак воље за побуном показују трауматску преоптерећеност док његова психа више не реагује активно на свет око себе, већ је у стању пасивне дисоцијације, где треће око и психичка способност дистанцирања више не функционишу као механизам одбране. Бивша богомоља, садашњи концертни простор, симболизује трансформацију места страдања у место уметничког и акустичног ужитка. Иста та акустика не може опрати мрље од крви побијених, али ипак аветињски утисак остаје ту, у садашњости, а он, како и сам то закључује ту нема више шта да тражи (уп. Тишма, 2011: 229). Ово указује на екстремни осећај празнине смисла и губитка свих компензационих механизама које је током живота развио – породица, музика, (само)посматрање, религија – ништа не нуди утеху. Ипак, чека крај другог музичког става и одлази сам кући. Посматра светлост главног трга, Меркура и катедрале. Изнова се јавља помисао да ће једнога дана, неког следећег рата, заиста бити прозван именом и презименом због страдања:

> ,,Он ће иступити, и ставити главу у омчу, или ће стати пред цеви пушака. Неће се измаћи овај пут, него ће спојити круг који је самовољно прекинуо: омогући ће да се збуде једно убиство које треба да се збуде, открије убиство више, убицу више и жртву више у човеку за кога се то иначе не би знало, који то можда ни сам не би знао – као што су чинили сви његови пре њега, извршавајући, сада му изгледа, чин најдубље истине." (Тишма 2011: 230)

Смрт је, дакле, спознање, чин најдубље истине чији се насилнички круг и страдање спаја у сопственом, односно Бламовом телу као врста искупљења кривице. Идеја „да се збуде једно убиство које треба да се збуде, открије убиство више, убицу више и жртву више у човеку за кога се то иначе не би знало" показује психичку потребу да се унутар тела испољи и интегришу фигуре жртве и извршиоца. Овде се

јавља симболичка интернализација колективне трагедије: на нивоу Бламовог тела и свести спајају се кривица, страдање и потреба за искупљењем. Овде се јављају ирационална фиксација на смрт као решење и спознају, морална и егзистенцијална кривица преживелог и потреба да се психички заврши непрекинути циклус насилничког искуства и колективног страдања. У психоаналитичком смислу, Бламова спремност да споји круг представља врсту симболичког самоучешћа у судбини других, у чему смрт постаје средство да трауматска истина и морална кривица буду коначно признање и искупљење.

*

Закључно психопатолошки сагледано, Блам је књижевни лик чија лична, породична историја и друштвена катастрофа стварају сложену мрежу посттрауматских симптома – хроничну анксиозност, трајну хиперосетљивост, депресивност, дисоцијацију и телесне манифестације трауме. Његова фикција (разговори са мртвима), самоубилачке фантазије, телесне реакције на снове, осећај испразности у интимним односима и отуђеност симптоми су дубоко укорењене посттрауматске структуре, која се не може рационално излечити, већ се(бе) непрестано проживљава кроз сећања, снове и поновно конструисање живота у ограниченим оквирима. Блам је, у том смислу, живи сведок и носилац трагедије свог времена, представник колективне катастрофе – иако ју је није доживео дословно – која се у њему претворила у трајну психичку и телесну стварност. Ово је слика психе са дисоцијативним и соматским компонентама, али и сложена егзистенцијална криза преживелог са доминантним симптомима депресије, пасивности и осећања егзистенцијалне празнине.

6.4.2. *Употреба човека*

Овај роман Александра Тишме представља једно од најпотреснијих сведочанстава у српској књижевности о човековој деструктивној природи, о расцепу између моралног и нагонског, као и о психичком распаду личности у граничним ситуацијама рата, окупације и преживљавања. Радња је смештена у Нови Сад непосредно пре, током и након Другог светског рата, а фокусирана је на судбине неколико ликова различитог порекла и идеолошких уверења. Роман тематизује низ тешких и трауматичних ситуација, које суштински измењују људску психу, те док једни јунаци губе животе, другима је живот одузет на једнако разоран начин иако су и даље живи. Живот појединца бива обесмишљен самим урушавањем његове човечности. Дехуманизација и трагични слом воље провејавају се кроз све слојеве овог романа. Преживевши такав механизам насиља, човек остаје попут фосила, онеспособљен за бољитак, живот и борбу.

Радња романа заснива се на повезивању породица које деле исто место живота и историјски контекст. Иако су породице физички раздвојене, међусобно се преплићу и зближавају. У оквиру породице Кронер, може се рећи да је главни лик Вера Кронер, сестра Герхарда Кронера, кћерка Роберта и Терезе Кронер и унука старе госпође Саре Кронер. Другу породицу, породицу Лазукић чине Немања и Лазукићка, као и њихова два сина, Растко и Средоје. О трећој породици, породици Божић, коју чине Милинко, Славица Божић и њен супруг, није говорено детаљно као о претходне две. Кордић (1988: 155) истиче како је начело контраста спроведено нарочито доследно у психолошком обликовању ликова, јер се издваја колона субјеката (Вера, Милинко, Милинкова мајка, Олга Херцфелд, Роберт Кронер) и антисубјеката (Средоје, Герхард, Милинков отац, Сеп Ленарт). У *Употреби човека* стога постоје четири главна лика:

Ана Дрентвешек[280], Вера Кронер, Средоје Лазукић и Милинко Божић. Психо(пато)лошка анализа романа биће усмерена углавном на животе и судбине ових ликова. Због специфичности односа, посебан фокус биће на Вери и Средоју, док ће преостали ликови бити размотрени у сажетијој форми у складу са оквирима и обимом овог истраживања.

Нужно је изрећи још неколико напомена о овом роману. Најпре, њега одликује сложена ретроспективна композиција и циклично развијање прича, при чему се временски ток и наративни нивои стално преклапају, враћају и преламају један кроз други. У основи романа налази се приказ кошмара – ратног безумља, дезинтеграције света и атмосфере, у којој су појединци растрзани између инстинкта за преживљавањем и етичког осећаја, између живота и смрти, идентитета и његовог поништења. Свет *Употребе човека* је свет урушених правила, изгубљене оријентације, распаднутог вредносног система, а човек бива препуштен најдубљој егзистенцијалној несигурности. У таквом свету није могуће успоставити јасну временску хронологију нити поступно, логички сагледати судбине књижевних ликова. Време се не одвија линеарно, већ је фрагментарно, испретурано, попут сећања која се враћају у непредвидивим налетима трауме. Циклична природа приповедања, у којој се крајеви и почеци додирују, репрезентује управо наративну технику обрнуте каузалности: најпре су дати исходи, док се узроци постепено разлажу откривајући унутрашње механизме страдања и распада личности. Тиме Тишма гради романескну структуру која одговара психолошкој и историјској реалности трауме коју приказује, реалности у којој је човек заробљен у кругу сопствених сећања, кривице и страха. Због комплексности романа и лакшег праћења даље анализе, најпре ће бити истакнут знатно скраћен увид у саму радњу и главне ликове.

Породице Кронер и Лазукић представљају два паралелна, али на више нивоа узајамно прожета света. Један је свет буржоаске, асимиловане јеврејске породице, која постепено тоне у распад, а други, свет српске грађанске породице, чији су чланови у једнакој мери духовно и морално дезинтегрисани. Судбине Вере Кронер и Средоја Лазукића као централних ликова могу се читати као студије трауме, идентитетске дезоријентације и немогућности интеграције после катастрофе рата. Вера Кронер потиче из имућне јеврејске породице трговачког порекла, али је већ од најранијег доба унутрашње растрзана између два наслеђа, јеврејског и немачког. Мешовито порекло, мајчина прошлост и породична хладноћа стварају у њој дубоки осећај стида и неприпадања. Њена баба, Сара Кронер, фанатично привржена религији, оличење је старог, традиционалног поретка који одбацује сваки облик мешања. Роберт, Верин отац, сноси последице тог одбацивања: свестан промашености брака са Немицом Терезом, спас тражи у бекству, најпре у виду сексуалних афера, а потом и у политичком отпору који ће га на крају коштати живота. Његов морални суноврат и осећај немоћи остављају дубок траг на Веру, која одраста у атмосфери емоционалне запуштености и конфузних моралних вредности. Верина мајка Тереза потпуно се посветила сину Герхарду, лишавајући супруга сваке пажње, љубави и емоционалне подршке. Та емоционална запуштеност и осећај усамљености подстакли су га да све чешће посећује „кућу радости" Олге Херцфелд, што му постаје једини бег од стварности обележене хладноћом и празнином породичног живота. Управо у том

[280] Условно речено, будући да овај лик непосредно не сведочи ратним страхотама, али су уводно, једно од средишњих и завршно поглавље романа уоквирени дневником Ане, односно Госпођице, те се судбина и симболика овог дневника намећу као важан сегмент романескне приче. Осим тога, функција дневника је да буде увертира у Нови Сад, у предратно време, у психофизички профил једне странкиње, у животе других људи, који ће се, срећом или несрећом овог црвеног дневника, сусрести или растати. Сусрет и растанак двају главних ликова, Вере и Средоја, повезује управо Госпођичин дневник.

периоду Роберт се зближава са младићем Милинком Божићем, скромним, вредним и посвећеним сином, чија су искреност и полетност деловале као контраст Робертовој апатији. Милинка је за кућу Кронерових везивала библиотека, нарочито енциклопедије и лексикони, који су у њему будили жељу за знањем, али и поштовање према Роберту. Из тог односа се постепено развија пријатељство, као и Милинкова љубав према Вери. Међутим, рат ће ту нит нежности и духовне блискости сурово прекинути. Роберт Кронер није успео спасити себе и своју породицу, те презирући пасивност Јевреја, приклања се групацији која је пружала отпор. Међутим, затварају га и убијају, јер одбија да сарађује са контраобавештајном службом. Пркосно прихвата смрт на путу за логор Освјенћим. Такође, и Вера Кронер завршава у логору, који ће успети да преживи до момента самоубиства, док и Милинко трагично губи живот. Верина траума, дакле, није само породична него и егзистенцијална. Неспособна да се идентификује било са јеврејским, било са немачким идентитетом, у себи носи дубоко укорењену кризу припадности. У логору њено телесно понижење кроз принудну проституцију постаје симбол коначне дезинтеграције личности. Након рата, Вера покушава да преживи, али живот који води сведочи о потпуном губитку унутрашњег ослонца. Алкохол, проституција и апатија[281] постају њени механизми одбране од стварности. Телесност постаје једини начин потврде да постоји, али управо је у томе најдубље обезличена.

Супротстављен, али не и битно другачији, јесте лик Средоја Лазукића. Син политички ангажованог оца, Средоје одраста у оквиру патријархалног, али празног ауторитета. Неспособан да прихвати очеве идеале, развија изразиту пасивност и хедонистичку деструктивност. Опседнутост телесним задовољством и потпуно одсуство одговорности показују ране облике зависничког и самодеструктивног понашања. У тренутку уласка немачке војске у Нови Сад, Средоје, његов брат Растко и отац Немања напуштају град, остављајући мајку у дому, што се показује као кобна одлука: мајка бива убијена, а Растко страда на путу за Београд. Немања Лазукић као патријархални стуб породице делимично успева да се суочи са губитком потискујући трауму бекством у неморалне облике прилагођавања ратној стварности: бави се шверцом и ратним профитерством сарађујући са немачким официрима међу којима је и Валденхајм. Управо преко њега обезбеђује Средоју посао преводиоца у полицији, али се тај привидни чин очинске заштите испоставља као прикривени чин издаје, јер Валденхајм настоји да сексуално злоупотреби Средоја. Убиство Валденхајма изазива низ неповољних ситуација: стрељају му оца, а он бива приморан да бежи и прикључи се партизанима. Након рата, Средоје се враћа као подофицир Комунистичке партије, али његова психичка структура остаје неповратно оштећена. Наставља живот испуњен доколицом, немиром и неспособношћу за стабилне односе, те стално мењајући пребивалишта и партнерке, напушта трудну супругу и враћа се у Нови Сад. Тамо преживљава дајући часове немачког језика, што представља симболични повратак у сферу контролисаног и интелектуалног живота, насупрот хаотичности и моралном распаду који су га пратили током рата. Сусрет са школском другарицом Вером Кронер, преживелом из логора, уводи у кључни психопатолошки мотив романа, у немогућност ресоцијализације и излечења након трауме.

Примарно спајајући ове две породице, Кронер и Лазукић, уз породицу Божић, роман изграђује психолошки пејзаж у коме је свако трагање за смислом унапред осуђено на пораз. Породица Кронер руши се под теретом кривице, наслеђа и

[281] Апатија је стање неосетљивости, утрнулости, стање поремећене и смањене афективности, која се манифестује као потиштеност, безвољност, утученост, равнодушност. Апатија варира од пролазне емоционалне тупости, преко друге неосетљивости настале као реакција на стрес, па све до дуготрајне, дубоке патолошке осећајне утрнулости, потиштености и клонулости у депресији или меланхолији (уп. Требјешанин 2001: 34).

идентитетског цепања; породица Лазукић под тежином моралне и духовне празнине; Божићи трагично умиру, сем Лазукићке која се преудала. Вера и Средоје остају потомци уништених породичних и друштвених структура, али и жртве сопствених механизама одбране, како ће и бити указано у даљој анализи. У њиховим ликовима сабране су кључне теме романа: траума (логора) као трајно стање, телесност као покушај спасења и немогућност стварне обнове после рата.

Почетни део Тишминог романа *Употреба човек*а уводи у судбину госпођице Ане Дрентвеншек, чији дневник, писан у црвеној свесци од 4. маја 1935. године до 1. новембра 1940. године, представља основ структуре овог сложеног романа. Њен лик представља архетип усамљеног, изолованог субјекта који покушава да поврати контролу над сопственим животом након брачног и егзистенцијалног краха. Ана испољава симптоме депресивног поремећаја у виду емоционалног повлачења, осећаја безнађа, немогућности успостављања социјалних односа и константног преиспитивања сопствене вредности. Педантно вођење дневника постаје механизам контроле над хаосом стварности, те дневник бива једина форма у којој јој је дозвољено да уреди свет и своје унутрашње стање. Тај чин писања, у психоаналитичком смислу, има катарзичку функцију, будући да дневник постаје простор исповести, али и потискивања. Анина опсесија штедњом, новцем и педантним бележењем открива типичан образац неуротичне личност, чији је психички поредак заснован на потреби за контролом, штедњом и редом као супституту за унутрашњу стабилност. Једина радост за њу је била рад са средњошколцима и предавање немачког језика. Тешка болест, смрт Ане Дрентвеншек и њена молба да се дневник спали указују на свест о немогућности искупљења: акт самоуништења записа симболизује жељу за прекидом круга бола и стида. Међутим, одлука њене ученице Вере, којој је завештала да дневник спали, али она то не чини, доводи у питање трајност трауме: оно што је требало да буде уништено, наставља да живи у тексту као сведочанство о једном психичком слому и као семе које покреће даљу наративну анализу зла и људске немоћи. Прочитавши црвену свеску, Вера није имала снаге да га спали, већ „чува дневник као симбол ишчезлог субјекта и стварне егзистенције" (Јерков 1992: 18). Њега четири године касније проналази и чита Средоје Лазукић. Прочитавши роман, идеализована слика госпођице Ане руши се, јер она није била самоуверена и јака каква се свима чинила. Мотив дневника у роману има вишеструку функцију и вид је увертире у целокупни наративни свет Тишминог дела представљајући улазницу у Нови Сад предратног доба, у његову социјалну и духовну атмосферу. Госпођичин дневник је више од пуке наративне форме: он је хроника једног града у ишчезавању у ком се разилазе и преклапају гласови различитих вера, нација и менталитета. То дневнику даје улогу сведока времена, али и интимног исповедања појединца. Симболички, дневник функционише као посредник судбина, као предмет који премошћује простор и време, прошлост и садашњост, живот и смрт, почетак и крај романа. Управо он постаје нит која спаја и раздваја Веру Кронер и Средоја Лазукића, два лика чији ће се животни путеви укрстити у сенци тог истог дневника у тренутку када покушавају да пронађу изгубљени смисао, али и сопствени идентитет.

Након што схвата да због своје болести мора отићи у болницу, Ана растројена покушава да одлучи шта да учини са дневником:

> „Међутим, хоће ли желети и моћи ишта уписати у дневник, пред очима лекара и часних сестара? Ако пак свеску буде само крила, рецимо под јастуком, можда ће је неко открити, у часу њене непажње, или док буде на операционом столу, па ће из ње читати непозвани. Она устрепти, као затечена гола. А шта ако ...? Дршћући, замишља да је умрла, а дневник остаје изложен ма коме. Но, ако га остави на дну ормана, ко ће га ту наћи? […] Било које да се деси, било би ужасно. Али и неизбежно, пошто дневник више не би могла бранити, скривати. И сад види себе како лежи мртва, далеко од ове собе,

врло далеко, самотно, лежи непомична и обезбојена, не знајући ништа, а овде стоји њен дневник, њена тајна – то је толико несносно да се она сагне и зграби свеску, привије је на груди и баци се на њу, на кревет, заплакавши. Први пут истински схвата да ће можда умрети, и шта то значи: потпуну самоћу, потпуну препуштеност, потпуно незнање, немоћ да за себе било шта учини. Плаче дуго, дубоко у вече, сама у својој соби, где се гвоздена пећкица давно охладила. [...] О дневнику одлука још увек није донета. Да га брзо спали, на тој наглој јутарњој ватри, пре но што је буде угасила сипајући на њу воде, као што намерава? Од тог чина сујеверно се устеже, чини јој се да би њиме призвала смрт: ево ме, дођи, ничег више немам. Онда помишља да у свеску нешто упише, под данашњим датумом, нешто прибрано, обавештење о свом одласку, да мало отупи раније разнежености које је сувише откривају, бар како их памти. Али, страх ју је да би се поново расплакала, па више не би смогла снаге да крене (а можда би то и било боље, помишља), и тако, јер више ни времена нема за двоумљење, одлази из стана нерешене бриге" (Тишма 2010: 20, 21).

Наведени приказ илуструје психички свет Госпођице и унутрашњу динамику страха, анксиозности и осећаја егзистенцијалне угрожености. Опсесија питањем шта ће бити са дневником након њене смрти открива не само страх од физичког нестанка, већ и од постхумне изложености, од губитка контроле над сопственом интимом. Тај страх није само рационалан, јер ће неко прочитати њене мисли, већ и дубоко телесан, праћен осећајем срама и нагости. Реакција у виду дрхтања, плача, осећаја беспомоћности указује на дисоцијативну кризу, односно на моменат у којем се граница између унутрашњег и спољашњег света губи. Ана себе види као мртву, далеко од ове собе, као да се већ посматра са дистанце, изван сопственог тела. Та перспектива раздвојености у психопатолошком смислу, одговара дисоцијативном феномену деперсонализације: субјекат себе посматра као туђу, мртву, животом већ одвојену фигуру. Управо у том моменту, када дневник постаје симбол њене интиме, душе и живота, јавља се страх од нестанка, али и од изложености да ће тајна (дневника) бити разоткривена. Симболички, дневник овде постаје продужетак тела. Оно што је у њега уписано има статус унутрашњег органа, нечег што не сме бити профанисано. Када Ана замишља да је умрла, а дневник остао изложен ма коме, тај сценарио за њу представља сцену поновне смрти, смрти њене приватности, њеног унутрашњег гласа. Потреба да дневник привије на груди и да се баци на кревет, плачући, јесте психосоматска реакција на губитак контроле, али и акт одбране – тело физички штити оно што психички не може – своју унутрашњу тајну. У психоаналитичком смислу, ова сцена може се читати као сукоб између Ероса и Танатоса, између жеље за животом и потребе за самоуништењем. Размишљање о спаљивању дневника има двоструку конотацију: спаљивање као чин чишћења и спаса, али и као могућег призивања смрти. На тај начин, чин уништења дневника метафорички се изједначава са уништењем сопства, јер би то значило да више ништа не постоји што је искључиво њено, што је штити од ништавила. Егзистенцијална свест о смрти, која се у овом тренутку појављује по први пут, у потпуности открива трагичну самоћу субјекта уочи коначности. Свест о сопственој коначности доводи до физичког и психичког слома, али и до извесног катарзичног увида – Ана више не плаче само из страха, већ из спознаје крајње беспомоћности људског бића пред смрћу.

Сцена након Анине операције представља моменат у коме се телесна бол, грозница и физичко распадање тела прожимају са психичким симптомима страха, анксиозности и осећаја егзистенцијалне празнине. Осећа се слабо, рана ју је болела:

,,а данас као да се растаче, трунући, по читавом телу; образи јој горе, груди притиска тежина, не једе јој се, само жедни, али јој вода не прија, усне су јој, и пошто се напије, суве, трпке, нема моћи у себи, али је распиње потреба да скочи из кревета и одјури некамо где је хладовито и безболно." (Тишма 2010: 22, 23)

Постоперативни опис може се разумети као сублимација целокупне унутрашње патње не само телесне, већ и егзистенцијалне и психичке. На првом нивоу, реч је о опису постоперативне слабости, типичним симптомима физичке исцрпљености: бол, мучнина, жеђ без могућности да се она задовољи, осећај распадања тела. Међутим, Тишма ове физиолошке описе издиже на симболички план: тело Госпођице више није само тело, већ постаје метафора њене психичке дезинтеграције. Формулација *као да се растаче, трунући, по читавом телу* сугерише губитак интегритета личности – њено „ја" се, као и њено тело, распада. Тај осећај труљења, пропадања, повезује се са хроничном унутрашњом анксиозношћу и депресивним афектом. Стога, осећај тежине у грудима, жеђи која се не може утолити и сувих усана чак и након пића имају дубоку психосоматску симболику. У психоаналитичком кључу, то су знаци егзистенцијалне празнине и унутрашњег сушења, односно, неспособности за афективну и виталну циркулацију. Вода која симболизује живот, обнову и емоционалну флуидност, овде губи своју функцију – вода јој не прија што, дакле, значи да је губитак виталне енергије потпун, да више ни кључна животна супстанца не може да је оживи. На крају, реченица како је распиње „потреба да скочи из кревета и одјури некамо где је хладовито и безболно" представља врсту несвесне жеље за бекством из тела, из бола, можда чак и нагонску тежњу ка смрти као коначном ослобођењу. Та жељена хладовина је метафора смрти, али не у деструктивном, већ у умирујућем смислу – она означава простор у којем престаје бол, где нема више телесне и психичке патње. У том смислу, овај опис може се разумети као моменат у којем се код Госпођице јавља танатос, нагон смрти, нагон за небићем, за миром, за распадањем, који доноси ослобођење од свести о сопственој немоћи и болу.

Када деца која су дошла да је посете испуне собу, њој се чини да све теже дише, да се скоро онесвестила: „Госпођица наједном осећа колико је све то бесмислено, колико нестварно, да ће умрети. […] схвата да се растаје са последњим људским створовима из свог животног круга, да је то последња могућност да нешто предузме против своје море" (Тишма 2010: 23). Стога налаже Вери да обавезно дневник пронађе и спали. Анин страх од тога да ће неко (други) пронаћи и прочитати дневник постаје симболички израз страха од нарушавања границе између интимног и јавног, субјективног и објективног, што је, психопатолошки посматрано, блиско феномену опсесивног контролисања сопственог наратива. Ана страхује од потпуног губитка контроле – како над телом које јој измиче, тако и над својом причом. У психоаналитичком кључу, дневник функционише као протеза идентитета – записивање је покушај очувања јединства субјекта, док је спаљивање дневника симболички чин самоуништења, кастрације речи, одрицања (од) себе. Са друге стране. страх од уништења дневника изједначен је са страхом од сопствене смрти, јер „да га спали, чини јој се да би тиме призвала смрт". Смрт која уследи непосредно након што поверава Вери задатак спаљивања дневника представља катарзично ослобођење кроз пренос. Не успевајући да уништи унутрашњи терет, преноси га другој жени, девојчици Вери, која се

> „осећа као крадљивица. Тај утисак је прати и кад је свеску већ унела у своју кућу и, увече у кревету, кришом прочитала. За то није била овлашћена, зна, а ипак није могла ни да је спали непрочитану. Сад је пак познавање њеног садржаја спречава да је спали. Има осећање да је у тој свесци садржан читав један човек, и то човек њој дотад непознат, на сасвим други начин познат, и да би њено уништење значило и уништење могућности да се он, доцније, кад изненађење отупи, можда јасније сагледа. Тек сад се на њу обрушава страх, који је на сахрани изостао: зар тако, лако и овлаш, ишчезава, неупознат, садржај читавог једног дугог живота? (Њезином узрасту он се чини веома

дуг: четрдесет и неколико година!) [...] Седа за сто, отвара свеску и у наставку Госпођичиних, одлучним косим цртама унетих исповедних прибележака, на првој следећој празној страни исписује својим округлим рукописом, сажето и стварно, као надгробни натпис: 'Ана Дрентвеншек, умрла 19. децембра 1940. после операције жучи'. Управо овај запис подстаћи ће Средоја Лазукића да свеску узме себи пошто на њу буде случајно наишао четири године доцније као војник народно-ослободилачке војске" (Тишма 2010: 26).

Код Вере се, дакле, јавља почетни облик интернализације трауме другог, што ће касније одредити и њену егзистенцијалну осу: осећање кривице, страх од блискости, фрагментацију идентитета. Узрок томе јесте дубоки унутрашњи конфликт између моралног императива и несвесне потребе за задржавањем трауме као дела сопственог бића. Сама свеска, дакле, постаје више од предмета: она је симболичко тело трауме. У њој се налази читав један човек, али и читав један умрли свет, свет предратног Новог Сада, буржоаског реда и осећаја смисла. Када Вера „покопа" свеску у својој полици, она, без свести о томе, постаје чуварка сећања, неко ко наставља да носи тежину коју је други покушао да уништи. На тај начин, траума се уграђује у структуру романа као трансгенерацијска неуроза, у којој сваки наредни лик (Вера, Средоје, Роберт, Милинко) наставља да живи са туђим болом као са својим. Смрт Ане Дрентвеншек, дакле, није крај, већ почетак једног психичког циклуса, који се шири као невидљиви нервни систем романа. Страх, бол и немогућност довршавања чина самоспознаје у дневнику постају семе које ће израсти у неуротичне и трауматизоване судбине осталих ликова. Тишма тиме изводи ретку уметничку операцију, показује да се траума не завршава са смрћу појединца, већ наставља да живи у наративима других прелазећи из тела у тело, из речи у ћутање, из дневника у свест новог читаоца.

Милинко Божић један је од најтрагичнијих ликова Тишминог романа, чија се егзистенција распада на телесном, моралном и духовном нивоу све до апсолутног небића. Његова судбина окончана еутаназијом у болници за безимене војнике где лежи „без руку и ногу, без очију, без гласних жица" (Тишма 2010: 28) представља крајњу тачку дехуманизације, али и метафизички врхунац процеса започет много раније, у његовој унутрашњој психичкој структури. У опису физичког стања[282] препознаје се симболична слика човека лишеног сваког идентитета, тела као субјекта, говора, времена, чак и самоспознаје. Више није у стању да одреди границу између сећања, сна и садашњости. Милинкова телесна повреда само је спољашња манифестација унутрашњег стања – тело без удова и чула одговара психи без оријентације, без граница и без гласа. Као што је изгубио могућност покрета, тако је изгубио и могућност говора: услед немогућности артикулисања бола, његова траума остаје нема. Но, да би се разумела дубина ове деградације, мора се поћи од почетка његовог животног пута. Милинков однос са мајком био је топао и заштитнички, али истовремено оптерећен раном траумом породичног насиља и очевог самоубиства. Тај догађај у њему је оставио трајну матрицу страха од агресије и телесног повређивања, што он касније сам артикулише: „грозио се озлеђивања туђег тела, туђе мисли и воље, сматрајући то болешћу" (Тишма 2010: 224).

[282] „Милинко Божић, пацијент болнице за безимене војнике у Sauerkammermünde. Без руку и ногу, без очију, разорених бубних опни и гласних жица, покривен до врата ћебетом испод кога једна гумена цев води до посуде на поду. У размацима времена, које он не може да мери, неко му прилази, пушта до њега свежег ваздуха који му понекад хладно опрљи лице [...] Некад му се чини да је женско које му се приближило риђе, и сетивши се Вере, урликне у себи, оштро и отегнуто. Даље од тог нечујног урлика нема куд, јер ништа не зна: ни где се налази ни како је овамо где се налази доспео, ни шта је то да се он уопште негде налази." (Тишма 2010: 28, 29)

Сусрет и испреплетеност судбина Милинка, Вере и Средоја почињу на часовима немачког код учитељице Ане Дрентвеншек. Управо је овај простор, учионица, прелазна зона између детињства и зрелости, био поприште њихових првих несвесних проживљавања љубави, ривалитета и потиснуте агресије. Милинко је, по природи осетљив, интелектуално усмерен и морално стабилан, према Вери развио искрено, скоро наивно обожавање. Његова љубав представљала је чисту, готово мистичку манифестацију Ероса. Међутим, везаност за њу није само љубавна, већ у великој мери компензацијска: у њој, Милинко несвесно проналази идеализовану фигуру спасења, чистоте и прихватања, које није могао да оствари у трауматичном породичном окружењу (отац насилник, мајка жртва). Постепено, Милинко се зближава и са оцем Вере Кронер, који је у њему пронашао оно што није могао ни у сину ни у кћерки, а то је било „младалачко прихватање" (Тишма 2010: 94).

За разлику од њега, Средоје је у том периоду већ ступио у фазу моралног и психолошког растројства: његова младалачка глад за телесним искуством и неуморно понављање површних сексуалних односа указују на дисоцијативни механизам одбране – бекство у чулност јавља се као облик избегавања стварног емотивног ангажмана. Управо зато Вера у њему на почетку изазива одбојност представљајући управо оно што је несвесно потиснуо, а то је могућност стварног, а не (само) телесног сусрета. Верина појава је изазов стрпљењу и разуму, односно, окидач потиснуте амбивалентности према жени као објекту жеље и као могућем сведоку његове унутрашње празнине[283]. Тек када Вера уђе у љубавни однос са Милинком, Средојево несвесно почиње да реагује кроз презир, јер је он био „непосредни очевидац тог зближавања, односио се према њему с великим презиром" (Тишма 2010: 68). Тај презир није моралне, већ нарцисоидне природе – то је афективни одговор на сопствену немоћ да осети дубину везе коју други поседује. Средојев доживљај љубави[284] редукује се на механично понављање и потрошњу телесног; Милинков на духовно, готово инфантилно идеализовање. Вера се, у таквој дијалектици, јавља као пројекциона површина двају психолошких система – код Милинка као симбол недостижне чистоте и утехе, код Средоја као оличење оне унутрашње целине коју он не може достићи.

Након што је био сведок Вериног одвођења и одласка многих блиских у логор, Милинко приступа народној војсци, пријављујући се као добровољац за фронт, сматрајући да је и поред неодобравања насиља и грожења од озлеђивања туђег тела (уп. Тишма 2010: 224) био дужан да се освети. Иако је напрасно донео одлуку, Милинко се свакако том искушењу не осећа дорастао, предосећајући да отуд сигурно неће изаћи

---

[283] Једном приликом је Средоје у школи заплесао са Вером. Корак и покрети су им се аутоматски ускладили „с таквом потпуношћу да их више ниједно није осећало одвојено као своје. Изненађени, мало су се раздвојили и погледали у лице, али ни овај прекид пажње није им пореметио јединство покрета; чим су се поново приближили, наставили су да клизе заједно као да су омотани конопцима. Више нису могли да не буду свесни тог склада. Иако су се претварали да и даље једно друго не издвајају, они су се већ тражили, удешавајући да доспеју близу једно другога када се састављају парови, из радозналости хоће ли се поновити ранија усаглашеност, а потом, пошто више нису могли сумњати, ради задовољства у усаглашености самог. […] Али кад су покушали да уживање понове и са другима, уверили су се на своје изненађење да им то само непотпуно или никако не успева. Тада су се опет окренули једно другоме, испитујући у чему је непоновљивост задовољства. Но, нису ништа сазнали, само су постали још потребнији једно другоме." (Тишма 2010: 69, 70) Сцене савршено складног плеса тела и покрета симболички приказују тоталну идентификацију са другим, стапање субјеката у једно тело. Тај плес није само еротски чин, већ психолошка синтеза, тренутак у коме нестаје граница између „ја" и „ти". Међутим, управо та потпуна спојеност у себи носи и клицу нестајања, јер онај који се потпуно сједини са другим, губи себе. Овим наговештавањима природе односа, склада и стопљености тела отвара се простор за њихово спајање на самом крају романа.

[284] Код Средоја се јавља афективна нестабилност, импулсивност у сфери сексуалности, у осећају унутрашње празнине уз хроничну амбивалентност према блискости.

неповређен. Разочаравши мајку која га је молила да побегне и спаси се, ипак приступа добровољцима, осећајући то као свој скривени позив и обавезу, и на крају крајева, судбину – био је сигуран да се спушта у сам ,,амбис дивљања и крви" (Тишма 2010: 225). Дакле, прикључивање војсци уопште не представља чин идеолошког уверења, већ врсту психолошке компензације. Милинко очајнички покушава да кроз борбу стекне смисао, да своју патњу рационализује. У његовој одлуци да се свесно спусти у амбис дивљања и крви открива се суицидални нагон, маскирани самоуништавајући импулс који доживљава као дужност. Ерик Фром (в. 1986) би рекао да је то облик бекства од слободе, када човек, неспособан да поднесе терет личне одговорности и страха, бира подређеност колективној деструкцији као облик ослобођења. Тако мотив безименог војника код Тишме постаје симболично остварење неурозе колективног страдања. Милинко више није субјекат, он је сама функција рата, тело без идентитета, сведочанство о томе да се лична психопатологија појединца у ратном хаосу неизбежно претвара у социјалну психопатологију масе. Његово искуство одражава оно што Франкл (2019) назива егзистенцијалним вакуумом, а то је потпуни губитак смисла који води до нестајања личности. На крају, Милинков нечујни урлик у мислима када му се чини да жена која му прилази има рињу косу подсећајући га на Веру, представља врхунац психопатолошке спирале. Не може да говори нити да чује, али урлик у себи је последњи остатак (гласа) човека који више не постоји. У том урлику сабрани су и бол, и љубав, и последњи траг људскости. Тишма тако заокружује овај књижевни лик: Милинко Божић постаје архетип психичког распада човека у систему без смисла, симбол судбине појединца који није могао ни да убија ни да преживи а да сам буде уништен.

Што се Средоја Лазукића тиче, овај књижевни јунак представља један од најсложенијих ликова Тишминог романа *Употреба човека*, чија се психопатологија обликује на раскршћу телесне опсесије, моралне празнине и посттрауматске деформације личности. Од најранијих година, његов психосексуални развој условљен је скрајнутом фигуром мајке и недостатком очинског ауторитета, што резултира аномичним моделом понашања, у којем је тело постало једини простор извесности. Као што Тишма пише: „Од тинејџерских година општио је са женама. Више није могао замислити свој однос према жени друкчије него као сламање, насилно, њеног лицемерства" (Тишма 2010: 55). Управо овај однос сламања јесте симптом трауматске хиперкомпензације утемељен на поремећају контроле импусла и сексуалним девијацијама са садистичким компонентама. Средоје је неспособан да у жени препозна субјекат јер је његова потреба за телом увек посредована агресијом у којој се испољава уживање у власти над туђим страхом, што је кључна одлика садомазохистичког круга трауме (Ван дер Колк 2015: 147–154).

Психосексуални хаос у њему је реакција на дезинтеграцију породичне целине: одсуство емоционалне везаности и очева морална крутост остављају у Средоју празнину коју покушава испунити низом тела, пијанством, „кућом радости", илузорним беговима из стварности. Привржености телесним задовољствима може се тумачити као компензацијски механизам за унутрашњи осећај ништавности: реч је о неспособности емпатије, емоционалне везаности и кривице. Но, код Тишме та дисоцијалност није пука социјална дијагноза, већ метафора историјског поремећаја вредности: Средоје, као и свет око њега болује од губитка моралне вертикале. Телесност постаје слика колапса духовног, Средоје је постао „роб тог сверазлажућег утапања […] [које је] носило у своме дну и разочарање. Хладне прсте, хладно крило, хладне кревете, грубе речи, журбу. Или немарност, гнев." (Тишма 2010: 58). Дакле, телесност је повезана са духовним и емоционалним колапсом, јер телесност не упућује више само на физиолошки аспект постојања, већ постаје сцена на којој се огледају његова психичка

траума, анксиозност и хронична депресивност. Описи хладноће ентитета представљају и физичку дистанцу и емоционалну деперсонализацију – свет око њега је постао хладан, немилосрдно механичан, лишен топлине и блискости. Отуд је Средоје и роб утапања, јер контрола над собом и сопственим емоцијама бива потпуно изгубљена, а јунак обитава у понављајућем циклусу психичког и емотивног урушавања, у коме сваки контакт са окружењем или другима носи потенцијал за ново разочарање.

Рат који следи не доноси Средоју преображај, већ само продубљује његову психопатологију. Док други траже смисао у отпору, он наставља да лута посматрајући и користећи повољне прилике. Однос са оцем, Немањом, изграђен на заједничком бекству и страху, лишен је стварне блискости. Сцене у којима Тишма описује њихов бег и погибију брата Растка осветљавају Средоја као личност која више не познаје афект жалости: уместо бола, код њега се јавља отупелост, емоционална анестезија. Губитак мајке[285] коју су стрељали, а потом и остале породице не доводи до катарзе, већ до нове форме бекства, бекства (изнова) у телесност и садизам. Средоје се у окупираном Београду постепено претвара у симбол патолошке адаптације. Сарадња са окупатором није идеолошка, већ прагматична, вођена инстинктом за преживљавање. Ипак, управо у том периоду јавља се најјачи облик његове психосексуалне девијације[286] – почиње да користи службену пропусницу као оружје моћи уцењујући и понижавајући жене:

> ,,Очи су му неуморно тражиле знаке распојасаности, оне су се увежбавале, постајале под принудом његове жеље видовите; више га нису привлачила само места на којима ће се, ако буде имао среће, опустити и задовољити, него је почео да бира облике и околности задовољења.” (Тишма 2010: 252, 253)

Тишма овде маестрално спаја политички и интимни садизам – власт и секс постају исто средство надмоћи. „Он је жудео и за тим страхом, својим, да би њихов снажније осетио.” (Тишма 2010: 255) Ово је пример онога што литература препознаје као репродукцију трауме кроз контролу над телом другог, односно, трауматизовани субјект покушава поновно успостављање осећај моћи управо тамо где ју је изгубио.

Сусрет са Валденхајмом, који на њега пројектује еротску и властодржачку пажњу, кулминира у сцени ноћног напада. Током путовања са Валденхајмом, Средоје се након кафане и алкохола који је тешко подносио повукао да спава. У мрачној просторији, на два спојена кревета, пробудио се болан осетивши нешто што му је реметило сан – туђу руку која му је чепркала између ногу (уп. Тишма 2010: 271). Одгурнувши је, кратко се опустио, али рука се вратила. У полусну, неспособан да разлучи чија је рука и зашто га додирује, напипава капут, вади пиштољ и пуца преко себе. Дакле, на овом месту се психопатологија Средоја кристализује у акту пуцања – пуцањ је и самоодбрана и уништење, истовремено ослобођење и казна. У психоаналитичком кључу, та сцена представља обрачун са симболичким оцем – убиство које је, као код Едипа, истовремено чин ослобођења и новог проклетства. Средоје бежи од злочина, али његов бег више није егзистенцијални, већ патолошки, компулзиван, налик посттрауматској репетицији. Улазак у партизане не представља моралну трансформацију, већ нову фазу истог механизма у виду уживања у ризику,

[285] Средоје се осећа кривим за смрт мајке: „Далека смрт те питоме жене која је знала само за службу породици лежала је над њима обојицом данима као црн облак; били су свесни да су јој премало узвратили оданост и да су, оставивши је саму, одиграли улогу сукривца у њеној погибији.” (Тишма 2010: 248)

[286] „Узимао их је са бесом и ниподаштавањем […] али су се оне свеједно дизале из његове постеље с осмехом разумевања за претрпљено понижење.” (Тишма 2010: 303)

убијању и осећају припадности групи која оправдава насиље. Средоје делимично ужива у осећају припадништва, али то припадање је празно – не учествује ради идеала, већ ради претварања агресије и страха у друштвено прихваћени чин.

Послератни живот само потврђује трајну деформацију личности. Уместо рехабилитације следи дезинтеграција – Средоје наставља да живи у циклусу зависности без могућности ресоцијализације. Однос са Домиником није љубав већ симбиоза усамљености и користољубља, у којој телесност опет замењује емотивну блискост. Средојева веза са Домиником представља психичку оазу у којој је привремено могао да избегне осећај усамљености и трауматског страха од интимности, али је овај живот у пећини са осигураним сексуалним пленом био само привид сигурности. Склоност да понеку жену доведе у своју собу иако је Доминика била наспрам, указује на контрадикторну потребу за контролом и избегавање емоционалне обавезе. Ова динамика одражава механизме одбране као што су пројекција и рационализација, којима Средоје оправдава своје поступке, али унутрашње незадовољство и напетост настављају да га угрожавају. Ограниченост и једноличност свакодневице у касарни, као и одбијање да буде демобилисан стварају хронични стрес који кулминира у антагонизам према сопственој судбини и окружењу. Социјални и политички контекст, дружење са незадовољним неистомишљеницима у вези са идејом државе довешће до испитивања и затворске казне за роварење против државе. Казна затвором продубиће осећај стида и немоћи који се касније прелива и на однос са Домиником стварајући комбинацију кривице, огорчености и емотивне дистанце. Повратак у Цеље и постепено разочаравање у Доминику и у однос с њом осликавају психичку деградацију и хронични осећај изгубљене аутономије. Средоје осећа да је „намамљен у клопку", док законско склапање брака као решење споразумне практичности не уклања унутрашњу горчину и осећај да је живот који води илузоран и недовољан.

> „Осећао је како се из дана у дан срозава, како се одећа на њему, немењана, истеже и тањи, како му се лице и руке, навикавајући се на прикривање, криве, наружују. Па ипак, помисао да потражи посао, да објашњава кадровицима кривицу због које је седео у затвору, још увек му се чинила неподношљива, па ју је отурао." (Тишма 2010: 314)

Постепена физичка и психичка деградација представљају телесни одраз стида, депресивне самоперцепције и избегавања егзистенцијалне одговорности, посебно у контексту трауме затвора. Сваки покушај да потражи посао, да се социјално интегрише и преузме кривицу постаје неподношљив, што указује на трајну психичку блокаду и немогућност конструктивног суочавања са прошлошћу. Психопатолошки процес код Средоја, дакле, кулминира у друштвеној изолацији, параноидном осећају стида и немогућности деловања. Након затвора и брака који га не испуњава, у њему се јавља егзистенцијална празнина – губитак смисла живота и немоћ реконструисања било каквог циља. Средоје више није ни садиста ни љубавник, већ човек у коме је траума угасила нагон за животом.

Повратак мисли о завршетку факултета и наследству родитељске куће у Новом Саду покреће у њему осећај могућности одређене промене чиме би симболично обновио осећај младости. Међутим, овај оптимизам се судара са захтевима и другим стањем Доминике, која очекује сигурност и рад: „Средоја је новост покосила, осетио је како се обруч колебања око њега затвара." (Тишма 2010: 315) Лажући трудну супругу како иде са намером да поврати наследство, Средоје одлази са свим личним стварима 1950. године за Нови Сад. У кући његовог оца живели су други станари, који су били презриво равнодушни према његовој намери борбе за власничко право. Када се суочава са бирократским препрекама у остваривању наследничког права, психичка траума се продубљује: неодговорност система, губитак познаника и немогућност да се избори за

своје право наглашавају осећај беспомоћности и фрустрације. Беспосленост и привремено становање код других пружају му тек привремено олакшање и осећај корисности, али истовремено одржавају његову неповезаност са Домиником. Неспремност да одговори на њена писма или да се пак врати чак и када Доминика роди кћерку открива немоћ преузимања одговорности и суочавања са последицама прошлих поступака. Како би преживео, почиње да држи деци часове чинећи све само да га пут не нанесе изнова ка Доминики. Једнога дана, доћи ће до случајног сусрета са Вером Кронер. Узбуђење које осећа при њеном препознавању показује скоро па усамљени случај његове позитивне реакције: притрчао јој је и загрлио ју је. Судбина је коначно спојила два усамљена бића, која су након рата очигледно на целом свету једино имала и познавала једно друго.

Средоје Лазукић, дакле, представља архетип човека који није у стању да се искупи, јер никада и није успео да се суочи са својом траумом. Његова патологија је истовремено индивидуална и колективна: он је производ времена у којем је телесност постала једини доказ постојања, а моралност анахрони терет. Тишма кроз овај књижевни лик гради једну од најпотреснијих студија посттрауматске дехуманизације у српској књижевности. Средоје, који је живот провео „употребљавајући" друге[287], на крају постаје управо оно што је целог живота чинио – употребљени човек.

Комплексни књижевни лик Вере Кронер проживљава целокупан лук од идентитетске конфузије преко трауме до потпуног распада сопства. Њен психолошки и психопатолошки профил изграђен је на вишеструким осама трауме – породичне, идентитетске, сексуалне и егзистенцијалне. Од првих страница, Вера је заточена у парализи свог мешовитог порекла: у кући мешаних вера и језика, у кући у којој се надвикивао јидиш, швапски и српски, у кући у којој доживљава не само културолошки неред, него и онтолошки распад, стање које одговара ономе што Јулија Кристева назива „абјекција"[288], а што је одбачена, али нераздвојива материја субјекта (уп. Кристева 1982: i–31).

> „Обузимао ју је бес због те мешане, несрећене, луде куће у којој живи, у којој је одрасла, којој припада неодвојиво и по којој је – она је то са све већим ужасом схватала – процењују, одређују јој место, вредност, па је настојала да што је могуће потпуније прикрије њену особеност – своју особеност – међу другима. Средство у ту сврху било је и даље: не упуштати се ни у туђе особености, које би иначе подсетиле да се ближе

[287] Идеју о употреби човека Тишма најочигледније спроводи у оквиру третмана теме љубави и њене неостварљивости. Некада је она утољавање глади, накнада за празнину, некад механичка делатност, некад анимализација, а некад освета или интерес (уп. Божовић 2005: 168).

[288] У студији Јулије Кристеве *Powers of Horror, An Essay on Abjection* (1982) абјекција представља психички механизам и афективно стање које се јавља кад нешто наруши границу између „ја" и „не-ја", између симболичког поретка и онога што му измиче. Другим речима, абјект је оно што није ни субјекат ни објекат, већ представља оно „одбачено" (лат. *ab-jectum*), али и даље неумољиво присутно и узнемирујуће. Разликујући симболичко (језик, закон, поредак) и семиотичко (ритам, енергија, телесни набој), абјекција према Кристевој јесте тренутак кад семиотичко пробије симболичко, па поредак попусти. Самим тим, абјекција је криза субјекта – у тренутку абјекта, граница „ја" се љуља, те се у оквиру књижевности овај феномен очитава у границама које се распадају (идентитет, тело, простор), у мотивима нечистог/распадања, у амбивалентним осећањима према мајчинском, као и у језичким пробојима (ритмичност, понављања, вриштање, логореја) који нарушавају уобичајени ред говора. Како и сама Кристева (1982: 14) каже: „Ако је тачно да абјект истовремено призива и дроби субјекат, разумљиво је да се он доживљава у врхунцу своје снаге онда када тај субјекат, уморан од бесплодних покушаја да се поистовети са нечим изван себе, открије немогуће унутар себе; када спозна да немогуће сачињава његово само биће, да оно није ништа друго до абјект. Самоабјекција била би кулминациони облик тог искуства субјекта, у коме му се открива да су сви његови објекти засновани тек на иницијалном губитку који је поставио темеље његовог сопственог бића. Ништа као самоабјекција не показује да је свака абјекција, у ствари, признање недостатка на којем се заснива свако биће, значење, језик или жеља."

> загледају њене, – а будући да се управо од особености састоји личност, изашло је на то да се с људима зближавала само до прага своје и њихове личности. До прага и границе поверавања. До границе исповедања. До границе откривања породичних прилика, препричавања сцена код куће, упознавања с родитељима и братом, довођења себи у посету." (Тишма 2010: 73, 74)

Вера је, дакле, рођена у свепрожимајућој амбивалентности – ниједној вери и култури не припада у потпуности, и управо зато је њено порекло извор стида и анксиозности. Али Вера Кронер овде није само девојка која се стиди својих корена, већ и субјект у процесу унутрашњег растакања сопства које се ограђује од онога што га истовремено чини могућим и неподношљивим (уп. Кристева 1982: 2–4). Управо је цепање сопства главно и трајно наслеђе Холокауста (уп. Лангер 1995б: 20). Бес према мешаној, несређеној, лудој кући настаје као реакција на перманентну кризу идентитета, на чињеницу да је идентитет изграђен у простору културолошког и верског судара. Тај бес је, психопатолошки посматрано, симптом дубље амбиваленције – амбивалентне идентификације, у којој је мржња према пореклу само друга страна зависности од њега. Стога покушај прикривања особености има функцију одбране од срамоте, односно од унутрашњег осећаја прљавштине, нечистоте и различитости. Вера не жели само да сакрије породицу него да нестане у једној хомогеној слици друштвене прихватљивости. Живећи у константном страху од интимности, јер је интимност увек могућност разобличења. Поверавање другом постаје опасно, јер би открило луду кућу, а тиме и њену унутрашњу фрагментарност. Она зато живи у перманентној дисоцијацији градећи спољну личност као социјалну маску, док унутрашње језгро остаје замрзнуто у трауми. Тај механизам је препознатљив као дисоцијативна одбрана, честа код субјеката формираних у породицама са хроничним конфликтом. У покушају да скрије своју особеност, Вера управо њу најдубље потврђује будући да различитост постаје унутрашњи глас који се не може ућуткати. Јунакиња живи у трајној „зони између", у ономе што Кристева назива границом између субјекта и одбаченог, а управо ту се рађа њена психопатолошка димензија: идентитет заснован на негацији самог себе.

У том светлу, њена тежња ка плесу добија психоаналитичку дубину. Плес је за Веру акт бекства, али и контроле. У плесу Вера истиче тело не откривајући ништа своје, чиме, како би Јулија Кристева (1982: 36, 37) рекла, стабилизује одсуство значења кроз ритам. Тело у покрету постаје замена за изгубљени језик припадности. Плес јој дозвољава да буде видљива, али без исповести, без имена, без историје. Плес је чин субјективизације без речи, форма несвесног отпора хаосу порекла. То тело, „самостална машина", јесте израз дисоцијације, коју је психопатологија повезала са трауматским искуствима (В. Ван дер Колк 2015) – тело говори тамо где је реч онемогућена. Са друге стране, плес је и вид психичког уточишта и метафора дисоцијације. Оно што се у претходном сегменту појављивало као срам и страх од откривања порекла, сада добија свој телесни израз, јер тело постаје једини дозвољени медиј Вериног постојања. Плес, у психопатолошком смислу, делује као ритуал деперсонализације – кретање замењује идентитет, контролисана егзалтација прикрива празнину субјекта. На тај начин, Вера не живи кроз себе него кроз своје тело које постаје објект и оклоп истовремено, дакле и (туђи) извор задовољства и инструмент самопорицања.

Однос са оцем Робертом Кронером врло је важан. Отац је дистанциран, уплашен сопствене кћери „чија га је непрозирна лепота збуњивала, и због нечег, наводила на помисао на жене које среће код Олге Херцфелд, због чега је црвенео и сагињао главу (Тишма 2010: 94). Вера за оца постаје симбол сопствене потиснуте кривице, еротизма и предосећаја пропасти, док се у Робертовом избегавању ћерке крије и несвесна слутња њене судбине: да ће постати предмет мушког насиља, тела које се користи/употребљава.

Вера је једна од оних Тишминих јунакиња чија трагедија почиње пре него што историја дође по њу. Њена жеља да оде из Новог Сада није само жеља за спасењем, већ и жеља за аутономијом, за бегом од контаминираног наслеђа[289]. Када Вера предлаже бекство, а отац рационализује останак, у њој се јавља први осећај егзистенцијалне парализе, односно осећај беспомоћности који ће у логору поприми форму потпуне деперсонализације. Постајући жртва сопственог фатализма, Вера клизи ка уништењу свесна тока, али неспособна да му се одупре (уп. Тишма 2010: 134). У сцени депортације и боравка у логору, Тишма је представља као тело без гласа. Та редукција личности на тело представља врхунац психолошког уништења. Улазак у логор означава коначни губитак било каквог континуитета „ја". Вера сада више није субјекат него објекат у систему који управља животом и смрћу по произвољном принципу. Тај систем функционише као свет у ком је човек лишен свих симболичких упоришта, сведен на материју, на телесни остатак. Логор је место у ком нестаје граница између живота и леша, између тела и отпада. Вера постаје чисто тело, тело које се одржава искључиво у болу, понижењу и страху, те бива сведена на физиолошку функцију, на предмет мушке агресије. Поступак стерилизације описан потресном медицинском прецизношћу јесте симболички чин не само физичке, већ и психичке кастрације. У телу као предмету биополитичке контроле, чин стерилизације представља физичку трауму и симболичко уништење сваког потенцијала за репродукцију, материнство, за будућност, за наставак линије живота. Тишма овде гради језиво сведочанство о десубјективизацији тела. Сцена у којој Вера после инјекције осећа као да јој чупају утробу представља један од најстрашнијих описа трауматске обескорењености, јер тај тренутак представља њену унутрашњу смрт, тренутак када тело више не припада њој. Осим тога, натпис утиснут над левом дојком делује као нови присилни идентитет, те тело постаје текст, али текст који више не говори, већ означава послушност и власништво.

> „Схвата да је непроменљиво остала онде, на оном вежбалишту принуде. Разгрће на прсима хаљину, јер сама себи не верује, и искоса, грчећи вилицу, чита наопачке црни утиснути натпис. Да, то је она." (Тишма 2010: 143)

У том тренутку Вера је потпуно колонизована – више нема унутрашњи глас, нема сећање, нема прошлост која би јој пружила смисао. Постајући Feldhure, Вера запада у стање у ком се границе тела и субјекта распадају, где је жена истовремено и објекат и отпад, и тело и ништа. У психопатолошком смислу, овај натпис на кожи је трауматски окидач перманентни подсетник на понижење, својеврсни документ историје који преживљава заједно са њом.

„Кућа радости", у коју је потом смештена, представља перверзни парадокс. Ово је био простор у ком су жртве чисте, нахрањене, окупане, али су управо тиме потпуно објективизоване. Сваки елемент хигијене и реда има функцију садистичке инсценације: чистоћа тела служи да се нагласи прљавштина система. Вера постаје сексуални објект, а њено тело се користи као тело за друге, тело без субјективности. Управо ту се открива хорор логорске структуре – претварајући је у рутину, у административни чин, не у

[289] Када њена идеја о одласку уз помоћ ујака Сена, а потом уз помоћ Миклоша Армањија падне у воду, Вера се потпуно предала несрећи: „Предала се, уронила у несрећу и срам куће, идући по њој на прстима, ослушкујући према улазним вратима неће ли се појавити неки гласник, или пак Герхард, жив и чио, како су сви чинили, заваравајући се, а у ствари верујући све мање. Када је стигла вест да је мртав – 'убијен при покушају бекства', како је гласило званично саопштење –, обукла је црнину као и сви њени, плакала заједно с њима, покушавала да их теши присуством и благошћу као што је и сама била тешена, знајући, ипак, у дну бића, да је обманута, скренута са сопствене стазе, гурнута у тај крвави и мрачни жлеб који није хтела и који је једино она јасно наслутила, а сад по њему ипак клизи, стално наниже, као и остали, ка уништењу." (Тишма 2010: 134)

самој смрти, већ у систему почива укидање сваке могућности аутентичне патње. Сцена бичевања девојака пред њеним очима представља потпуни колапс границе између жртве и сведока: Вера више није само она која гледа, већ и она која осећа кроз друге. Не осећа, не реагује, већ се адаптира, прихвата, постајући покорна. У тренуцима када је присутна агресија есесовца Хандкеа, Вера реагује као пацијент у замрзнутој реакцији, те уместо отпора, тело сарађује што је телесни механизам преживљавања, а не морална капитулација. Њена психа бива измештена као у стању трауматске дисоцијације. Преживљавање није победа, већ доказ да је смрт постала трајно унутрашње стање. Психопатолошки посматрано, Вера после логора више не поседује могућност интеграције: њен идентитет је сада организован ефектима трауме, тело је простор сећања, кожа је простор (историјског) памћења, репродуктивни систем је плод кастрације. Стога, у Верином преживљавању нема никакве катарзе, постоји и остаће само наставак живота без смисла, живот који је изгубио своју симболичку координату.

Да је тако, постаје јасно онда када се логор као простор трауме у Тишмином свету не репрезентује само као спољашњи, унутрашњи или историјски простор, већ и као егзистенцијални – логор се касније наставља у Вериној психи. Када преживи и врати се у град, тело и свест остају заточени у логору. Веру карактеришу налети наметљивих сећања, избегавања, емоционалног отупљења, осећаја одвојености од других и немогућности уживања у животу. Другим речима, по повратку из логора, Вера више није иста особа – у њој нема јасне границе између преживелог и мртвог. Она је у психопатолошком смислу фантом преживелости – биће које је остало да живи у времену ког више нема. У немогућности интеграције свог искуства у наратив о себи, њено „ја" (оста)је расцепљено између оне која је била пре и оне која је сведочила нељудском.

Вративши се у своју кућу, тачније у бакино бивше крило куће, од домарке која се ту настанила сазнаје да је и последњи члан Кронерових, њена мајка, отишла с јесени са Немцима. Вера

> „има потребу да свима саопшти шта је искусила у страхотама, а опет, ове јој се, згрудване у речи које још и нису казане, враћају, затрпавају је изнутра својом тежином, својом истинитошћу, а онда и неистинитошћу јер је у њима понешто и затајено, налепе се у њој као смола, и она оћути. Наједном уморна, ознојена храном на какву није навикла, узбуђених црева, мора да иде брзо кући. Тамо, у великој соби, сваљује се на под и плаче. Гуше је речи које је изговорила и оне које није изговорила, гуше је ћутање и климање главом којима су саслушане, гуши је узвик што га је потиснула: 'А ви, шта сте ви за то време радили?' Превија се, из пукотина пода завоња прашина, стомак јој се подигне, излази у кухињу и повраћа. Гледа растужено у грудве измлевене хране коју је изгубила, на очи јој пођу сузе, а онда схвати колико је све то претерано, неприродно." (Тишма 2010: 142, 143)

Траума се враћа као телесни афект, као мучнина, као нагон за повраћањем. Повраћање постаје чин прочишћења, али и знак да тело одбацује реч, трауму, (о)сећање – све што више не може да прими. У том контексту, Верино повраћање представља симболички чин – покушај да се тело ослободи неизрецивог. Потреба да свима саопшти шта је искусила представља типичан синдром преживелог који подразумева компулзивно враћање трауми кроз покушај наративизације, при чему речи не могу да обухвате ужас, па се јавља говорни застој, соматизација, гушење, повраћање. Управо у тој сцени Тишма постиже потресну симбиозу тела и језика: тело реагује тамо где језик отказује. Повраћање је овде телесна метафора немогућности сведочења, те повраћање и прање пода постају ритуали прочишћења који немају моћ – у покушају да (физички) избаци трауму, она се враћа у тело као замрзнуто сећање. На једном месту Вера изриче како јој је тело шупље, као на промаји, што се може тумачити као израз

деперсонализације и дереализације. Наиме, после логора, тело није уточиште, већ поприште трауме, механизам без емоционалне резонанце. Потреба да буде попуњено (макар храном) одговара несвесној жудњи за поновним осећајем целине, за симболичком реконституцијом личности.

Вера не подноси контакт са светом јер сваки контакт изазива ретрауматизацију. Фантазија да стане на Главни трг и свима пренесе шта зна указује на амбиваленцију између хистеричне потребе за сведочењем и психотичног осећаја да нема ко да је чује. У том тренутку, Вера више није део заједнице, већ је постала оно што Кристева назива абјектом: жива, али искључена – сведок који не може бити саслушан. На крају, Вера седи дрхтећи и питајући себе камо је то дошла (уп. Типма 2010: 143) и то питање није реторско него онтолошко. Више није ни у Новом Саду, није ни у логору: она је у зони између, у ономе што психоанализа описује као лиминално[290] стање посттрауматске субјективности. Стога, Верин живот после логора није повратак у свет, већ опстанак у безвременом трајању трауме.

Повратаком у свет живих који више није њен, Вера доживљава егзистенцијалну и психопатолошку деформацију:

> „Ледено је усамљена, све то уоколо су туђини, авети; наједном јој се учини да је, напустивши логор, оставила једино место где се споразумевала, где су је окружавали прави, блиски људи, види ону пустош прекривену лешевима у тренутку када ју је напустила, види искошена тела обешених стражара и готово је спремна да и за њима зажали, да клекне пред њих и скине их са конопца и да завапи: 'Туците ме, ја сам ваша.' Схвата да је непроменљиво остала онде, на оном вежбалишту принуде. Разгрче на прсима хаљину, јер сама себи не верује, и искоса, грчећи вилицу, чита наопачке црни утиснути натпис. Да, то је она. Да је бар стварно остала, мртва" (Тишма 2010: 143).

Оно што је у логору било насиље над телом, сада постаје насиље присуства, живот се приказује као патолошки остатак преживљавања. Гест у ком разгрће хаљину и чита наопачке натпис јесте тренутак онтолошке провере – тело јој служи као документ сопственог постојања. У психоаналитичком смислу, то је симптом соматизованог трауматског идентитета: субјекат не верује више у психичко постојање, па егзистенцијалну стварност проверава телом. Тај акт читања натписа као реафирмације „да, то сам ја" означава колапс субјективности – Вера постоји само као означена, обележена, туђим телом, туђом вољом, туђим текстом. Жеља да је стварно мртва асоцира на депресивност, али је и пример посттрауматске суицидалне идеације, односно осећаја да живот без смисла није ништа друго до продужена казна. Упркос мрачним мислима, Вера покушава да поново изгради живот, тражи посао покушавајући да се уклопи у послератно друштво. Међутим, унутар сваке друштвене структуре она је странкиња, будући да се сви према њој односе као да је ломљива (уп. Тишма, 2010: 150). Страх од блискости и склоност ка самоизолацији представљају типичне симптоме ПТСП-а, док стално конзумирање цигарета, једење без апетита, лежање у тами и помно праћење светлости на зиду јесу симптоми посттрауматске депресије, хипербудности и аутостимулације, типични за оне који (и даље) живе у телесној сенци трауме. Вера не живи, већ одрађује живот као што је у логору одрађивала покорност, с тим да тело наставља да изводи покрете преживљавања и онда када више нема потребе за тим.

Проводећи време са колегама, делећи мензу са њима, у Вери се полако зачиње поверење према дружини у коју је доспела, те усваја њихов начин опхођења, подвргава

---

[290] Лиминалност означава (међу)простор: оно је између и ни тамо ни овде (*betwixt* and *between* стање), својеврсни временски и просторни лимб, у којем субјекат престаје да буде оно што је био, а још није оно што ће тек постати (уп. Тарнер 1969: 94–96).

му се јер су сви ти људи њој слични не само по годинама, већ и по ,,скитачкој самосталности" (Тишма 2010: 151). Једна од колегиница, Мара, у више наврата изражава жељу да посети Веру код куће, али се Вера устручава, јежећи се наметљивог зближавања. Међутим, отворивши врата Мари, Вера има осећај да је ,,разголитила нешто лично и тајно, да јој је дотадашња неприступачност запрљана, па увече с гађењем леже на отоман, под непресвучени јорган" (Тишма 2010: 152). Кроз време, постепено осећа круг неповерења увиђајући да јој осим на кашњењу замерају на њеној лепоти. Када јој једна од колегиница држи придику о кашњењу на посао, Вери се навраћа траума:

> ,,Апел, подсећа се Вера, и грло јој се стеже у страху. Хоће ли њу издвојити, осудити, хоће ли јој наредити да сљушти са себе хаљину и, везавши је за стуб у предворју, одмерити по њој ударце батином? Зноји се. Гледа по лицима уоколо, и она су преплашена, као некад лица девојака у кући радости кад управница прође између кревета лупкајући се бичем по сари чизме. Значи да треба бити послушан, скрити свако опирање. На помисао колико је то овде лакше него у логору Вера скоро крикне од среће. Она изнутра прелива своје лице изразом удивљења и таквим га задржава све до краја састанка." (Тишма 2010: 154)

Вера изнова проживљава механизме изопштења, надзора и дисциплине из логора. У том окружењу, испод фасаде социјалистичке једнакости и радне солидарности обнавља се исто оно структурно насиље које је преживела: поглед других, неповерење, потреба да се буде послушан, страх од издвајања. Наједном се јављају надражаји који у психи активирају искуство апела, принуде, телесног страха, те тело реагује аутономно – Вера је поново у логору, али сада у канцеларији, међу људима. Тишма овде показује како систем принуде није просторни него ментални – логор је постао унутрашње обитавалиште бића. Вера се изнутра прелива у лице које спас налази (једино) у прилагођавању. Не уме да разликује страх од послушности, ни преживљавање од живота. Када наједном помисли како је ту лакше него у логору, настаје тренутак морбидне еуфорије – оно што је за здрав субјекат понижење, за њу је олакшање јер је мерило патње померено до апсурда. Осим тога, једна од колегиница јој предлаже приступање у Савез комунистичке омладине, те јој и доноси папирологију коју је потребно да попуни, а тиче се свега онога што јој се десило за време окупације. У покушају писања сопствене биографије, Веру зачуђује колико мало о себи има, ,,увиђа колико су страдања кроз која је прошла – општа, а колико су посебна, неизрецива" (Тишма 2010: 155). Ово додатно наглашава немогућност сведочења. Тиме што мора у глави изнова пресложити сав логорашки живот, Вера се налази пред психичким задатком ван људских могућности – да искуство страдања преведе у административни дискурс. У тренутку када увиђа колико су страдања општа, а уједно посебна, неизрецива, доспева до границе језика, до онога што Карут (1996: 4–5) и Фелман (1992: 57) називају неизрецива траума[291]. Тишма у томе разоткрива парадокс

[291] ,,Покушава, ипак […] да и то неизрециво стави на хартију, али код хитних преокрета застаје. Чини јој се да би их требало описати са свим упамћеним појединостима, а ове су опет разбацане, несређене, не може да им похвата међусобне везе; ако се пак нађу везе, израњајући из сећања, пред њом се простре огромно, несагледиво поље до гушења узбудљивих доживљаја, који не трпе речи, јер би оне њу саму превише оголиле. Покушаји да их уопшти такође јој не полазе за руком, они се извргавају у пређуткивања, а самим тим у лаж. Баци хартију, узме другу и с бесном одлуком насрће на ту прошлост која јој се одједном тражи. Не може, не сме да је изрекне. Оставља разбацане листове, леже на отоман, и као болесник се ваља, превија над својом немоћи. Не уме да се сабере, стеже је грч, желела би да се одмори, али јој срце ужурбано туче, излетела би на улицу, али нема даха за смишљене покрете. Заробљеница је тих листова хартије на сточићу, као што је била заробљеник у логору. Да, и ово је логор, схвата, наставак логора, исти логор у који је одведена и зазидана пре годину и по дана, није из њега

преживелог: жртва (мора да) говори да би се вратила у свет, али говором издаје сопствено искуство сводећи га на форму. Вера, дакле, не живи након логора, већ репродукује структуру логора у новом друштвеном контексту. Тело, понашање и однос према ауторитету остају заробљени у шеми послушности и страха. Круг неповерења око ње није само социјални него и психички, он је пројекција сопствене неприступачности, њеног унутрашњег затвора. Тако Тишма показује како се системи насиља не завршавају крајем рата, већ настављају да живе у својим жртвама, у њиховим гестовима, ћутању и у том непрестаном напору да се биографија логора претвори у прихватљив облик живота.

Услед немогућности да биографију (ре)конструише, услед осећаја безнадежности и ужаса који јој је тај покушај писања изазвао, предаје се вину. Но, узалуд, бесмисао не нестаје, те постепено тоне у нови облик изолације. Признањем да њена биографија није спремна и нити ће бити одустаје од покушаја да себе уклопи у идеолошку и бирократску форму новог поретка. Алкохол постаје средство самоанестезије, а круг ћутања који се некада формирао око ње у логору, сада се враћа у цивилном животу као поновљени образац искључености. У тренутку очаја, Вера пали у штедњаку оно мало руком започете биографије тиме уништавајући не само папир, већ и могућност да се сопствена историја претвори у наратив. Тај чин је акт самобрисања, облик пасивног отпора и последњи покушај контроле над сопственом причом. Међутим, када одбије да попуни анкетне листове вративши их са прекриженим подацима, Вера улази у директан сукоб са системом који не толерише непослушност, ћутање и неодређеност. Уместо речи, уноси дугачке црте, односно графичку метафору унутрашњег анулирања. То је визуелна форма негације, нешто између геста побуне и симптома психичке обамрлости. За бирократски свет у ком је све сведено на евиденцију, њено ћутање делује као претња – оно је знак да траума не пристаје на превођење у језик друштвене норме. Разговор са Јуровићком представља кулминацију секундарне виктимизације. Под изговором да је њена породица дала великог борца, брата Герхарда, Вери се дозвољава привилегија преживљавања, али јој се истовремено одузима право на истину. Јуровићкина сумња према којој јој „није јасно како се [*Вера*, прим. аут] из логора вратила жива и у добром стању" (уп. Тишма 2010: 158) репродукује исту перверзну логику моћи из логора: преживети постаје кривица. Систем који би требало да призна њену патњу сада захтева доказе, објашњења, административну рационализацију трауме. Тиме Тишма показује како се послератна социјалистичка стварност и нацистичка дисциплина сусрећу у истом механизму контроле: у потреби да се све што је људско сведе на формулар, извештај, евиденцију. Дакле, Вера се поново налази у апсурдном положају – све што покушава да заборави, друштво од ње тражи да именује – све што је преживела, сада мора да „докаже". Њена тишина, алкохол, прецртане рубрике и спаљена биографија представљају једини начин очувања последњег остатка субјективности. Унутрашња логика трауме остаје непромењена – Вера више не живи у логору, али логор (и даље) живи у њој, у сваком чину одбијања, у свакој празној реченици и у згаришту папира.

Уласком у бесмислене, сексуалне односе са напоредним мушкарцима који је користе, њено тело (поново) постаје бојно поље. Поновна употреба тела као простора за службу није продужетак логорске принуде, већ њена унутрашња реконструкција. Телесно понашање постаје средство продуженог саморазарања, а насумични сексуални односи делују као механизми замене за изгубљену могућност блискости. Флерт и еротска пажња у почетку јој доносе варљив осећај повратка контроле над сопственим

побегла иако се рат завршио; бивши заповедници потонули у крв, у своју смрт, пружају за њом руке овамо до места њеног заробљавања. Није требало да се врати, досећа се, понављајући једном већ затомљену мисао, није требало да се врати." (Тишма 2010: 155, 156)

телом: осећај пожељности постаје психичка потврда да још увек постоји, да није у потпуности поражена. Међутим, управо у том привиду слободе понавља се трауматско искуство – тело као једини капитал, као једина ствар којом располаже и којом може купити привид повезаности. Сексуални чин постаје контролисано понижење, односно, покушај управљања оним што је некада било инструмент њеног мучења. Но, управо у томе лежи перверзни обрт трауме – Вера не успева да се(бе) обнови јер се сваки нови контакт претвара у репродукцију логора. Еротски живот функционише као ретрауматизација: посете понављају рутину „куће радости", али сада без спољне принуде што ту нову добровољност чини још болнијом. Психопатолошки посматрано, Вера испољава знакове дисоцијативног сексуалног понашања и виду споја еротске хиперактивности и емоционалне анестезије. После односа осећа гађење и празнину, али истовремено очекује нови сусрет као биолошку нужност. Тај циклус зависности од телесног додира који не доноси задовољство, већ тренутно ублажавање унутрашње празнине јесте образац трауматског понављања. Вера није промискуитетна у хедонистичком смислу, већ у патолошком – покушава да оживи осећај себе кроз телесни контакт који је истовремено чин самоуништења. Када у мраку прима поклоне, новац или боцу вина, простор интимности претвара се у економски модел логора – тело функционише као валута. Иако живи од тих поклона, они су само симболичка компензација за оно што више не може бити враћено – за изгубљено достојанство и осећај идентитета. Свако пиће, свако јутро мамурлука, свако изостајање с посла гради нови круг дезинтеграције личности. Уместо да буде излечена слободом, Вера је слободом поново заробљена.

Захваљујући старцу Јакобу Бернистеру и прослеђивању мајчиног писма, у овом делу романа остварује се повратак фигуре мајке као последњи покушај интеграције: мајка постаје пројекција могућег спаса. Жеља за мајком више није обојена мржњом него чежњом за прочишћењем, верује да би се крај ње одморила: „чини јој се, разбистрила би овај мутљаг у себи који ју је, ево, довео до срама, скоро скрнављења." (Тишма 2010: 169) Одлука да потражи мајку није истинска тежња за помирењем, већ покушај бекства од себе[292].

Страх од мушкараца који је окружују поприма психотичну димензију, будући да Вера више не верује ни у сопствену перцепцију опасности, јер не може да раздвоји спољашњу претњу од унутрашње:

> „И мушкарци је плаше. Привиђа јој се да ће је неки у мраку задавити или, сред загрљаја, убости ножем, из потаје извученим, у стомак или стидницу. Чуди се сама себи како се то усуђује да људе о којима ништа подробније не зна и о чијим доласцима нико сем ње не зна, пушта к себи, у закључани стан, до свог тела, да га жилавим рукама опипавају тражећи на њему најосетљивије, најрањивије место. Зариче се да више никад никог неће пустити, да ће следећем, кад закуца с претворном, срачунатом бојажљивошћу, рећи нека се губи, као оно први пут заставнику, а ако не послуша, да ће јурунути прозору и позвати са улице помоћ. Али кад се посета стварно најави оним мачјим гребањем о врата, она увек претрне, облије је зној, грло јој се стегне, и по

[292] Вера одлази код мајке у Франкфурт, где је дочекује са новим мужем Херманом и смешта је у собу изнад гостионе. Мајка је упозорава да ћути о прошлости, да ништа не помиње о оцу и брату, јер Немци то не би разумели. У понашању мајке Вера препознаје простоту и духовну отупелост насталу после рата, те пред њом осећа „језу туђења" (Тишма 2010: 181). Из гостионе редовно допиру простачки гласови „као из подземља", док Вера све више осећа празнину и изолованост. Такав живот у гостиони, у туђем браку и туђем језику доводи до потпуног психичког отуђења. Вера осећа као да борави међу умоболнима и жуди за каквим знаком стварности. После шест месеци, неспособна да издржи притисак и мајчино хладно одбацивање, враћа се у Нови Сад, свесна да је у Франкфурту играла улогу на позорници, односно још једну лажну верзију себе изведену у нади да ће се избавити из сопствене празнине.

навици служења њено се тело, не слушајући страх и предострожност, стане примицати, шуњати ка позивном звуку, руке јој се испружају, прсти окрећу кључ, отварају врата, а кад на њу падне туђа врела шака, сва она олабави и раствори се, да прими у себе насртај. Тај сукоб у њој превазилази њене снаге; пошто се одиграо, остаје као покошена. Поново се у њој купи страх, немоћ је тресе, под грлом јој се стеже врисак;" (Тишма 2010: 175)

Сексуални односи постају простор у коме се у потпуности разоткрива механизам трауматске репетиције. Амбивалентност у ужасном страху од мушкараца и истовремено неодољивој потреби да им отвори врата представља цикличну зависност од ситуација које понављају трауму, али у којима субјект има илузију контроле. Када поклекне и ипак пусти мушкарца унутра, Вера делује као особа раздвојена између два Ја – оног који страхује и оног који телом реагује по навици служења. Та телесна послушност, тај аутоматизам жеље представља последњи остатак режима логора у њеној психи: наредба више не долази од споља, већ изнутра, као утиснута дисциплина преживљавања. Мотиви врата и кључа у Тишмином опису имају снажну психоаналитичку симболику – отварање врата постаје несвесни чин самоказне, а свако куцање нови апел. Вера у том тренутку више није жена која ишта жели, она је тело које реагује на позив као некадашња затвореница на наредбу. Тај циклус потчињавања и страха доводи је до стања посттрауматске дисоцијације, у којем је нагон за животом неодвојив од нагона за смрћу. Свако отварање врата садржи потенцијал убиства – њене фантазије о томе да ће је неко убости у стомак или задавити нису више само страхови, већ пројекције потиснуте жеље за самоуништењем. На крају, Вера постаје биће које више не разликује трауму од реалности, агресора од љубавника, живот од смрти. У њој су сабрани сви облици постлогорског синдрома: осећај унутрашње празнине, губитак идентитета, телесна зависност, психосоматски страх и морална исцрпљеност. Преживљавање није повратак у живот, већ продужетак смрти другим средствима – један тихи, бескрајни логор унутар тела које више не припада себи.

Повратак у Нови Сад из Франкфурта наговештава Верину последњу трагичну фазу: коначно повлачење у сопствену празнину и потоње самоубиство. Њен стан, запуштен и расут, огледало је унутрашњег стања – то је простор без живота у ком сваки покрет одзвања као ехо изгубљеног времена. Када отвори прозоре „чини јој се да се нагнула над понором таме и блата. Ту наставља живот, не зажаливши за оним који је напустила. Али не може да не жали и овај у коме је." (Тишма 2010: 197) Та слика представља спољашњу визуализацију унутрашњег стања депресивне деперсонализације, у којој свет више нема конзистенцију ни топлину. Верин повратак није повратак дому, већ симболички силазак у сопствено несвесно – стан (ће постати) као гробница, једноличан простор без историје, као што је, између осталог, и она сама. Осим тога, смрт Мицике, последње особе која је повезивала Веру са некадашњом реалношћу доводи до потпуног губитка „спољног сведока". Посета Мицикином гробу мање је чин жалости, а више несвесни покушај потврђивања постојања, покушај проналаска границе између живих и мртвих. При повратку кући, осећа као да улази у још једно гробље (уп. Тишма 2010: 189). Тугује и жали за онима који су ту некад живели, за оцем, братом, служавком, баком. Вера је већ у потпуном стању анхедоније и дереализације – одједном осећа тугу за свима коју су са њом икад проговорили, чак и за онима који су је злостављали, сви они у њеној свести постају гласови и сенке, док све и сви око ње наједном у њеном уму постају магла: „Осећа себе магленом као и тај састав од туђих речи и покрета који је испуњава, чисто не верује да и сама још постоји и да није, као и ти покрети и гласови, прамен сопствене мисли. Не улази јој се у кућу, а не иде јој се ни било куд из ње. Не једе јој се, не пије јој се, не треба јој ничије друштво." (Тишма 2010: 190) Губитак осећаја стварности и сопственог постојања прати соматски

осећај празнине и изнемоглости. Када чује да вани неко дозива мајку, влаже јој очи јер зна да она то никад неће доживети истовремено осећајући

> ,,да је болесна, болесна јој је мисао, осећање, нека бактерија јој се увукла у вијуге мозга и тамо рије, а да она ништа против ње не може учинити. Кад је сви изрије, она ће се срушити или ће полудети. Тада чује своје име, више пута поновљено […] јаке месната руке је обујмљују и она зна однекуд тај загрљај па му се предаје меко и са ридајем ганутости у грлу, и тек кад обујам попусти и она успе да се изблиза загледа у мушкарца, види да је то Средоје Лазукић, Спушта главу на његово раме и плаче гласно, лелечући, ослобођено." (Тишма 2010: 191)

Управо опис бактерије у мозгу која рије представља телесну метафору трауме као такве и трауматских интрузивних мисли у виду сећања која није могуће избацити јер непрестано подривају интегритет психе. Сусрет са Средојем Лазукићем делује као тренутак привидног спасења, као повратак топлини људског додира. Загрљај је први тренутак у којем Вера препознаје нешто познато, неко однекуд знано тело, али, то није љубав ни обнова, већ катарзични излив нагомиланог бола, плач као последњи начин да се из себе избаци траума. Отуд њено ослобођено ридање постаје привремено спуштање одбрана – кратки тренутак емотивног пражњења, у којем јој тело још једном, као некада у плесу са њим, постаје једини медиј искуства. У том завршном призору Вера се више не креће ка животу, већ ка симболичком повратку у материнску утробу – у загрљај, у топлину, у распадање граница. Лелечуће ослобођење није ослобађање трауме, већ потпуно утапање у њу, узнемирујући крај личности која је од логора до дома, од тела до језика прошла све фазе нестанка. У том суптилном покрету, загрљају, Тишма сажима један од најснажнијих портрета постгеноцидне психе у српској књижевности – лик Вере Кронер, лик жене која је преживела смрт, али не и себе.

Сусрет са Средојем, а потом и њихово заједништво делују као привремени излаз из безнађа који није стварни опоравак, већ илузија смисла која се, као и све у Верином животу, на крају урушава у тишину. Детињасто понашање, игра и смех представљају механизам бекства из зрелог, свесног простора у којем би се морали суочити са прошлошћу. У тим тренуцима невиности, Вера на кратко излази из трауме и приближава се нечему што личи на емотивно уточиште. Средоје је љуби баш на месту где је тело означено печатом логора, на ожиљку који је сведочанство некадашње дехуманизације. Тиме се открива психоаналитичка димензија њихове везе: љубав и страст постају покушај претварања бола у нежност, но, то није излечење, већ покушај симболичког помирења са траумом и еротско оживљавање ожиљка који више никад не може бити избрисан. Када читају Госпођичин дневник, препознају у њему своје трагове као да гледају сопствене сенке. Краткоћа дневника, његова „стегнутост у један крик" (Тишма 2010: 321) делује као одраз њихових живота сажетих у неколико тренутака патње и страха. Крик изнова подсећа на формулацију трауме која је својеврсна прича о рани оглашеној криком и која се другачије не може именовати (уп. Карут 1996: 4). Тек када покушају да говоре о рату, Вера пуца:

> ,,Та то је лудница, Средоје, схвати да је то лудница, у којој су чувари можда луђи од оних које чувају. Ти повици, то урлање, ти ударци батином, то збијање и брбљање и пребројавање који не престају чине те помиреном. О, још како помиреном, још како послушном, толико помиреном и послушном да се смешкаш војницима кад навру у кућу као вукови, и кад те неко изабере, идеш с њим у кревет и трепериш захвално и грлиш га и љубиш и њишеш куковима шашаво, шашаво само да би он био задовољан и да те не би потказао, да те Хандке не би изломио батином." (Тишма 2010: 325)

Њен излив очаја и исповест представљају ретрауматизацију, али и последњи покушај говора – крик потиснут годинама сада излази у облику неартикулисаног плача. Више не говори речима него телом – дрхтавицом, плачем, убрзаним дисањем. Средоје покушава да је „лечи" телом, љубећи је по ожиљцима, али тај чин је само поновна инсценација трауме. Предајући се страстима, Средоје види њено друго лице, друго тело, оно за којим је дечачки чезнуо: „Он узима то тело, мрви га, ваја, обликује у њему оно жељено, а тело се отвара, гнезди, подешавајући се према његовој потреби." (Тишма 2010: 326) Њихова страст постаје сурогат за блискост, контакт без смисла, чин у којем обоје покушавају да оживе, али се уместо тога још дубље сахрањују у телесности. Зато, како време пролази, њихов однос губи снагу. Свест да је све што их спаја тело, да изван физичког додира нема ни речи ни заједништва, враћа Веру у стање апатије и пијанства. Страх од реалности поново их парализује – као што некад није могла да напусти логор, сада не може да напусти своју собу, а страх од губитка онога што су стекли сведочи о потпуном губитку виталности. Уместо љубави остаје зависност од другог као огледало сопствене празнине.

Наједном се Вери јавља идеја да оде мајци у Немачку, јер закључује „да сем парења са Средојем и нема шта више да очекује у Новом Саду, где заједно с њим тоне" (Тишма 2010: 327). Одлука о поновном одласку у Немачку означава последњи круг егзистенцијалног лутања, понављање исте трауме у новом облику. Одлазак није покушај новог почетка, већ инерција, понављање исте матрице бекства, у којој се годинама креће од себе ка другоме, од реалности ка илузији. Дан одласка Средоје и Вера ишчекују са жељом да никад не дође, јер се и поред јасне представе о несавршености другога, и себе уз оног другога, још увек желе и воле (уп. Тишма 2010: 327) Међутим, ниједно нема снаге да заустави или промени одлуку о одласку. Пре поласка, Вера не зна шта ће са дневником Госпођице закључујући да нема сврхе да га носи са собом, те Средоје предлаже да га униште јер им „без другога дневник не треба" (Тишма 2010: 328). Вера се слаже уз речи како је то била и жеља Госпођице, међутим, Средоје оклева, успорено узима дневник надајући се да ће Вера или нека спољна околност „спречити да нестане ова последња ствар која их везује. Исто то чека и Вера, али се никаква препрека нити неслагање не појављују. Обома се стегло грло, викнули би другоме да не чини лудост, али их глас не напушта." (Тишма 2010: 329). Спаљивање Госпођичиног дневника симболички је тренутак потпуног нестанка прошлости, али и последње везе међу њима. Дневник је био сведочанство, траг смисла, можда и последњи остатак способности да се прошлост артикулише. Његовим уништењем нестаје и њихова потреба за сведочењем, за сећањем, за речју. У психоаналитичком кључу, то је чин потискивања које прелази у брисање (спаљивање), када се траума не интегрише, него се брише из свести као потенцијално опасна. Спаљивање дневника представља коначно брисање трага не само Госпођичиног него и њиховог сопственог. Све се претвара у пепео – реч, тело, сећање. Тако у пламену дневника не гори само папир, већ и њихова последња могућност искупљења. Тај чин је капитулација пред ћутањем, пред страхом, пред немогућношћу претварања прошлости у језик. Њихова љубав као и цело Тишмино поље људског искуства скончава у тишини као коначном облику пораза. Вера одлази, Средоје остаје, али обоје су већ нестали пре последње реченице. Другим речима, у пламену који уништава сведочанство, нестаје и човек као биће смисла. Тако завршетак романа симболизује тихо гашење – Вера и Средоје постају два преживела који нису нашли начин за постојање, они су два сенковита лика која, у покушају да спасу љубав, уништавају последњу ствар која их је повезивала са човечношћу. У Тишмином свету нема изласка из трауме, већ само њеног понављања у другачијем облику. Њихов загрљај на крају није никаква љубав него повратак у

заједничку тишину, у којој коначно нестају, у тишину која је и почетак и крај свих Тишминих преживелих.

Њихови животи завршавају се трагично – Вера извршава самоубиство, Средоје несрећним случајем страда.

> „Легање Вере Кронер у дворишној соби некадашњег бакиног стана, с три ћебета најпре сложена једно преко другог а затим навучена на себе, до под пазуха – јер је речено да ће јој се тело постепено хладити –, гутање лауданума из шаке уз доливање вина из велике, обле чаше, дан пре тога купљене у ову сврху. Падање њене главе на јастук с олакшањем, склапање очију. Њихово поновно отварање да би се још једном видели: сто и столица, празна стелажа, сталак са саксијом без цвећа, не ради опроштаја већ ради установљавања да ништа вредно пажње не оставља. Оставља себе, мисли. Али које то 'себе', не може одредити. Шумови са улице, то није она, аутомобил, зујање ветра међу расутим старим сандуцима и зарђалим обручима у дворишту, а друго ништа нема, чини јој се. Подилази је мука – то је од лека, верује; нада се да се неће погоршати, јер је то само лек, мада предозиран; можда је ипак требало лећи у корито пуно воде и пререзати вене, или учинити и то чим прогута пилуле, као што је била смишљала, за шта сад чини се да је касно. Мука је дрмуса, повраћала би, али зна да то не сме, грчем воље потискује грчење стомака, само не назад, сузбија накупљеним страхом, као песницом, потребу за повраћањем, још једном, још једном, учиниће то колико год пута буде потребно, то је као порођај, само обратан, искези се, једини за који је способна, и њено дете ће се родити." (Тишма 2010: 138)

> „Притисак камена у слабину постаје несносан, он отрже руку из обамрлости и гура је под себе, али тамо прсти не хватају ништа сем траве, бол камена је у њему, она се сад шири по грудном кошу, стеже га као гвоздена шака." (Тишма 2010: 139)

Смрт Средоја Лазукића није случајна, већ симболична, будући да је последњи део психолошког и етичког циклуса у којем се спајају кривица, телесност и искупљење. Бол у слабини пре смрти је и физиолошки и егзистенцијални сигнал, а камен на који пада постаје метафора тежине постојања, материјализована савест која га притиска враћајући у тело све што је дотад потискивао. Притисак који се шири грудима и стеже као гвоздена шака делује као коначни напад трауме, као телесна репетиција оног истог осећаја кочења и страха који је Вера доживљавала у логору. Средојева смрт није казна, али није ни олакшање. Она је логичан крај човека који није могао да преживи тежину сведочења. За разлику од Вере која самосвесно бира свој крај, Средоје умире у нападу, као да га тело кажњава за немогућност да делује, да проговори, да се спаси. Смрт на тлу, на земљи, у трави и на камену, подразумева архетипску тежину у виду враћања природи, али не у смислу смирења, већ у виду поновног сједињења са материјом, као са праосновом патње. Психопатолошки, ово је смрт унутар соматизације трауме – психичка бол претвара се у физичку, док тело постаје медијум последње експресије онога што свест није могла да изговори. Камен у слабини може се читати и као реплика Верине смрти, као симболички еквивалент њеном порођају уназад. И он, као и она, доживљавају повратак у тело као у гроб, као у материјални израз бола који никада није могао да буде у потпуности артикулисан.

Што се самоубиства Вере Кронер тиче, оно се даје као коначни облик њеног „ослобођења". Према Јулији Кристевој, самоубиство се намеће као „крајњи тријумф над ништавилом изгубљеног објекта" (Кристева 1994: 16). Жеља за самоубиством јавља се као последица меланхолије и огорчености субјекта усмереног према симболичком које онемогућава поновно постизање изгубљеног смисла. Свесно легање својеврсни је ритуал, изведен са готово клиничком прецизношћу, као последњи покушај контроле

над сопственим телом. У том поступку препознаје се психопатолошка логика аутодеструктивног реституисања: Вера, у логору сведена на објекат, сада себи одузима живот управо да би поново постала субјекат. Описи у овој сцени показују апсолутну раздвојеност између свести и тела, те Вера као да посматра себе споља. Стављање ћебади, пажљиво прилагођавање, гутање лауданума уз вино, све то делује као обрнути ритуал рођења. Када Тишма каже да је то као порођај, само обратан, не мисли само на биолошку аналогију, већ на психоаналитички процес: Вера рађа смрт као сопствено дете, јер је материнство, могућност живота, трајно изгубила у логору. Тај чин је, у суштини, њен антипорођај, последња инверзија насиља које је проживела. Психоаналитички, ово самоубиство није израз очаја, већ покушај успостављања јединства између субјекта и тела издвојеног у трауми. Вера коначно преузима власт над телом које је годинама било инструмент туђе воље прво у логору, потом у свакодневици празнине и стида. У том смислу, њена смрт има облик повратка интегритету – не бира да нестане, већ да коначно заустави циклус насиља над собом. Опис умирања прати процес постепеног искључивања: падање главе, поновно отварање очију, празна сталажа, саксија без цвећа – све сведочи томе да је свет који је окружује већ одумро пре ње саме. У том свету више нема ничега што би је задржало, ни људи, ни предмета, ни речи. Чак и мисао како „оставља себе, али које то ’себе’ ” означава потпуно распадање идентитета. Смрт, дакле, није бекство, већ последња артикулација празнине – чин логичан у универзуму у ком је сваки смисао већ изгубљен. Са становишта трауматологије (в. Данијели 1998; Херман 1992), Верина смрт представља завршну фазу посттрауматског замора које представља психичко исцрпљење када субјект више не може да одржава основни механизам негирања стварности. Након свих покушаја интеграције у виду љубави, (покушаја) бекства, (употребе) тела, сећања, ипак преостаје само тело као остатак – као биолошки облик постојања који Вера сада свесно гаси. Тишма при томе не гради трагедију као емоционалну експлозију, већ као тишину. Њена смрт је без драме, без сведока, без речи, што је логичан завршетак живота у којем је говор већ одавно укинут. Вера Кронер у последњем тренутку не оставља писмо, ни опроштај, једино што оставља јесте празан простор као сведочанство да се из пакла не излази животом. Тако завршетак романа не представља крај једне биографије, већ потврду Тишминог основног мотива, да после логора живот постоји само као одјек смрти, као продужени бол без језика који се може окончати тек у потпуном ћутању. Тишма је кроз Веру Кронер створио лик у којем се огледа XX век – она је метафора женског тела као историјске ране, као простора на којем се преламају култура, идеологија и злочин. Онда када појединац не може да живи у систему вредности који га је сломио, човек уништава себе да би побегао из лажи. Вера је у том смислу радикално искрена – она не пристаје на лаж живота након геноцида, јер тај живот заиста није био њен.

6.4.3. *Као*

Роман *Као* Александра Тишме представља једно од најинтензивнијих прозних истраживања моралне компромитације у условима тоталитарног насиља и логора као места радикалног искушења. У средишту се налази лик Вилка Ламиана, логораша који под притиском страха и жеље за опстанком прихвата улогу капоа – привилегованог затвореника, који сарађује са системом и надзире друге. Тај избор није приказан као пуки чин слабости, већ пре као сложена егзистенцијална одлука, у којој се сусрећу инстинкт преживљавања и морални пад. Тишма показује да у логорским условима граница између жртве и саучесника бива замагљена, те да је трагедија човековог

опстанка често повезана са губитком људскости[293]. Писац наводи да је инспирацију за свој роман пронашао у једној документарној књизи, *Запис о Загрепчанину* (уп. Тишма 1996: 190), која прати живот Јеврејина који је током Другог светског рата радио као капо у Аушвицу и злоупотребљавао свој положај за успостављање сексуалних односа са младићима. Међутим, Вилко Ламиан, јунак овог романа, „у логору постао је капо самом себи, јер је ударајући на друге ударао на себе" (Варница 2012: 8).

Радња романа развија се кроз унутрашњу драму главног јунака, који постепено постаје свестан последица сопственог избора. Привилегована позиција освојена по цену других претвара се у терет кривице, а могућност да остане жив истовремено постаје и осуда. Ламианова унутрашња борба сведочи о томе да преживети у таквим околностима не значи нужно и спасити се – живот откупљен сарадњом са злочинцем остаје обележен трајном моралном мрљом. У том смислу, *Капо* не говори само о историјском догађају, већ и о универзалном питању граница људске одговорности, о томе колико далеко човек може ићи у самоочувању и шта остаје од његове етичке суштине када се тај праг пређе. Стилистички, Тишма обликује роман у сажетом и уздржаном регистру, без реторичких украса, што појачава суровост теме и наглашава егзистенцијалну голотињу јунаковог положаја. Наративна стратегија романа *Капо* заснована је превасходно на приповедању у трећем лицу, што читаоца држи у позицији посматрача који сведочи Ламиановом моралном суноврату. Међутим, у тренуцима када психо(пато)лошки главни јунак „попусти", долази до изненадног приповедног прекида: перспектива се пребацује у прво лице једнине тако да Ламиан одједном проговара сопственим гласом, у првом лицу[294]. Та наративна бифуркација[295] има двоструку функцију: са једне стране, омогућава непосредан увид у унутрашњи хаос јунака, а са друге, указује на нестабилност идентитета који није у стању да издржи терет сопствених избора. Уместо да нуди могућност катарзе или опроштаја, наратив упорно инсистира на амбивалентности – и жртва може постати починилац, и спасење може бити једнако погубно као и смрт. Тиме *Капо* постаје књижевни документ не само о Холокаусту, већ и о општој крхкости моралних вредности у условима екстремног насиља чинећи од Ламианове судбине парадигму човекове трајне рањивости пред историјом.

Насиље у Тишмином роману је и историјска околност и опсесивна тема која прожима целу структуру романа. У лику Вилка Ламиана, „човека који је у једном тренутку имао слободу да бира и изабравши да постане злочинац, капо, постао неко ко стоји у средишту своје судбине као у вртлогу, док се около шире концентрични кругови личног живота" (Варница 2012: 5), Тишма обликује парадигму антијунака, чија судбина показује немогућност бекства од сопствених избора. Страх од смрти као примарни покрета претвара се у темељ зла: Ламиан постаје „трговац животима" (Варница 2012: 7) размењујући туђе судбине за сопствени опстанак[296], што га не ослобађа него још дубље

---

[293] Михајло Пантић говори о начелу смрти људског у човеку, као поетичко-програмској формули Тишмине књижевности у раду „Тишмине поетичке експликације" (в. Пантић 2005: 25–30).

[294] „Свако приповедање у првом лицу поставља проблем поузданости приповедача, ангажованог најчешће у различитим облицима самооправдавања или самокажњавања. Без разумевања те психолошке чињенице измиче нам значење романа." (Ахметагић 2018: 70)

[295] О комплексности наративне динамике у роману Капо видети рад Горана Коруновића „Сећање на Други светски рат у роману *Капо* Александра Тишме" (2012). Повремена наративна одступања од доминантне форме приповедања у трећем лицу једнине у функцији су граматичког вида артикулације нестабилног идентитета главног јунака (в. Коруновић 2012: 107–121).

[296] „Замењивач који своје гојзерице мења за повратак из Градине, са клања; Фрфин леш за своје тело и његов број за свој, дављење браће Штарк за избегавање свога дављења и тако даље." (Варница 2012: 7)

утапа у морални понор. Варница (уп. 2012: 6) истиче како је узрок понашања и мржња Вилка Ламиана било његово порекло, родитељи и јеврејство којем је припадао:

> ,,Осећао се њиховом жртвом, јер је њихово присуство друге спречавало да га прихвате као свог, а не као туђина. Није чак ни у Јасеновцу опростио мајци и оцу, него се од њих крио, не желећи да сазна како су, ни где су. Схватио је да му ништа није помогло, ни то што је крштен у католичкој цркви." (Варница 2012: 6)

Живот након логора није му донео мир. Напротив, обележен је константним страхом од откривања, препознавања или пак суочавања са преживелим жртвама. На крају га је сустигла смрт, али не своја, већ смрт Хелене Лифка. Траума се наставља као вечита садашњост у којој се прошлост непрестано реактуализује различитим стимулансима[297], што указује на постојање посттрауматског синдрома (уп. Кузмановић 2024: 280). У том смислу, Ламиан је лик који у себи спаја карактерне крајности чије несвесне психичке дилеме ескалирају до конфликтних напона (уп. Кузмановић 2024: 287). Вилко је, по оцени критике, „еманација зла" (Гвозден 2005: 87), али и сведочанство о томе како историјска матрица насиља обликује појединца остављајући неизбрисив траг у његовој свести и телу. Насилни импулс код Ламиана прожима чак и његове еротске доживљаје. Како је видно емотивно онеспособљен, сексуалност се код њега јавља као једини облик блискости лишен идентитетске тескобе, као привид ослобођења и поновног освајања неправедно ускраћеног простора слободе (уп. Кузмановић 2024: 291).

> ,,Препуштање сексуалном нагону и сва необавезност уношења било чега личног у телесно општење, за Ламиана се показује као поновно освајање неправедно одузетог простора слободе. Оног простора слободе који ће у Аушвицу, када Ламиан више не буде обесправљени Јеврејин већ проминент – капо Фурфа, трансфигурирати у нешто што би се дало дефинисати кроз Адлерову варијацију феномена *воље за моћ*" (Кузмановић 2024: 291).

Међутим, та нагонска привржености жени прераста у телесну злоупотребу младих логорашица, показујући како се у Тишминој поетици еротско не може одвојити од насиља (Кузмановић 2024: 292). Посебно у односу према Хелени Лифка, Ламиан надмашује себе – насиље над њеним телом има патолошки карактер, јер није реч само о задовољењу нагона, већ о покушају поништавања њене снаге и достојанства, које га својом упорношћу и интегритетом угрожавају. У том смислу, однос Ламиан-Хелена функционише као однос лика и одраза у огледалу: она је његова „унутрашња недоумица егзистенцијалних размера" (в. Кузмановић 2024: 293–295), отеловљење гриже савести која му не дозвољава спокојство. Све то сведочи да за овог антијунака „искупљење и покајање није могуће, јер величина његовог сагрешења надилази идеју о окајању греха" (Варница 2012: 8). Уместо да буде простор моралне обнове, послератни живот за Ламиана само је наставак логора, како ће и бити показано анализом, још једна етапа у којој је осуђен на непрестано суочавање са властитом отворености за зло. Хелена Лифка као предмет, узрок или пак извор гриже савести и унутрашњег суда, потврђује да проблем није у њој, већ у самом Вилку – његова егзистенцијална дилема остаје нерешена јер је човек који је једном изабрао насиље заувек (п)остао његов талац.

[297] ,,Горке успомене с лакоћом бивају реактуализоване различитим психосоцијалним стресорима – какве тактилне, аудитивне, олфакторне, густативне чулне сензације ментално га допремају у време логорашког заточеништва и узлета НДХ-а." (Кузмановић 2024: 280)

Роман започиње сценом у којој Вилка препознаје Хелену Лифка, бившу заточеницу из логора у којем је обављао улогу капа и где ју је сексуално злостављао као и многе друге жене. „Познао је, утврдио да је то баш она, сем ако се читав ланац привида сложио да би га преварио" (Тишма 2012: 13). Управо овај ланац привида постаје једна од централних психолошких осовина романа – Вилко је толико упоран у свом уверењу да је то Хелена, да и не доводи у питање да ли је она уопште жива и да ли је то заиста она[298]. Потреба да поверује у њено преживљавање представља несвесни нагон да се још једном суочи са властитим стидом и прошлошћу, али и да добије могућност опроштаја. Та илузија није само производ погрешне перцепције, већ и симптом дубље психопатолошке динамике која одбрану од трауме и кривице води кроз одржавање фикције о могућности искупљења. Иако му је пред очима, Ламиан упорно одбија да прихвати реалност да је остарила, да је време прошло и да је сусрет са њом неминовно сусрет са сопственим злочином:

> ,,зато што је тешко прихватао да се претворила у старицу и што се плашио оног на што ће га препознавање присилити, то јест да за њом пође у кућу и да јој се представи, да се подметне њеном ужасавању, мржњи, можда и освети. Заправо, освети најмање: ње се више није плашио, већ је напротив стремио к њој, да би јој се или изложио или добио опрост од ње. Него баш мржњи, грожњи, њеном устуку пред њим као пред нечим гнусним, као пред жабом, змијом, нечим што је затурено у подсвести и сновима, а ако искочи на јаву, изазива трзај, цику." (Тишма 2012: 13, 14)

Страх од њене мржње и грозе много је јачи од страха од саме освете, јер Хелена не представља само фигуру жртве, већ и фигуру сведока његове сопствене деградације. У психопатолошком кључу, овакво понашање показује елементе дисоцијативне стратегије: Вилко покушава да раздвоји сопствени идентитет капоа од идентитета обичног човека, али га лик Хелене стално враћа на оно потиснуто. Његова потоња перцепција Хелене своди је на тело, на предмет еротске фантазије и на окидач сексуалног узбуђења. Прониче кроз њену одећу, одмерава јој кораке, кривину тела, замишља је до интимних детаља и доживљава физичко узбуђење. Овај моменат сведочи о трајној повезаности сексуалне егзалтације са моћи и насиљем, што је карактеристично за трауматизовани и перверзно структурисани психички апарат. У психопатолошком смислу ово може разумети као репетиција трауме: поновно проживљавање ситуације у којој жртва није субјект, већ тело на које се пројектују кривица, стид и неугашена жеља за (сексуалном) доминацијом.

Наратив се потом навраћа на тренутак када Вилко сасвим случајно у камиону за Бањалуку у пресавијеним новинама наилази на Хеленино име. Тај призор у њему изазива уверење да је то „подметнуто, да опомене и запрети" (Тишма 2012: 15), као да га сама прошлост прогони и изнова враћа у стварност логора подсећајући га на злочине које је починио као капо. Овде се препознаје параноидна структура његовог мишљења: један случајни догађај тумачен је као систематска завера усмерена против њега. Пројекција, као један од основних одбрамбених механизама изражава се кроз уверење да га неко прати, посматра, намешта замку, иако су сви спољни знаци указивали на супротно. У тој анксиозној хиперсензитивности, Ламиан закључава врата, спушта засторе, пали лампу и отвара новине са готово ритуалном узнемиреношћу, као да чини највећи злочин. Чак и језичка препрека – ограничено знање мађарског – постаје део параноидног мозаика: када схвати да је Сзабадка стари назив за Суботицу, у томе види

[298] Овај роман одликује прстенаста структура: почетна сцена романа је заправо једна од завршних у роману, мало пре него што Вилко сазна да је Хелена мртва. Он, дакле, на почетку романа посматра *неку* жену верујући да је баш она Хелена.

доказ да је Хелена страница једне сложене, готово судбинске загонетке (уп. Тишма 2012: 19). Сам наговештај њеног имена уноси у њега немир, који се креће између страха и наде, али у суштини сведочи о неразрешеној трауми која сада избија у облику заблуде.

Истовремено, наратив се враћа у логор, у време када је Вилко први пут дошао у додир са Хеленом. Сећа се њеног броја, 13698, и провере њеног порекла како би се уверио да ли је заиста Јеврејка. Добившу потврду да јесте, у њему се јавља „олакшање које је деловало у њему, као смањена одговорност, као нестанак претње да би се са својом жртвом могао суочити у случају да обоје преживе логор" (Тишма 2012: 21). Управо у том тренутку испољава се перверзна логика његовог психичког апарата – чињеница да је означена као „осуђена на смрт" ослобађа га осећаја моралне одговорности. Овакво рационализовање представља механизам редукције кривице – у његовој перцепцији, Хеленино страдање није последица његове воље, већ историјске нужности, што му пружа простор за насиље и сексуалну експлоатацију. Ипак, његов однос према Хелени добија двоструку форму. Са једне стране, посматра је као сексуални објекат и средство сопственог уживања, а са друге, показује извесне гестове „заштите": прецртао је њен број на цедуљи, забранио блокелтести Лини да му је шаље на сексуалну услугу, распитивао се о њој, поткупио друге заточенике да добија двоструке оброке и обезбеђује да буде пребачена у блок за поштеду (уп. Тишма 2012: 22). Овај амбивалентни однос скривен у истовременој експлоатацији и заштити одговара динамици коју психопатолошка литература препознаје као трауматску везаност између злостављача и жртве. Ламиан је у њој видео и сексуални плен и симбол сопствене могућности за морално искупљење, нешто што га, макар у сопственој свести, одваја од нацистичке окрутности. Управо у том парадоксалном односу огледа се структура психе: Вилко није у стању да се одрекне моћи над жртвом, али истовремено тежи да у њој пронађе и оправдање за сопствени идентитет.

Иако је Вилко себи сугестивно представљао како је искупио преступ тиме што је Хелени омогућио останак у животу, у исто време стрепео је да провери исход те могућности, као да би потврда њеног преживљавања угрозила његов крхки психички баланс. Као да је дубоко у себи желео да је мртва јер би само њена смрт могла да анулира трајну претњу суочавања са злочином (уп. Тишма 2012: 22). Овај парадокс, да у једној истој особи постоји и потреба да се жртви продужи живот и жеља да она ипак не преживи[299], открива механизам амбивалентне везаности који у психопатологији носи одлике посттрауматске реакције. Његово одбијање да је запамти и истовремено немогућност да је заборави одликује интрузивна сећања, где се траума враћа у виду опсесивних мисли којима се не може управљати. Услед тог психичког раскола, Вилко конструише илузију неизбежног сусрета: уверен је да ће Хелена, ако је жива, једног дана доћи по њега, као симбол оличене казне. Потиснута, непрестано активна кривица манифестује се као фантазмагорична потера услед које упорно пројектује у стварност унутрашње конфликте доживљавајући случајности као знаке освете[300]. Новине

[299] „Тек тад је одахнуо, сматрајући да је искупио преступ, јер јој је проширио могућност да остане у животу, али се чувао да проверава да ли је она ту могућност успела да искористи. Кријући то и од себе, надао се да није, да је мртва: није никад помислио да би је волео видети, него ју је отуривао из свести као остале предмете својих преступа, преступа учињених у невољи, у потреби да преживи и сам, за што су му злоупотребе каповске моћи биле исто толико нужне колико храна и одећа." (Тишма 2012: 22)

[300] У Вилковој свести, која је већ унапред обојена траумом и параноидним пројекцијама, присуство Хелениног имена у новинама постаје окидач за целу једну унутрашњу драму. У његовом менталном простору покреће се сценарио прогона и разобличавања: „Долазе да ме разобличе, да ме испљују, да ме зграбе, и баце под ноге, да ме газе и туку […] да ми име учине знаменом зла." (Тишма 2012: 24) Ово унутрашње виђење, пуно визуелних и телесних слика, функционише као халуцинаторни ефекат: он види, чује и осећа кораке, дахове и покрете својих гонилаца, иако је у стварности свестан да је реч о

пронађене у камиону постају доказ завере, а непознати путници претварају се у њене агенте. У Вилковом уму, све околности сведоче о томе да је ухваћен' и да ће уследити тужба, разобличавање и каменовање (уп. Тишма 2012: 23). Стрепео је од разоткривања ко је тај Вилко Ламиан, „каква је то у ствари звер, неман, мучитељ, хитлеровски капо, непријатељ над непријатељима, издајник над издајницима, досад скривен у својој јами, у брлогу, под маском питомог грађанина који се ни у шта не меша." (Тишма 2012: 23) Овај порив да у сваком детаљу види знак сопствене пропасти асоцира на делузиони поремећај, где је особа уверена да је прогоњена упркос одсуству објективних доказа. Тако тескобна подстанарска соба постаје простор патолошке реконструкције стварности. Изолација, тескоба и осећај живота у јами убрзавају психички распад. Слика Хелене функционише као фокусна тачка тог распада: она је у његовој свести и прогонилац и жртва, и предмет жеље и узрок страха. На психоаналитичком плану, Хелена представља фигуру повратка потиснутог, место на којем Вилко мора да се сусретне са оним што је потиснуо у име сопственог опстанка са чињеницом да је преживео као џелат. Управо зато њена појава, било у стварности или у његовој уобразиљи, има карактер трауматичног „реалног" које разара његову илузију о нормалности.

Насупрот спољној смирености питомог грађанина, његова психа се унутра распада. Страх од разоткривања прати мрачна фантазија о самоубиству као крајњем излазу: „Неће ме ухватити живог, никад више… Затећи ће леш извађен, ту на поду, и Хелена Лифка ужаснуто ће разрогачити очи пред локвом крви" (Тишма 2012: 24–25). У том призору Вилко готово мазохистички ужива у слици сопствене смрти и Хеленине реакције која у његовој фантазији постаје подстрекач свега. Ова комбинација пакости, страха и уживања у сопственој катастрофи може се читати као симптом тзв. посттрауматске параноидне идеације у којој се сећање на злочин не само враћа, већ бива преобликовано у сценарије казне. Ипак, на једном нивоу свестан је да је све то „делимично глумљено", да вероватноћа да га Хелена пронађе у малом босанском градићу није реална. То раздвајање између знања и уверења карактеристично је за делузивна стања – особа истовремено препознаје апсурдност својих мисли и не може да их се ослободи. Овде Тишма репрезентује процес психичког расцепа: Вилко зна да га вероватно није пронашла, али истовремено у тим слутњама налази храну за своју фантазију кривице и освете, која му омогућава реконструисање сопствене прошлости и њено проживљавање у облику параноидне драме. У том смислу, његова подстанарска соба није само место физичке изолације, већ и затвор ума у којем се унутрашњи гониоци приближавају и круже најављујући неизбежни обрачун са оним што је покушао да потисне.

Вилкова параноја наставља да доминира свакодневним животом иако у стварности нико не прети његовој сигурности. Свако појављивање било каквог сигнала – па чак и могућа појава Хелене – претвара се у психички феномен који комбинује страх, кривицу и непремостиву опсесију. Судбина и случајност у његовој перцепцији постају нераздвојне, а свака могућност сусрета са прошлошћу као да је већ предодређена, присиљава га на стално психичко прилагођавање и опрез (уп. Тишма 2012: 31). Стога, Ламиан константно преиспитује своје поступке, уверен да је преживео јер уме да прочита људе по најситнијим знацима које они несвесно откривају. Чак и када држи нож у руци и отвара врата, спреман је да нападне ако се појави неко, мада се у стварности нико не налази на прагу. Ипак, то га тера да се као лопов ишуња из стана, настављајући да држи оружје као да бежи од самог себе. Физичка будност, спојена са трајном психичком напетошћу, одражава симптоме хроничне анксиозности где страх и

насумичним пролазницима. Реч је, дакле, о параноидној конструкцији стварности: пројекција кривице и страха претвара се у упорно уверење да је разоткривање неизбежно.

избегавање стално прожимају свакодневицу. Осим тога, параноја се у његовом случају преплиће са несвесном потребом за поновним сусретом са прошлошћу – размишља о бекству, али истовремено у себи носи скривену жељу за сусретом са Хеленом Лифка. Трауматично памћење логора, тачније, неких бекстава који су завршили трагично, меша се са свакодневним одлукама стварајући трајни психички притисак који обликује његово понашање као комбинацију страха, одбране и опсесије (уп. Тишма 2012: 28–31).

Посебно је занимљива епизода спремања ручка, у којој трауматска осетљивост на физичке потребе постаје очигледна: ручак није само задовољавање глади, већ ритуал преживљавања. Једе осам кромпира, без зачина, убацујући их прстима док му од опекотина навиру сузе. Сваки залогај повезан је са преживљавањем и са механичким, скоро инстинктивним задовољством које му логорашки живот није дозволио. Храна постаје симбол самозадовољства и контроле над сопственим телом, али и подсетник на раније лишавање, што је карактеристично за трауматски условљену психичку структуру.

Ламианово случајно преживљавање са Риглером при евакуацији Аушвица открива још један слој одвећ сложеног Вилковог психичког живота, где се преживљавање и морална двојност стално преплићу. Вилко жали што није одузео плен (злато) дозволивши Риглеру да побегне. Верује да би то допринело следећем осећању:

> ,,Остати чист од убиства барем ван граница логора. Осветити се на Риглеру свим Немцима, свему немству, SS-u, хитлеровцима, усташама, искористити ту последњу прилику да се пусти злотворска крв, први пут и она, да спере недужничку. Или не оптеретити списак грехова једним који није био неопходан. Збрисати са земље најближег сведока својих преступа, ослободити се тежишта страха да ће бити потказан и позван да одговара. Шаке су му се трзале за оним стиском који није довршио, зуби су му жеднели за клањем док је, избегавајући насеља, бауљао за одјецима топовске паљбе и гладан ровао по смрзнутој земљи тражећи заостале кромпире, корење, било шта за јело.” (Тишма 2012: 40)

Тај ментални процес показује типичну амбивалентност између кривице и оправдања, карактеристичну за преживеле из концентрационих логора који су били присиљени на злоупотребу власти и екстремну присилу ради сопственог опстанка. Његове мисли од Риглеру и бекству прекида освешћење:

> ,,Али после налажења мађарских новина, уз набрано прћасто лице с наочарима у жичаном оквиру искочило је и обло девојачко лице Хелене Лифка. Потом је оно и преовладало, заузевши цео представни простор његовог страха, док је упоредо с тим Риглер тонуо у складиште сећања које мирује, да би одатле искрсавао само с поводом, и не више као претња, него као необична појединост, скоро као легенда.” (Тишма 2012: 41, 42)

Вилко пројектује Риглера као симбол прошлих неправди, али унутрашња логика страха[301] и опреза остаје снажнија од жеље за осветом: Риглер се у његовом уму постепено трансформише у необичну појединост, скоро као легенду, док лице Хелене преузима психичку централност. Њено лице, лице жртве које плаче, активира трауму, враћајући Вилка у моменте његове претходне доминације и злостављања у логору. Наиме, присећа се тренутка из логора када је са још једном девојком била први пут доведена код њега, док је он требало храном да их намами на сексуални однос:

[301] Страхујући и стрепећи од Риглера да се од некуд не појави жив, Ламиан говори како није био миран у Југославији, у Земуну, већ одлази у Бањалуку, која му се чинила сигурнијом.

„Из крупних плавих очију […] теку обилате крушколике сузе, незаустављиво, једна другу сустижући и клизећи […] на мале, лењо уздигнуте груди, као онда када је стала први пут пред њега, скинута до гола, заједно са „кошутом", која је стајала тик до ње; […] увучених рамена, као срушена у себе, држећи обе руке скупљене над стидницом између састављених ногу, због чега није могла, ако је и имала потребу, да дланом или прстом обрише, осуши, размаже по лицу капи што су текле. Али по свој прилици није то ни хтела, јер је била превише ојађена, ојађена као ни једна друга затвореница стављена пред искушење додатне, обилате и укусне хране, која је требало да је учини захвалном и попустљивом. Она у храну није ни погледала, иако је он на њу показивао, обема рукама, баш да би је, као друге на сличан начин, истргао из оног што је изнутра испуњава, из личног, појединачног, и превео што крађим путем у опште, нагонско, које у свакога постоји и треба у свакога да је најјаче." (Тишма 2012: 45, 46)

Поглед на њено лице, плач и бескрајну беспомоћност, његова пажња на детаљима одражава како се у њему преплићу осећање моћи и присилне сексуалне (у)потребе, али и дубоко заснован страх и кривица. Ова сцена илуструје психичку структуру Вилка као антијунака – преживљава и влада над животима других, али свако његово деловање носи трауматски потпис. Хеленина неспремност да одговори на манипулацију храном, њено очигледно гађење и плач изазивају у њему комплексну реакцију – од задовољства у моћи до унутрашњег страха од социјалне и моралне санкције. Овде се види типична психопатолошка динамика посттрауме преживелог: кривица, амбивалентна жеља за контролом и несвесна жеља за кажњавањем себе преклапају се са трауматским сећањима. Сада, када је слепо веровао како је Хелена жива, његова психичка реалност се у потпуности преокреће. Лице које више није уплакано постаје могућа тачка суда пред којом мора да се суочи са сопственом неодбрањивом кривицом. Док је до тада био спреман да прихвати послератну осуду за злочине над мушким жртвама, као и за суровост убистава и отимање, ова „женска оптужба" га збуњује и парализује (уп. Тишма 2012: 47–48). Психолошки, то је тренутак када кривица престаје да буде апстрактна или колективна постајући интимна, непосредна, нераздвојна од сопствене телесности и егзистенције, она је део његовог меса и крви, као што он сам и наглашава у унутрашњој исповести:

„ова женска оптужба, ова стидна оптужба, затекла га је неспремног. Она га је понижавала, онемогућавала да пркосно – или погружено – призна све што је починио и да то образложи иако зна да се образложити не може, да би образложио једино себи – процепом у који је био гурнут. Али у алатницу уз нага тела изгладнелих затвореница није био гурнут, ту се сам утиснуо, и могућност да га оптужи Хелена Лифка први пут га је суочила са личном, неодбрањивом кривицом. *Кривицом која је део мога меса, моје крви, део састава који ме чини Вилком Ламианом, таквим и само таквим и по томе различитим од свих других преступника* [итал. А. Ч. Н]." (Тишма 2012: 47, 48)

Прелазак на прво лице означава психички прелом: нарација више није у спољашњем, трећем лицу приказа Вилкових мисли, већ директан улазак у несвесно. Та промена артикулише интензитет кривице и посттрауматског самооптуживања, где се Ламианово „ја" сусреће са најдубљим слојевима сопственог моралног колапса. Хелена као симбол свега и свих што је злостављао, али и као еманација његове савести, постаје амбис над којим Вилко осећа непремостив страх и бескрајну непријатност. Свако присуство ове „непокорне" жртве активира механизме психичког самопројектовања и катастрофална очекивања. У овом тренутку, наративни поступак у виду преласка са трећег на прво лице служи не само као упечатљива стилска интервенција, већ и као психопатолошки показатељ – Ламиан говори својим гласом директно артикулишући кривицу, страх и осећај немоћи. Тај глас открива како лична кривица, дуго прогнана и

потиснута, сада избија у свест и контролише његову перцепцију реалности претварајући сваку могућност сусрета са Хеленом у егзистенцијално и морално суђење које не може бити избегнуто.

Потом, Вилко говори о свом детињству за које каже да се у њему никако није могло назрети предстојеће зло и страдање. Овде је могуће повући директну линију од раног искуства скривања и крштавања до каснијег психичког распада и моралне амбивалентности. Вилково детењство у којем су га из опрезности крстили као католика, када му је отац понављао да буде „католик, Хрват, а да порекло по оцу и мајци заборави јер ће Јевреји увек бити издвајани и прогањани" (Тишма 2012: 52) конституише трајни унутрашњи раскол: спољашња маска припадности и унутрашње осећање туђинства. То усвајање конструкције идентитета није било беспрекорно, подсвесно је знао да су други чак и у детињству осећали да је он другачији, различит, те га је због тог колебања у околини које су показивали према њему то неизмерно погађало више него претња сама, односно смрт. Овај рани емотивни ударац допринео је томе да страх од социјалног одбацивања постане важнији од страха од физичке смрти. У психопатолошком кључу, то уноси елемент трајне стигме и стида као оперативне силе у његовој личности: стид који касније функционише као покретач пројекције, понижавања и самооправдавања. Са друге стране, кривио је родитеље за свој удес, па чак и зато што су га крстили и слали у католичку цркву јер је то била велика обмана будући да га нико није могао спасити. Садистичка страна Ламиана је застрашујућа, јер је, како каже, њих, родитеље, „тукао тукући Јевреје" (Тишма 2012: 210) уз речи:

> „Е нећете преживети, доказивао им је каповском батином, ударајући их у потиљак, у хрптењачу, у бубреге, у слепоочницу, јер је то и веровао, јер је то било и истина, за њих као и за њега, па је хтео да им је утисне у мозак макар у том последњем часу њиховог живота, у тој смрти коју им је сам наносио наносећи је и себи, јер је хтео да их преведе, самилосно, у кратку смрт, у несвесну смрт, избијањем из њих лажљиве вере у склопљени посао, коју је и сам од њих усвојио, од мајке и оца, поверовавши да ће бити од њихове судбине изузет." (Тишма 2012: 210)

Напуштање родног Бјеловара и селидба у Загреб, сам прелазак у студентске и ране одрасле године, покушаји промене изгледа, прикривања (порекла) и избегавања пријатеља који мрзе Јевреје (Звонко Габелић) стварају сценарио у коме он упознаје стратегију преживљавања као функцију маскирања и манипулације. То објашњава касније механизме: способност да прозре другог по безначајним знацима, осећај да има право да чита и користи људе, итд. У међувремену, Габелић му је давао на читање књиге и брошуре[302] испуњене мржњом, које је прихватао само да не би био откривен као неистомишљеник и Јеврејин. Када се након добијене дипломе вратио кући, схвата да су родитељи већ били пописани као Јевреји, да су питали и за њега са наређењем да се пријави општини чим дође. Оно шта је Вилку остало у сећању јесте:

> „да од тренутка његовог доласка нису ни реч проговорили о њима двома, као да им је судбина већ запечаћена, а истог часа схватио је да она то и јесте, и да се са тим прећутно мире. При том му је била јасна његова, синовска улога у том мирењу: да се мире јер хоће да га спасу, да због њега неће предузети ништа нападно или ризично, да њега истурују, као из пожара, уместо себе, ка могућности спасења." (Тишма 2012: 75)

[302] „о Хрватима, тим стаменим браниоцима западне културе и вере, потомцима не лених и глупих Словена већ борбених Гота, које само туђински накот са истока, православље и јеврејство, хоће да увуку у кал бољшевизма и слободног зидарства, против чега најбољи синови крећу у крсташки уништавајући рат заједно са осталим пробуђеним народима Европе." (Тишма 2012: 68)

С повратком у Загреб, лакнуло му је. Незадуго, ухапсили су и њега, одвели на сајмиште и предали војницима. Схватио је да су ту сви били Јевреји, те је размишљао како може да се одрекне свог порекла и Бјеловара, како да их наведе на то виде да су погрешили, али нико није ни долазио до њега нити га испитивао, већ су их све потрпали у теретне вагоне и одвели у Јасеновац. Тукли су их, распоређивали у колоне, батинали, на неке су и пуцали уз смех док га неко није повукао за врат тражећи му исправе. Био је то Звонко Габелић са речима:

> ,, 'Стигао си и ти, псето жидовско!' сиктао је, кезећи ситне беле зубе. 'Знао сам да си то, по њуху сам те знао, по твом смраду сам знао и чекао сам кад ћеш се испилити.' Подигао је зачас легитимацију која је лежала на столу, викнуо 'Пих' и поцепао је на комадиће који су лелујајући слетели на траву. Одгурнуо је од себе Ламиана обема рукама и док се овај заносио, подигао ногу у чизми и са стране, заковрнувши њоме, погодио га у кук. 'Маааарш!' заурлао је, па неопасаним војницима који су подигли главе да боље виде сцену, рекао сасвим мирно: 'Баците га у тунел, да тамо сатруне', на што су се многе руке испружиле да наредбу изврше, вукући га за пешеве и рамена као лутана, лица наквашена сузама које су му линуле од бола и од увреде." (Тишма 2012: 82)

Траума и деградација у самом логору (сајмиште, теретни вагони, батинање, понижење од стране Габелића) делују као катализатор за дубљу патологију: системска деперсонализација, прекид емотивних веза и постепено успостављање безосећајности према туђој патњи. То је сценарио у коме се механизам идентификације са нападачем (половично идеализовање агресора у смислу присвајања њихових поступака/лична дехуманизација у смислу губитка емпатије) развија као одбрана зарад не само преживљавања у логици логора, већ и да би психички издржао потенцијални послератни живот. У том смислу, његово касније постајање капоом и способност да комбинује бригу (поткупљивања, заштиту) са насиљем и експлоатацијом одражава препознатљив облик адаптивног, али патолошког функционисања код преживелих који су били укључени у принудне улоге моћи. Све ове историјске и развојне детерминанте компонују психичку климу, у којој се појављују посттрауматски симптоми (интрузивна сећања, хипервигиланција, избегавање), али и дубље моралне и интерперсоналне поремећаје: хронични стид, осећање неприхватљиве кривице, компулзивне фантазије о казни и самоосуди. Та комбинација објашњава зашто Вилко, иако рационално зна да је многе ствари учинио под принудом, емотивно остаје заробљен у самом месту где су настали и злочин и унутрашња рана (траума).

Ламиан се такође детаљно присећа првог сусрета са Хеленом:

> ,,Па ипак, када су линуле сузе из очију Хелене Лифка, он у њима није препознао своје, јеврејске сузе. Јер тада више нисам био Јевреjин, него капо, нисам више припадао соју понижених већ само себи, свом телу које је тежило да се разгали, разобручи, да би преживело.
>
> Стајао је у алатници усправљен, наг, и гледао је како му прилази заједно с 'кошутом', коју је познавао и одмах јој махнуо руком да се склони у ћошак, да чека, како би њу, нову, боље разгледао саму, њену нагост, белу кожу, обле ступасте ноге и стабласто тело с малим, меким грудима, кратко ошишану плаво-смеђу косу, широка уста с дебелим уснама које су се трзале и тресле око дугих лопатастих белих зуба, месnати прави нос и плаве, као прозори велике очи из којих су текле сузе.
>
> Личила је помало на пајаца, са оном косом израслом свега два-три сантиметра […] Била му је више смешна него ишта друго, па је поступао с њом мало шаљиво, прикривајући ипак ту шалу, ту веселост, да њу не би сувише охрабрио, дајући шали маха само у себи, у слици коју је од ње примао, у својим покретима, у речима које је

нарочито за њу, да ту шаљивост која га је изнутра голицала одржи, ублажио, угладио до неке врсте подругљиве учтивости.

'Прићи ', рекао је, и не дотакавши је, па иако га она није послушала – не из противљења, видео је, већ из несналажења, обузета сва плачем као претешким послом од кога јој не преостаје снаге и воље за било шта друго – сам се од ње повукао и сео на клупу постављену испред тезге. 'Види шта сам спремио за тебе. Свежег хлеба, бутера, шунке, и топлог млека. ' С намерном мекоћом зањихао је шаке изнад набројаних посластица. 'Ако хоћеш да једеш, треба да дођеш овамо, да седнеш до мене на клупу и да ме љубиш. За сваки пољубац добићеш по један залогај хлеба са бутером и шунком и по један гутљај топлог млека. Хоћеш ли?' " (Тишма 2012: 83, 84)

Ова сцена открива комплексну психопатолошку динамику, у којој се екстремна власт у логору, сексуална агресија и потреба за контролом[303] преплићу са раним траумама и интернализованим осећањем кривице. Непрепознавање својих, јеврејских суза у Хелениним значи да је Вилко као капо у потпуности одвојио свој идентитет од соја понижених. Та дисоцијација омогућава му да сексуално експлоатише жртву, а да истовремено себи рационализује сопствено преживљавање као телесну потребу. Осим тога, евидентно је како је његова сексуална перверзија повезана са контролом и властодржачком позицијом: манипулисање храном, пољупцима и физичким контактом са Хеленом и „кошутом" постаје средство не само задовољства, већ и потврде моћи. У психопатолошком смислу, може се говорити о комбинацији сексуалне девијације, садистичког импулса и параноидних фантазија, која је код Вилка резултат трауме и механизама преживљавања у екстремним условима. Способност рационализације злочина као неопходности за опстанак и осећање кривице само као потенцијалног психичког терета одражава посттрауматску адаптацију која садржи и компоненте антисоцијалног функционисања.

Када Хелена одбије да му приступи, Ламиан је тера у ћошак задовољавајући се другом девојком, „кошутом". Од Лине изнова тражи да Хелена опет дође, док је за „кошуту" тражио замену. У вези са Хеленом је био одлучан да је сломи и учини својом,

[303] Вилко би се у алатници према затвореницама трансформисао у болесну машину која обједињује механичку суровост есесоваца са својом сопственом развраћеном и злостављачком енергијом: „Видео је у дну њихових чула, иза њихових очију, и себе: голог, мршавог као лешина, покривеног ожиљцима и крастама, заколутаних, острашћених очију, дрхтавих руку, набрекла уда, којим се уз њих гурао поносан на његову спремност и способност, узгајену додатном храном купљеном за скупоцености из 'канаде', заплењене од Јевреја тек стиглих у транспорту пред отпремање у гасну комору, поносан и на необрезаност тог уда, која њима ништа није значила али њему јесте, јер се, показујући им га необрезаног, ослобађао своје сумње да је ипак још Јевреjин иако Фрфа, иако убица браће Штарк и толиких других Јевреја, јер ево најзад више и не брине и не грчи се док наноси патњу, већ ужива, и то доказује укрућеним неокрњеним удом.

Претварао се у есесовце у том часу дана, не марећи колико то стаје жене које покорава, јер их је – као и есесовци – сматрао само месом које је свакојако осуђено да пропадне, и јер је веровао да и оне њега – не њега, већ тог похотљивца у чије су руке пале" (Тишма 2012: 295). Евидентно је да је сексуалност апсолутно уклопљена у трауму и механизме преживљавања. На психопатолошком нивоу, његов сексуални акт није акт блискости или интимности, већ инструментализовани чин који обједињује моћ, преживљавање и потврду својства које га одваја од јеврејске заједнице и његове моралне свести. Интересантно је да Ламиан у овом тренутку види и себе кроз очи затвореница, али не као човека, већ као голог, мршавог, као лешину неослобођеног од сопствене патње, тела и психе. Ово је пример вишестепене идентификације са агресором у трауматској психопатологији: Ламиан мора да постане онај ко уништава да би сам преживео; мора да се деградира у актима злостављања, јер само тако може да се дистанцира од свог стварног идентитета и да потисне кривицу. Психолошки, цитат открива и механизам моралне десензитизације: затворенице постају „само" месо, а њихова патња мерило његове контроле и способности да преживи. Ламиан је у потпуности у стању транса, када се страх, кривица, разврат и потреба за преживљавањем преплићу у један симптоматски комплекс који наставља да обликује његов психички живот и деценијама после логора.

што је и успео. Чак наредних неколико дана и даље се није одрицао Хелене, тражећи да га посећује и задовољава, али, са њене стране није било никакве промене:

> ,,Сутрадан би је опет стрпљиво хранио и појио а затим грлио, запажајући с врстом веселог једа како се она ништа не мења у понашању, у том пасивном подношењу његове ћуди, и како тиме у грозницу изнуђених загрљаја уноси неко одстојање, које је међу осталима издваја. А заправо ју је издвајала, у његовом осећању, пријатност сродништва, за које тад још није знао, и које га је, пошто је за њега сазнао, толико ужаснуло да ју је заувек одгурнуо од себе." (Тишма 2012: 94)

Његова пажња према њеном пасивном подношењу указује на садистички елемент. Иако физички не примењује силу у том тренутку, свестан је психолошке доминације коју задржава, те грозница изнуђених загрљаја показује како се тај однос неприродно мери и балансира кроз његову перцепцију. Кључно је то што Вилко у Хелени види „пријатност сродништва", нешто што га истовремено и привлачи и ужасава. Када сазна да је Јеврејка, осећа страх од суочавања са сопственом кривицом и моралном одговорношћу. То објашњава његово касније одбацивање, које је чин покушаја успостављања дистанце од стварности свог злочина и емоционалне везе. У психоаналитичком оквиру, овај тренутак може се тумачити као откривање нежељене везе између агресора и жртве где се кривица, сексуални импулси и потреба за моћи непрестано преплићу, а Вилко реагује избегавањем како би заштитио свој егзистенцијални и морални интегритет. Све ово указује на дубоко укорењене психопатолошке структурне елементе личности Вилка: дисоцијацију идентитета, параноидне и перверзне фантазије, садистичко-зависничке импулсе и унутрашње стање моралне катастрофе које ће га пратити и у послератном животу.

Наратив се поново враћа на садашњи тренутак. Ламиан се буди у свом стану, на звук будилника трза руком „заклањајући подлактицом лице и теме – очекивао је ударац батином и дреку која ниже имена и бројеве оних које је поубијао" (Тишма 2012: 95). Сав сметен и параноичан, по улицама Бањалуке хода идући на посао док непрекидно ишчекује да неко искочи са избезумљеним изразом лица, да га зграби за врат, искрене му лице ка случајним пролазницима и да упери прстом на њега уз речи „Тај је убио стотине. Али ћемо му сада судити." (Тишма 2012: 95) Ово је класична појава хроничне параноје и осећаја константне угрожености. Док Вилко седи за својим столом на радном месту, у катастру, перцепција сваког новог звука постаје потенцијална претња. Свака шкрипа, сваки глас активирају низ асоцијација на злочине које је починио и људе које је злостављао[304]. Управо тако се формира својеврсни психолошки (сопствени) затвор, унутрашњи свет константне угрожености у коме прошлост непрестано присуствује као живо непосредно искуство. Плод болесне уобразиље (уп. Тишма 2012: 98) био је (и даље) да га Хелена можда тражи зарад освете, али себе је брзо разуверио како то није истина. Свакодневно осећајући страх да ће бити препознат и истовремено осећајући гађење при помисли да се сусретне са другим логорашем, већ првог дана слободе потпуно трансформише физички изглед, до те мере да никако не може некога (преживелог) подсетити на „мршавог, оштрооког, жустрог капоа Фурфу." (Тишма 2012: 99) Ово изнова сведочи о дометима перцепције себе као злотвора који је као капо, „разбијао људима главе штапом, гурао их живе у воду да се

[304] „Сате и сате проводио је седећи на кревету загледан у празнину пред собом, и низао у сећању све оне који би могли да их против њега изнесу: чуваре и затворенике, капое, пратиоце возова, сељане и грађане места кроз која је у колони пролазио, претресајући имена, лица, звања, опомињући се колико се коме поверио, коме је рекао име или народност, или обоје, место и занимање у цивилству, затим ко га је каквим видео, како обученог, како обријаног и ошишаног, колико измршавелог и пожутелог, у каквој обући и како прилагођеног ходом тој обући, па би набрајао ко је од њих како завршио" (Тишма 2012: 97).

удаве, куповао за комад хлеба и гутљај млека покорност изгладнелих затвореница." (Тишма 2012: 105)

Ламиан признаје како је избегавао остваривање истинских љубавних односа услед страха од успостављања мира и хармоније са неком женом, јер га је плашило рађање деце, његових потомака. Веровао је у недораслост тој улози због скривеног живота и чудовишних грехова, који су га потпуно испунили мрзовољом (уп. Тишма 2012: 107). Но, с времена на време, и то нарочито у последње време, Ламиана стисне оштар паралишући бол кроз утробу која се преноси преко стомака:

> ,,Он се потрудио да придигне главу и труп; то га је стајало напора као да му се међу кости наслагала рђа, муљ, нешто хладно и туђе његовом телу. Но ипак му је постало лакше јер је престао да пада у очи, стојећи тако крај зида куће, само једном руком наслоњен на њу. Кроз руку му је струјала хладноћа зидне грађе и спајала се с хладноћом која га је испуњавала. Задрхтала су му рамена, а онда су му се затресле и руке [...] И ноге су му се задрмале као да је под њима земљотрес [...], тресао се као да се на њега свалила сва хладноћа зимског поподнева, као да између ње и њега ничег нема, ни парчета одеће, као да стоји на улици го, изложен ветру и мразној влази. Као кад га је каплар Зомер, зато што је свукао џемпер с мртваца да би се у њему згрејао, полио кофом воде и наредио му да стоји на апел-плацу у ставу мирно до вечери.
>
> Као тада, имао је осећај да ће га, ако остане тако да стоји, хладноћа раздерати у трунье, да ће се разлетети по празнини и ношен ветром распршити се преко кровова у сиво небо" (Тишма 2012: 114)

Физичка бол који Ламиан доживљава има психосоматску димензију. Бол кроз тело, хладноћа која га испуњава, дрхтање и осећај распршености могу изражавати трајне ефекте трауме и посттрауматске анксиозности. Сцене које асоцирају на апел-плац и хладноћу коју је доживео као логораш (Тишма 2012: 114) делују као ретрауматизација – тело памти патњу из логора и казну, чак и у сигурном окружењу. Ово је пример феномена који психоаналитичка и литература о трауми описују као соматизација трауме – тело реагује на страх и кривицу као да је и даље изложено претњи смрћу (в. Ван дер Колк 2015, Херман 1997). Бол постаје уско повезана са репетицијом трауме, будући да Вилко потпуно губи контакт са садашњошћу прелазећи у поље трауматског сећања. Осећа *неко* својство са којим нема везе, а које је од његовог тела одељено границом, опном, кроз коју то грејање, та топлота стана не могу или неће да продру. Ламиан, иако физички у топлом стану, у телу поново проживљава сензације преживљеног мучења и понижења осећајући хладноћу и дрхтање упркос грејном телу, што је пример соматске флешбек реакције. У том тренутку халуцинира[305] – живи,

[305] ,,Стојим на ветру и влази зимског поднева, шлеског поднева без сунца, без дашка југа, на мени је мокра одећа, мокре прње, она се леди и крути од хладноће, а тамо се цери Зомер са празном кофом у руци, превија се од смеха који у њему побуђује моја у ставу мирно укочена прилика са леденим облогом на њој, од смеха је и кофу испустио на снег, око њега се окупљају есесовци, у шињелима, у топлим чизмама, командофирер Риглер и још неки које не познајем, да виде шта је разлог толиког смеха и да му се придруже јер су смеха жељни, јер су пуних стомака и утопљени, па сад Зомер већ због њих понавља, да би их увеселио и показао колико је досетљив, машући ми дигнутом песницом, коју затим пушта да падне на бок, где га смех већ пробада: 'Да се ни макао ниси до довече, хефтлинг, јер ћу те бацити псима!' И ја се не мичем, стојим, стојим, иако сам само кретање, јер дрхтим, тресем се сваком жилицом и кошчицом, али савладавам дрхтање-трешњу јер ми је она забрањена, јер би могла бити протумачена као покушај да се подмукло згрејем, а не смем да се згрејем макар умро, јер умрети свеједно морам, смрзнут или раздеран зубима паса, јер сви то хоће, Зомер, који се превија, Риглер који ме пажљиво посматра, непознати есесовци којих је све више и који се сад такође зацењују од смеха; нема никог ко то неће, ја сам сам, сасвим сам на том ветру, на том снегу, под тим ветром без сунца и без дашка југа." (Тишма 2012: 115)

кинематографски детаљан призор са капларом Зомером, СС-овцима, снегом, хладноћом и сопственим укоченим телом, показују реактивацију трауме, односно непотпуну интеграцију трауматског догађаја у сећање. Ламиан није у стању да (у потпуности) смести ово искуство у прошлост, па се оно навраћа као актуелни доживљај. Овде је нарочито важно то што Тишма уводи прво лице једнине („стојим", „ја се не мичем"). Уместо приповедача у трећем лицу, сада проговара Ламианов унутрашњи, трауматизовани глас. Та наративна техника симулира психопатолошки процес: флешбек није (само) сећање, већ поновно проживљавање у ком субјект није на безбедној дистанци већ у опасном „тамо и тада". Такође, у овом одломку може се изнова препознати и психосоматски одговор у виду дрхтања, укочености, осећаја „хладноће која га раздире", што упућује на то да тело очигледно реагује као да је претња реална и актуелна. Савладавање дрхтања јер би могло бити протумачено као непослушност у логору представља остатак интернализованог понашања из трауматске ситуације: чак и у халуцинацији он *мора* да буде послушан да би преживео. Хронично заробљен у пољу трауме, Ламианова дисоцијативна искуства и халуцинације представљају најекстремније испољавање посттрауматског поремећаја. Тишма овде језиком и структуром наратива (прелазак у прво лице, слојевита чулна конкретност, губитак временске дистанце) дочарава оно што психопатологија препознаје као флешбек, деперсонализацију и телесно-афективну меморију трауме. Према психоаналитичкој интерпретацији, тело преузима функцију репрезентације потиснутог, неразрешеног конфликта, па у овом случају бол постаје телесни еквивалент оног што психа не може да интегрише – кривице, страха и трауме из логора. Овај телесни симптом психогено је условљен – начин на који Ламиан „пипа себе, затура труп и главу" (Тишма 2012: 122) показује једну готово опсесивну телесну инспекцију, која је заправо потрага за опипљивим доказом унутрашње покварености и трулежи. Као да жели у телу да пронађе оно што је у његовој психи неразрешено, односно чудовишне грехе, како их је и сам раније формулисао. Тело постаје место истине коју свест одбија да артикулише – бол као „бич" или „нож" није ништа друго до изненадни напад прошлости, пробој потиснутог у садашњост.

Осим тога, Ламианово уверење да глад која га је деценијама пратила после логора коначно попушта у исто време када бол постаје доминантан (уп. Тишма 2012: 122), открива механизам замене: оно што је било непрестана потреба за храном (симболично као покушај да се попуни празнина) сада је замењено болом који га изједа изнутра. Може се рећи да је дошло до преласка са једне врсте посттрауматске манифестације (глад као траума оскудице и глади у логору) на другу, тежу и дубље интегрисану, на бол као телесни симбол кривице. Бол га „сагиба ка земљи" (Тишма 2012: 122) као што је у логору био приморован на понижавајуће позе, када је био поливан водом и остављан на студени. У том смислу, симптом је директно повезан са телесним памћењем тортура које се враћају у виду флешбекова и халуцинација. У свему томе, остаје да лебди питање: да ли је Хелена епицентар бола? Делимично. Она је психичко жариште Ламианове кривице које га подсећа на насилност, срамоту и недостојност. Међутим, телесна бол није редуктивно условљена само њеним присуством у његовим мислима, већ је резултат акумулираног и хроничног посттрауматског оптерећења. Хелена делује као катализатор, али сама структура симптома сведочи о томе да је тело постало поље где се сабирају све трауме – и страх од открића, и потиснута кривица, и жал за родитељима, и измештање смрти из свести у утробу. Чињеница да га лекови и лекарска помоћ не ослобађају напада, већ да се бол јавља упркос томе, јасно указује на психосоматску етиологију. То је болесна уобразиља (како Тишма на другом месту формулише), али не у смислу пуке халуцинације, већ у смислу патолошке конверзије психичког конфликта у телесни симптом. Стога,

испоставља се да је централни конфликт Ламианове психе потреба за искупљењем и близином, са једне стране, и дубоко укорењена одбојност, гнушање и страх од разобличавања, са друге стране. Ламиан осцилира између две крајности, између чежње и ужаса. те изриче: „Морам неког наћи пред којим ћу клекнути и изговорити се, морам неког наћи, мислио је *чезнутљиво* [*итал.* А. Ч. Н]" (Тишма 2012: 116). Ово је врхунац Ламианове несвесне жеље за исповешћу и очишћењем. Чак и у психопатологији постоји концепт терапијске исповести или нужности да се трауматичан чин „симболички" подели како би се интегрисао у личну историју. Код Ламиана то није само жеља за опроштајем, већ и потреба да га неко уопште саслуша, да га „подржи" док признаје.

У тренуцима растројства, Ламиан се присећа Хелене са лицем пајаца жудећи поново за њом по први пут после логора, за њом онаквом какву је памти „али не да би јој се угурао међу ноге, већ да би се уз њу привио и изговорио јој се." (Тишма 2012: 118) Овде више није реч о сексуалној жељи као у логору, већ о потреби за близином, прихватањем и евентуално праштањем. Хелена у Ламиановој уобразиљи постаје нека врста посредника, фигура којој би могао да каже истину и тиме себе оправда, те психоаналитички посматрано, Хелена постаје замена за унутрашњи објект, који никада није имао, а то је неко ко би могао да га разуме, опрости и самим тим излечи. Осећајући њену благост и разумевање, одједном му није хладно, дрхтавица га напушта те изнова говори у првом лицу: „Јер сам заправо чезнуо за њом, управо за њом, само то себи нисам смео признати." (Тишма 2012: 118) На основу тога се може претпоставити да је Хелена узрок дрхтавице и епицентар чежње, али изненада се дешава обрт. Чим могућност сусрета и опроштаја постане конкретна, Ламиан се повлачи:

> „Али ни сад се признање није у њему учврстило. Већ сутрадан, пошто је проспавао ноћ као омамљен, одрекао је се. Заправо, признао је себи супротно: да не би могао поднети сусрет са бившом хефтлингком. Зар је није изгурао из своје близине, чим је сазнао ко је, да је више не види, и бринуо се о њој само преко других, нипошто да би је за себе сачувао, па ни да би је сачувао уопште, него само да би смирио макар трачак оног туђења, оног скоро гађења при помисли на њу, као на љигавог инсекта ког је и нехотице нагазио, па сад, пошто се грешка више не може поништити, жели да се утеши мишљу како је барем, ма и повређен, остао жив? И зар се није престрашио, згрозио, кад је поверовао да је у оним случајно нађеним мађарским новинама са местом излажења Сзабадка открио траг њене близине, могућност да се нађе с њом лицем у лице?
>
> И сад је још осећао исту језу мрзости и гнушања, потребу да побегне главом без обзира, скоро противразумску, скоро мистичну, која је из његовог сталног страха да би могао бити откривен, искочила као стрела из дуго напињаног лука. Плашио је се као утваре, те беле главе с чекињама и сузним очима, тог споменика своје најдубље срамоте" (Тишма 2012: 119).

Ово илуструје механизам одбране – суочивши се са реалном могућношћу сусрета, појављује се језа мрзости и гнушања која није само емоционална већ и телесна, готово инстинктивна. Хелена га привлачи (као обећање очишћења) и одбија (као оличење његовог злочина), што је представа амбивалентног односа код присуства тешке трауме, када објект трауме постаје и извор узнемирења и могући пут ка излечењу. Управо у томе је корен његове унутрашње подвојености.

У осцилирању између два осећања, између привлачности и грозе поводом Хелене, све више су га мориле мисли о смрти. Ламиан замишља потенцијалне начине своје смрти: додир са зараженим телом, наследна слабост, сопствена слабост, али и насилно сламање здраве снаге попут заривања ножа у гркљан, ударца маљем у главу, смрти у логорском бункеру од кундака, итд. Фиксација на различите начине умирања

представља нагон смрти којим покуша да успостави контролу над начином сопственог краја. Док замишља различите сценарије своје смрти, Ламиан истовремено и уређује своју кривицу: као да је размишљање о сопственој смрти симболичка казна за све што је починио. Освешћује да ће и он сам умрети сетивши се родитеља којима није пружио прилику за последњу реч иако је знао да су у Јасеновцу, већ се у логору молио ,,некаквој неименованој сили – уместо богу – да умру што пре, да се не муче" (Тишма 2012: 121). Осећај кривице због убијених родитеља појачава егзистенцијалну тескобу. Поред потискивања сопственог порекла и идентитета. Вилкова молитва неименованој сили је истовремено акт лажне заштите и бекство од сопствене одговорности. Психопатолошки, овде се види извесно померање, јер осећај кривице према родитељима трансформише у рационализацију да им је „боље" ако не знају да је и он ту. Овом молитвом се уочава комплексна динамика односа према религијском и етичком – не моли се за живот, већ за олакшавајућу смрт. То сведочи о измењеном систему вредности и о духовној деформацији коју је траума логора произвела.

Вилко коначно прелама и одлази у Суботицу да пронађе Хелену, тамо одлази у милицију како би сазнао где живи. Када је требало формулар да попуни, јављају се мисли о праћењу, замци, те се премишља да ли да стави лажно, измишљено име. Параноидне идеје прогањања нису тек пролазне мисли, већ сценарији који делују реално, јер је његово целокупно постратно искуство изграђено на сталној опасности од издаје, препознавања и казне. То што на крају плаћа човеку да уместо њега испуни формулар и преда га јесте јасан знак немоћи да уопште делује у систему који захтева минимално поверење и јавност података. Када сазна да се Хелена одселила у Загреб, осећа олакшање – симптоматично – јер га могућност реалног сусрета с њом парализује више него сама чињеница њеног постојања. Избегавање је овде кључна стратегија: сваки пут када је могућност реалног контакта на видику, параноја расте, али када се контакт измести у даљину, појављује се олакшање. По повратку у Бањалуку, Ламиан запада у стање распадања, које је и телесно и психичко. Стан претвара у реплику логора где обилују смрад, прљавштина и трулеж. Симболика је снажна – простор који би требало да буде интимно уточиште постаје простор смрти, пропадања и девастације. Вилко више не одржава себе, јер се(бе) више не доживљава као субјект вредан одржавања:

> „Почео се осећати у том смраду, у тој прљавштини, у тој окружености смећем као да је у логору. Све је као и онде било безнадежно загађено и затрпано; трунула је, као и онде, храна, одећа, све ствари. Чудом се чинило, као и онде, бити жив у том обручу пропадања, задаха смрти, таме залегле у свим кутовима. Но и он сам, жив, није ли био смеће, музелман, слон, мртвац који се креће, трулеж која се храни само да би одужила трулење? Оком капоа, он је то стање пропадања разазнавао, онде, по климавом ходу, по укоченом образу, по зинулој и у зинулости заборављеној губици из које се цедила смрадна слуз, знао је ко ће сутра посртати а прекосутра лежати као клада за изношење и слагање у мртвачка кола. Видео их је, као приказе, у ритама, одрвенела корака, како надолазе, те лутке с обрисима људи, без људске једрине, прибраности, претећи да затрпају сав простор, да узму сав ваздух" (Типма 2012: 144).

У наведеном одломку савршено се може уочити механизам ретрауматизације: спољашњи услови (смрад, прљавштина, запуштеност) активирају флешбек, у којем Ламиан поново проживљава логор. Слика лутака са обрисима људи који му прете да узму сав ваздух јесте типичан халуцинаторно-параноидни доживљај, у којем се људске прилике претварају у авети смрти. Стан у Бањалуци постаје логор, Вилко постаје капо који препознаје ко је следећи за умирање, а други људи постају мртваци на ногама. На егзистенцијалном нивоу, не успева да одржи границу између себе и света – његов стан,

његово тело и његова свест постају један затворени круг труљења. Овај доживљај прелази у суицидалне мисли,[306] које су, како их описује, технички прецизно изведене – као техничар уме да реши како ће се убити пажљиво припремајући жицу, струјни извод, прекидач. Та педантност у планирању смрти сведочи о присутности опсесивно-компулзивне компоненте у психичком склопу, али и о стању у којем се живот више не доживљава као вредност већ као неподношљив терет. Ипак, у самој завршници покушаја јављају се мисли о томе шта ће људи мислити, дакле, уочава се нарцисоидна потреба за контролом сопствене слике након смрти, али и страх од стигме – не жели да се самоубилачки чин протумачи као страх од болести. Мисао о исповести, потреба да некоме пренесе сагрешења у последњем тренутку враћа га Хелени као јединoм објекту могућег ослобађајућег говора. Одустајање од самоубиства означава преусмеравање енергије ка новој идеји – да је потражи у Загребу.

Долазак и боравак у Загребу додатно актуализује трауме: и хотелска соба постаје метафорички логор, а купатило, место очишћења и обнове, претвара се у слику импровизованих логорских тушева, у којима су жртве убијане гасом. Живот на слободи за Вилка остаје само нова форма логора. Та сензација да је и сам логораш, жртва која чека милосрдни гас указује на снажну регресију и сједињавање са сопственим и туђим жртвеним искуством. У том контексту, истиче своју улогу у логору – ћутао је како би жртве остале послушне, док је након њихове смрти раздвајао тела и вадио златне зубе за храну и повластице сарађујући с Риглером: „Преживео је зато што их је и сам убијао, својим ћутањем, својим пристанком" (Тишма 2012: 157). Та реченица је срж Вилковог психопатолошког профила. Његов синдром кривице преживелог злочинца овде се јавља у пуном обиму: Вилко осећа тежину милиона мртвих, деце, стараца, жена, колона које је водио на смрт, али ту тежину не може да интегрише. То доводи до учесталих привиђења логора.

> „Цело ово путовање за Хеленом Лифка, које се ево приводи циљу, било је једна игра, произвољност, измишљена накнада за ствари које је пропустио да учини, или за ствари које је учинио а није требало да их учини." (Тишма 2012: 161)

Управо овде се назире суштинска празнина у мотивацији Ламиана. Потрага за њом, дакле, није аутентичан чин искупљења, већ компензација, односно, начин ублажавања учињеног (сарадња у логору, ћутање, прећутно саучесништво у злочину) и неучињеног (помоћ, људско обраћање жртвама, признање сопствене кривице). Тиме се наглашава како потрага нема стварно етичко упориште, већ је мање-више произвољна будући да представља покушај да (се) себи измисли оправдање уз симболично поправљање непоправљивог. Путовање за Хеленом тако постаје игра која треба да донесе илузију искупљења зато што и сам увиђа да га ка Хелени не води стварна, искрена и истинска потреба за дијалогом и покајањем, већ једна унутрашња фантазма која треба да послужи као компензација за оно што је заувек изгубљено. То је тренутак кад читалац види да је и тај чин трагања већ унапред осуђен на празнину – Вилко не

[306] „Издавала га је воља; трагао је у себи за пламичком свести да би се и сам бацио на жицу. Где? То је као техничар умео да реши: извод из електричног штедњака који ће укључити пошто жицу обавије око руке. Потражио је у орману шкриљицу са алатом, извадио клешта, одвртач и комад жице, одвојио на штедњаку грејну плочу, оголио жицу и везао је за извод, па је овио око левог ручног чланка и машио се прекидача.
Све је било на месту, требало је само окренути дугме. Прорачунавао је колико ће трајати док га проток ватре не угљенише, но схватао је да то није важно, да ће га сам тренутак спајања с њом обезнанити, а потом ће се само трзати не осећајући ништа и коначно се смирити на бетонском поду висећи руком о жици, као о лисичинама ухапшеник." (Тишма 2012: 145)

може да постигне ни помирење ни искупљење, јер је сам себи ускратио могућност на (ис)прав(н)и чин онда када је било пресудно – у логору.

Надаље, шетајући улицама Загреба, замишља Хеленину кућу, њен изглед, реакцију, истовремено се плашећи сусрета. Бол који га обузима управо пред кућом за коју је убеђен да је њена, сведочи о психосоматском прожимању трауме. У тренутку када жена излази из куће, његово тело реагује дрхтавицом и напором да се усправи што упућује на то да је и сусрет са прошлошћу за њега готово неподношљив. Следећи је, проживљава осцилаторну динамику између жеље да је суочи са собом („шчепао би је шаком за раме и присилио је да му се окрене и да га саслуша" (Тишма 2012: 172)) и свести о томе да су равноправни, жртве обоје („жртве још од тада, но најзад изједначене у својој жртвености. Јер смо живи. Јер је нисам пустио, као остале, да свисне од глади и зиме, јер сам хтео ту равноправност, с њом једином." (Тишма 2012: 172)). Овај моменат показује противречност: из једног угла, присутан је осветнички нагон, жеља наметања присуства и власти, док, из другог, осећа немогућност да се постави равноправно, јер у њему постоји свест о трајној улози капоа. Настојећи да у Хелени пронађе симбол равноправности и једине „спашене" жртве, истина о његовој прошлости остаје непомирљива, Вилко сам остао је развраћено дно (уп. Тишма 2012: 172), које се на зло навикло и које га дефинише.

Сусрет са старицом, која је према његовом уверењу Хелена, односно, њена садашња физичка слабост и оронулост у њему изазивају снажни халуцинаторни уплив прошлости:

> „Гледао је у тело старице које се пред њим вукло безвољно ивицом тротоара, клатећи празну торбу сувишком покрета, – то расушено, погрбљено тело умотано у предебеле тканине, и није могао веровати да је пред њим стајало наго, снежно бело и бокасто, предано његовом стиску и загрљају, љуштећи из себе сузе које су уједначено текле кроз плаве плочасте очи преко белих образа низ крупне црвене усне и лоптасту браду." (Тишма 2012: 176)

Овај раскол између прошлог и садашњег Хелениног доживљаја тела, између младе жене из сећања и старе жене пред њим, указује на расцеп између стварности и трауме. Перцепција постаје дезинтегрисана: види две Хелене – стварну, садашњу и ону коју је упамтио, што изнова потврђује халуцинаторну коегзистенцију прошлости и садашњости. Међутим, Ламиан, одустаје од директног сусрета. Уместо обраћања, остаје у улози посматрача, као што је и у логору био посматрач смрти других. Нешто касније, сцене из прошлости настављају да га опседају: док вечера са војником, мисли му се смењују између призора из логора, кривице, самооправдања и визија лица убијених – оца, мајке, мајки које су нестајале са својом децом, па и Хелене саме. Трагично је заробљен, односно, подељен између преживелог и саучесника. На тај начин, иако жив, Вилко не налази могућност стварног живота: његова егзистенција остаје у потпуности подређена логорашкој трауми, која га прождире у садашњости одређујући сваки покушај успостављања односа са другима.

Боравак у Загребу доноси парадокс – у граду где је и Хелена, његова жртва, осећа извесну лакоћу и олакшање, што изнова указује на психосоматску везу између могућности искупљења и телесних симптома. Дакле, сама близина Хелене – чак и без стварног сусрета – делује као окидач привидног смирења и укидања бола: „Уопште, осећао се добро како већ одавно није: лак, без болова, без жеља, чак и без страха." (Тишма 2012: 222) То се може разумети као илузија психе да је искупљење надомак руке, да је довољно видети је и бити у истом простору са њом како би терет прошлости бар делимично попустио. У психоаналитичком кључу, то је јасан знак да је Хелена за Ламиана постала објекат преноса, фигура у којој тражи неку врсту материнског

опроштаја који никада није добио. Међутим, тај тренутак лакоће је само привремена варка будући да структура личности остаје заробљена у кружном понављању искуства логора. То се види у сваком његовом кораку, и у хотелу, и у шетњи, и у односу према девојци која му се придружује. Логорашка прошлост постала је трајни психички матрикс који колонизује садашњост. Чак и у интимним ситуацијама које би требало да пробуде животни нагон (ерос), код њега се јавља парализа и апатија – није у стању да оживи сексуалну жељу, јер се све пројектује кроз трауматску матрицу концентрационог искуства. Девојка из хотела постаје антипод сећању на Хелену у логору: док је у алатници био у стању да одржи сексуални чин, сада, на слободи, остаје празан, одсечен од виталности, што је јасан показатељ логора као трајног психичког стања. Вилко је перманентни заточеник у логору света: живот на слободи је продужетак концентрационог логора, где страх, кривица и празнина одржавају поредак и кад спољашње ограде више не постоје.

Вилко одлучује да оде у Зимоњићеву улицу, на коначан сусрет са Хеленом. Представља се жени која, на његово изненађење, говори како она није Хелена. Али, Вилко не (жели да) верује. Инсистирајући на уверењу о познанству из Аушвица, пита да ли се сећа Фурфе, очекујући изазивање неку реакцију у њој. Међутим, Ламиан не обраћа пажњу на њене речи како она није Хелена Лифка, већ да је Хелена некада живела на тој адреси и да је она у ствари Хеленина сестра од тетке. Тада сазнаје да је Хелена умрла од рака на јетри и да се много напатила. Ипак, Ламиан наставља да сумња не верујући ономе што чује, те тражи писмени доказ о смрти како не би био обманђен. И заиста, добија умрлицу, но Ламиан остаје при својој паранојн:

> ,,Ништа није нашао сумњиво, ништа двосмислено, а ипак је веровао, сад више него одмах после њене тврдње, да жена која седи с друге стране стола покушава да га обмане, да она јесте Хелена Лифка. Не гледајући у њу, да му не би ништа назрела ни у сенкама иза тамних стакала наочара, сложио је умрлицу начетворо, али је није вратио, већ је положио шаку на њу да му не би могла бити отета, и тек тад је управио поглед ка женином лицу, знајући да је сад већ чврст, да ће, не откривајући о себи ништа, једино да испита шта се крије иза њеног тајења.” (Тишма 2012: 309)

Тражећи Хеленине фотографије из прошлости како би могао да их упореди, једна слика изазива у њему снажно емоционално реаговање, па му се поглед укопава. Закључујући да је њена смрт наступила управо у периоду када је започео потрагу за њом отишавши у Суботицу, уочава сопствени трагични пропуст са осећајем жаљења што није директно допутовао у Загреб, јер би је у том случају можда затекао живу. Последња нада за искупљење, покајање и утеху била је мртва. Ламиан пројектује потребу за искупљењем и мисаоним олакшањем на Лифкину судбину, као да њен живот или њена смрт могу регулисати његов бол. Када га жена упита колико су се добро познавали, Ламиан одговара да је њихово познанство било ограничено на околности логора. Међутим, према речима жене, Хелена га никада није помињала и ретко је говорила о логору концентришући се пре свега на лепе аспекте живота и тежње ка позитивним, а не тешким искуствима.

Проналазак куће Хелене Лифка, иако она није била жива, деловао је на њега као симболична тачка безбедности и привремене психичке стабилности. Напрасна телесна реакција у виду пробадајуће боли, зноја, дрхтавице и осећаја хладноће као да је на снегу указују на хронични психотрауматски стрес активиран присуством окружења које асоцира на искуства из логора. Наиме, симптоматично је то да се бол јавља управо у тренутку када је интензитет емоционалне конекције са Хеленином прошлошћу и њом самом највећи, што указује на соматизацију трауме и на несвесни страх од репризе логорашког терора. Након што бол прође, Ламиан у жртвиној кући одмара на столици,

пали цигарету разгледајући око себе. Будући да је кућа била запуштена, све је мирисало на старе ствари и ,,остарела тела која су мешу њима живела у мучним сећањима на претрпљене страхове и принуде" (Тишма 2012: 316). Хеленина кућа наједном постаје рајско место:

> ,,Па ипак му се она чинила као рај, део раја, само зато што је могао у њој остати. Привремено. Знао је да ће је после морати напустити, јер ће се сестра од тетке Хелене Лифка вратити из куповине и, кад га затекне опорављеног, очекивати да он оде; а чак и ако би му поново позлило, неће моћи остати, мораће је послушати и поћи с њом у амбуланту, у болницу, јер ово није његова кућа, већ њена.
>
> Али је све у њему вапило да овде остане. Напољу је био ужас, пустош, ледени вихор који потреса до сржи костију, једино је овде био безбедан, скривен, па ма и привремено, до следећег тренутка, као у алатници у Аушвицу с прозорима заклоњеним даскама и крпама, док је слушао водопадни шум логорских ропаца и молитава, плешући да заплаши затвореницу Хелену Лифка." (Тишма 2012: 316)

Присуство куће-раја у психичком простору Ламиана показује како трауматски простор из прошлости, овде трансформисан кроз кућу Хелене, функционише као привремена емоционална сигурност, али и као огледало непрерађених психичких конфликата. Ламиан осећа привремено ослобођење и могућност склањања од ужаса спољашњег света и унутрашњих моралних дилема, али истовремено је свестан да то није његова кућа и да сигурност не може трајати. Упркос томе што је тело реаговало као да је поново изложено опасности, психа пројектује уређени простор Хеленине куће као једини безбедан простор. Симболично, кућа преноси емоционалну функцију логорске алатнице – затворен простор ограничен прозорима и присуство прошлих ужаса пројектованих у садашњост. Овде, као и у логору, Ламиан слуша водопадни шум ропаца и молитава, што је интернализована траума, која и даље контролише психу. Овај рај није трајан, већ има функцију привременог психичког склоништа које омогућава симболичку реконструкцију света, у којем Ламиан може макар на кратко осетити контролу и сигурност. Овим постаје јасно како Тишма користи простор као психолошки и симболички медијум – физичка локација Хеленине куће постаје оквир за интроспекцију, репарацију трауме и покушај обнове односа са прошлошћу, а истовремено открива дубину Ламианове трауматске фиксације и неспособности да посттрауматске последице у потпуности интегрише у садашњи живот.

6.5. ДАВИД АЛБАХАРИ

Опус једног од најзначајнијих савремених српских писаца, Давида Албахарија (1948–2023), представља јединствену синтезу постмодернистичке поетике, егзилантског искуства и трауматолошког памћења јеврејског наслеђа. Његова проза гради се на прелому личног и колективног, документарног и фикционалног, где се чин приповедања појављује као покушај очувања континуитета у свету који је изгубио јасне координате идентитета и смисла. Говорећи о Албахарију, Предраг Палавестра (1998: 158) истиче како је он први писац српског постмодернизма ког одликује сасвим нова и другачија поетика – поетика колажа и пастиша, прожимања, мешања и спајања жанрова, преплитања форми и ослобађања имагинације, што је било противно свим дотадашњим законима приповедања.

> „Сматрајући себе учеником Данила Киша, који се и сам страсно борио против натурализма, књижевног просташтва и идеологије варварства, Албахари је прихватио сва искуства Кишових учитеља. Устукнуо је пред грубошћу и отворено поставио питање: зашто препричавати стварност и шта једна књижевна прича значи ако се живот не може описати.” (Палавестра 1998: 158)

Дакле, у средишту Албахаријевог стваралаштва налази се проблем сведочења, односно, питање како говорити о непојмљивој прошлости и како именовати оно што је историја покушала да избрише. Албахаријев приповедачки подухват илуструје мешање углова посматрања и лица приповедача, слобода перспективе приповедања, експерименти са дугим и кратким причама, збијање исказа на кратак број реченица, па чак и на фразе. Аутор је књиге *Породично време* (1973), романа *Судија Димитријевић* (1978), књиге кратких прича *Обичне приче* (1978), *Опис смрти*, *Фрас у шупи* (1984), *Једноставност* (1988), *Пелерина* (1993) и *Кратка књиг*а (1993). Осим тога, написао је и збирке прича *Изабране приче* (1994), *Необичне приче* (1999), *Други језик* (2003), *Сенке* (2006), *Сваке ноћи у другом граду* (2008) и *21 прича о срећи* (2017). Сопствена поетика личног исповедног тренутка у протицању породичног времена почивала је на Албахаријевом књижевном повратку јеврејству, јеврејској теми и јеврејском сензибилитету (уп. Палавестра 1998: 159). Тако је од приче „Јерусалим”, из књиге *Једноставност*, настао роман *Цинк* (1988), који говори о породици као темељу јеврејског идентиета и смрти оца, да би се породична тема проширила и на смрт мајке у оквиру романа *Мамац* (1996). Осим поменутих, од изузетног су значаја и романи *Снежни човек* (1995), *Мрак* (1997), *Гец и Мајер* (1998), *Светски путник* (2001), *Пијавице* (2006), *Лудвиг* (2007), *Брат* (2008), *Ћерка* (2010), *Контролни пункт* (2011), *Животињско царство* (2015). Албахари се такође бавио и писањем есеја у следећим књигама: *Преписивање света* (1997), *Терет* (2004) и *Дијаспора и друге ствари* (2008). Владислава Рибникар (уп. 2006: 613, 614) разликује два раздвојена периода књижевног стваралаштва Давида Албахарија, од којих први обухвата романе и приповедачке збирке написане пре одласка у Канаду, између 1973. и 1993. године. Врхунац прве фазе у писању јесте роман *Цинк*, док друга фата започиње кратким романом *Снежни човек* и укључује све потом објављене књиге.

Једна од централних карактеристика Албахаријевог стила јесте монолошка структура: његови приповедачи често говоре у првом лицу, у дугим, непрекинутим реченицама које имитирају ток мисли и унутрашњи дијалог. Тај поступак не само да изражава психолошку напетост, већ уједно симулира процес трауматског сећања у којем граница између прошлости и садашњости непрестано пуца и поново се успоставља. На тај начин, језик код Албахарија постаје и средство трауме и средство њеног превазилажења, истовремено показује бол и настоји да га обликује у наратив

који може бити подношљив. Фигура приповедача у Албахаријевим романима најчешће је самотник у (туђем) простору физичке и духовне бесприпадности. Тај мотив егзила има двоструко значење – последица је историјских и личних траума, али и нужан предуслов за дистанцу која омогућава писање, промишљање и сведочење. Албахаријева проза се тако може читати као литература сећања, али и као психолошки дневник посттрауматичне свести. У његовом књижевном опусу понавља се један темељни парадокс: немогућност да се прошлост у потпуности исприча и истовремена нужност да се то ипак покуша. Управо у тој тензији између ћутања и приповедања лежи суштина његове поетике. Зато се Албахаријева проза може разумети као трајни дијалог са празнином, са оним што је нестало, уништено или избрисано из историјског памћења. Писање постаје чин отпора забораву, али и покушај личног спаса – кроз језик се поново успоставља контакт са изгубљеним светом.

Његови романи попут *Снежног човека, Мамца* и *Геца и Мајера* тематизују трауму, губитак и сећање кроз унутрашње монологе, исповедне форме и фрагментарне наративне структуре. Тиме Албахари гради поетику која стоји на граници између психолошке исповести и историјског документа, између индивидуалне боли и колективног сећања. Пишући о ћутању, прекиду и празнини, Албахари изнова преиспитује улогу писца и могућност језика да сведочи. Његово дело у том смислу није само литерарна репрезентација трагичне прошлости, већ и филозофска рефлексија о самом чину приповедања као начину преживљавања. Његова два романа *Мамац* и *Гец и Мајер* дочаравају како постсећања друге генерације функционишу и на који начин трауматска историја предака узрокује трауматске последице код наредних генерација (уп. Вељковић Мекић 2023: 438).

О роману *Мамац* који није предвиђен у анализи овог истраживања, важно је истакнути неколико занимљивости. Исповедна тачка гледишта у овом роману није искључиво сам приповедач, већ и његова мајка чији живот и исповест постају централна тема наратива. Слушање магнетофонских снимака њеног гласа представља симболички чин повратка прошлости – језик мајке, дуго потиснут, поново га повезује с домовином и сопственим идентитетом. Структура романа заснована на наизменичном укључивању и искључивању приповедног гласа омогућава преплитање различитих временских и историјских равни, чиме се успоставља паралела између индивидуалног и колективног страдања. Тако *Мамац* тематизује процес суочавања са губитком и покушај реконструкције идентитета у егзилу показујући да се од прошлости не може побећи, већ се са њом мора успоставити нови, наративни и емотивни однос. У овом роману, приповедач који функционише као ауторов *alter ego*, смештен је у добровољно изгнанство у Канади, где живи у изолованости и у кући која не носи обележје дома. Његова егзистенција прожета је сећањима на ратом уништену домовину и на личну трауму, која је са њом нераздвојно повезана. За разлику од интроспективне, тескобне и фрагментоване стварности *Снежног човека*, у *Мамцу* долази до извесног отклона: приповедање се отвара према спољашњем, реалистичном свету, са јасно означеним просторним и временским координатама. Та промена у наративној стратегији омогућава дистанцу према трауми и њено постепено преобликовање у сећање, што се може тумачити као почетак процеса зацељивања. Мајчина исповест у роману открива личну трагедију обележену Другим светским ратом. „Мајчино сведочанство садржи упозорења на опасности будућности која се крећу од општег фаталистичког осећања понављања историје до свести о томе да балканска ратна прича, започета Другим светским ратом, није завршена" (Рибникар 2006: 628). Њен први супруг страдао је због јеврејског порекла, а оба сина изгубила су живот у саобраћајној несрећи. Након рата, приморана је да започне живот из почетка, али и она и њен други муж, приповедачев отац, који је преживео логор и остао обележен додиром са смрћу, остају трајно

измењени траумом и губитком. Кроз слушање мајчине исповести приповедач препознаје дубоке паралеле између њене судбине и сопственог искуства. Слике рата, разарања и губитака понављају се као мотиви у различитим историјским контекстима: док је мајчин свет нестајао у тренутку нацистичке окупације Загреба 1941. године, његов се распадао пола века касније у новим ратовима који су захватили Београд и простор бивше Југославије. Та симетрија трагедија открива континуитет страдања и показује како се лична и колективна историја прожимају у кругу који оставља озбиљне психолошке ожиљке.

6.5.1. *Гец и Мајер*

Књижевност која казује о „стварним ужасима историје" најчешће се, напомиње Владислава Рибникар (2010: 631) поводом Албахаријевог романа *Гец и Мајер*, гради „и као занимљив метатекстуални експеримент, који говори о могућностима и границама уметничког оживљавања историјске трауме и о моралној сврси и двосмислености таквог креативног процеса". Роман *Гец и Мајер*, „у потпуности посвећен трагедији Холокауста" (Рибникар 2006: 630), структурно се заснива на два временска плана: прошлости која обухвата догађаје из првих година немачке окупације Београда и садашњости, у којој приповедач настоји да те догађаје реконструише. Радња историјског слоја смештена је у период од јесени 1941. до пролећа 1942. године, када су жене, деца и старци из јеврејског логора на Сајмишту убијани у покретном гасном камиону током вожње до стратишта у Јајинцима. Возили су га есесовци Гец и Мајер, о којима је познато тек неколико фрагментарних података – њихова имена и чинови[307]. У том камиону, за свега неколико месеци, угушено је више хиљада људи, а касније уништавање гробница и тела избрисало је сваки материјални траг злочина. Сама тема романа *Гец и Мајер* налазила се изван оквира Албахаријевог (поетичког) искуства будући да о овом злочину није било никаквих сачуваних личних сведочанстава (уп. Рибникар 2006: 631). Овај роман јесте „болна прича о стварним ужасима историје и […] занимљив метатекстуални експеримент, који говори о могућностима и границама уметничког оживљавања историјске трауме" (Рибникар 2006: 631). Будући да је историјски исход познат већ на почетку романа, приповедање није усмерено на радњу у ужем смислу, већ на чин реконструкције и покушај разумевања непојмљивог. Албахари пише о прошлости у којој нема преживелих сведока, о историји која се мора саставити из фрагмената, докумената и претпоставки. Истражујући прошлост своје породице, приповедач се у овом роману „суочава са ограниченим могућностима историјског сазнања и почиње да 'дописује' историју" (Пашић 2015: 445). Приповедач се појављује као секундарни сведок, као неко ко у времену пред нови рат (око 1990. године) покушава да осмисли и представи судбину оних који су нестали без гласа. Тако се кроз наратив успоставља мост између два века и два рата, а питање памћења постаје централна тема романа.

Роман *Гец и Мајер* следи Албахаријев препознатљив модел кратке, монолошке приповести, али у односу између аутора и приповедача уочљиве су одређене разлике (уп. Рибникар 2006: 632). Ана Гешен (2005: 102) истиче како је траума одвела „фикционалног приповедача Геца и Мајера у лудило", док Гордана Тодорић (2012: 75) напомиње како се обликовање идентитета наратора заснива на хиперреалистичком поступку ревитализације биографских појединости из живота несталих рођака. Приповедач је нешто старији од самог писца и ради као наставник српскохрватског

[307] „Онтолошки статус Геца и Мајера парадоксалан је и двосмислен. У стварном животу, они припадају историјској прошлости, док као производ приповедачеве имагинације постају, заједно са својом стварном историјском улогом, део једног фикционалног света." (Рибникар 2006: 635)

језика и југословенске књижевности, што је била професија која убрзо после догађаја о којима говори губи свако реално утемељење. Приповедач живи у извесној изолованости од свог времена, у простору између прошлости коју настоји да реконструише и будућности која се назире, али о којој ћути. Та позиција између две временске тачке сугерише да је његово истраживање не само интелектуални, већ и егзистенцијални чин од ког зависи могућност личног опстанка и идентитетског континуитета. Покретач историјског истраживања[308] је интимна потреба за реконструкцијом породичног порекла и попуњавањем празнине настале Холокаустом, који је прекинуо природни ток живота поништивши генеалогију једне породице. Дакле, историјска реконструкција Холокауста почиње од идентификације, како је то приметила Владислава Рибникар (уп. 2006: 632), док трауматизација није просто описана, већ је драматизована кроз саму дискурзивну праксу, пројектована у књижевни језик и фикционалну стварност романа (уп. Рибникар 2006: 636). Приповедач који је као дете за длаку избегао судбину својих сродника у логору на Сајмишту, остаје један од ретких живих сведока породичне линије у којој је готово све нестало. Његова потрага за истином о Гецу и Мајеру, као и о сопственом пореклу, постаје покушај успостављања везе са прекинутом прошлошћу и обнављање смисла унутар историјске и личне празнине чином писања.

Гец и Мајер су у својој основној, готово апсурдно сведеној улози тек двојица возача камиона марке Заурер, машине дужине 5800 милиметара, висине утоварног простора 1700 милиметара, нето тежине конструкције 1700 килограма и носивости до 4500 килограма (уп. Албахари 1998: 152–153). Сто људи, просечне тежине око педесет килограма, толико је, према Албахаријевом прорачуну, један такав Заурер могао да прими. И толико су, свакога дана, Гец и Мајер превозили са Сајмишта до Јајинаца. Техничка хладноћа прецизности података није без разлога, она постаје симболички језик у којем је људски живот сведен на број, тежину и капацитет. Унутар тог механизма, људско тело престаје да буде субјект и постаје пуки податак. Пут транспорта је био кратак, али довољно дуг да се изврши оно што је у бирократском језику Трећег рајха називано транспортом. Њихов посао био је једноставан: повезати издувну цев са унутрашњим делом каросерије, укључити мотор и, док се унутра гуше мушкарци, жене и деца, попушити цигарету у тишини. Сцена се понављала свакодневно, рутински, као део административног процеса у ком убијање постаје део радног дана. Нико од „путника" није стигао жив до краја пута. Када би камион смрти стигао у Јајинце, већ су их чекали српски затвореници који би сахрањивали тела све док и сами не би били погубљени.

О Гецу и Мајеру као људима се не зна готово ништа. Приповедач помиње тек да су се звали Вилхелм и Ервин (уп. Албахари 1998: 50). Све остало је прећутано: њихове навике, интересовања, породични животи, па чак и изглед. То прећуткивање није случајно: Албахари свесно одбија да им подари психолошку дубину, јер би их тиме претворио у индивидуе. Албахари просто „не може дати људски облик злу чији су представници Гец и Мајер" (Гешен 2005: 98). Уместо тога, они остају безличне функције једног система, извршиоци без лица, симболичке фигуре, инструменти Албахаријевог испитивања граница људскости. У том поступку препознаје се оно што Хана Арент (в. 2000) назива баналношћу зла – идеја да највећи злочини могу бити

[308] У белешци на крају романа аутор истиче историјску заснованост на чињеницама преузетих из многобројних извора из „архивске грађе, енциклопедијских одредница, новинских фељтона, књига и студија – а понајвише из монографије Милана Кољанина *Немачки логор на Београдском сајмишту 1941–1944* (Институт за савремену историју, Београд, 1992) и студије Кристофера Браунинга *Коначно решење у Србији – Judenlager на Сајмишту* (Зборник 6, CJOJ, Београд, 1992)" (Албахари 1998: 183).

почињени не из мржње или фанатизма, већ из послушности, навике и одсуства мишљења. Управо у томе лежи морални парадокс који Албахари износи на површину: његови џелати нису митске звери, већ „обични" људи који „само" раде свој посао. Таква наративна дистанца има снажан етички ефекат будући да приморава читаоца на суочавање са немогућношћу моралног поимања света у којем је злочин постао административна рутина.

У самом наративу, Албахари поставља приповедача у позицију посредника између стварности и сећања, који је сведок без директног логорашког искуства, а који покушава да оживи фигуре злочинаца које никада није видео. Приповедач у више наврата подвлачи тај парадокс: „Гец и Мајер. Никада их нисам видео, могу само да их замишљам" (Албахари 1998: 5). Ова реченица представља психопатолошки симптом, који је показатељ немогућности да се прошлост сагледа директно. Писца и приповедача очигледно раздваја непремостив јаз времена и трауме, а сам чин замишљања постаје облик неуротичне компензације за недостатак стварног контакта са објектом. Стога, како је и истакнуто, Гец и Мајер у роману не постоје као одвојене личности, већ увек као симбиотска формулација: „Гец и Мајер", „Гец или Мајер", „можда Гец, можда Мајер". Та непрекидна спојеност, како примећује Митровић (2005: 88), функционише као метонимија за СС трупе у целини, али и као психолошки механизам, као начин да се неименовано зло држи на безбедној дистанци. Приповедач тако не реконструише двојицу људи, већ функцију зла, двоструку фигуру која представља празнину, а не индивидуалност. Међутим, што више наглашава да их никада није видео, њихово присуство на страницама романа постаје све опипљивије (уп. Митровић 2005: 89). Овај парадокс може се тумачити као психолошки процес пројекције: што је сећање удаљеније и немогућније, то је његова унутрашња слика упорнија. Приповедач тиме улази у стање које подсећа на трауматску фиксацију где се дешава непрестано враћање на слике које не постоје, али које морају постојати да би траума била осмишљена, где психа непрестано репродукује недовршени материјал трауме у нади да ће га једном коначно довршити. Психопатолошка структура овог процеса огледа се у двоструком односу приповедача према Гецу и Мајеру – они су истовремено предмет истраживања и симбол његове властите унутрашње ране. У покушају да реконструише њихове животе, пројектује у њих своју опсесију, страх и кривицу. Замишљање злочинаца постаје облик самоповређивања, покушај одржања бола у свести како би се спречило потпуно брисање сећања. Тај процес подсећа на ретрауматизацију, у којој чин приповедања није катарзичан, већ континуирано одржава психичку напетост. Гец и Мајер су, дакле, не само историјске фигуре него и психичке конструкције: одсуство њихових лица, биографија и емоција постају простор у који приповедач уноси своје сопствене фантазме. Не трага за истином о њима, већ за могућношћу да из дрхтаве слике прошлости извуче нешто што би личило на смисао. У том процесу губи јасну границу између истраживача и сведока, између историје и халуцинације, како ће у даљој анализи и бити примећено. Тако ће приповедач *Геца и Мајера* проћи кроз фазе које би се, психопатолошки, могле тумачити као посттрауматско понављање, као опсесивна идентификација са објектом и интернализација зла. Потреба да именује, опише и замисли Геца и Мајера није више (само) историјска него и терапијска. Писање постаје облик (не)успешне психичке обраде трауме, покушај реконструкције стварности која је, попут лешева у роману, већ спаљена и неповратно нестала.

Приповедачев покушај да проникне у свест Геце и Мајера, у недоступну унутрашњост која стоји иза баналне спољашње нормалности, почиње од фрагментарних и противречних сведочења. „Један од њих двојице, тврде сведоци, улазио је у логор, играо се са децом и узимао их у наручје" (Албахари 1998: 5). Та реченица делује као поремећај моралне логике јер рука која убија је иста она која

милује. Управо тај контраст између интимног геста и индустријског злочина разоткрива кључну психопатолошку осу романа, а то је раслојеност свести између људског и нечовечног. Приповедач, свестан да те људе никада није видео, ипак покушава да их замисли, али истовремено признаје: „Не могу, заправо, никако да их замислим" (Албахари 1998: 6). Ова немогућност представља границу трауматског искуства, у којем сећање није потпуно, а машта не може да реконструише оно што је психички неодрживо. Када приповедач каже: „Тако мало је потребно да се замисли други свет, зар не?" (Албахари 1998: 5), у његовој интонацији осећају се и ирониja и очај. Замишљање постаје једина стратегија одбране од празнине, али и извор патње, својеврсни психички чин, који по механизму трауме непрестано репродукује слике којима недостаје стварност. Приповедачев наратив функционише као низ интрузивних представа: унутрашње, непозване слике које навиру у покушају осмишљавања онога што је по својој природи неосмисливо.

Албахаријев приповедач пројектује у Геца и Мајера различите мисли и фантазије, жељу да буду пилоти, да се баве нечим потпуно одвојеним од злочина, те као да им тиме ствара психолошки простор који може да поднесе људску замисао поступака злочинаца. Али тај простор се одмах разбија, јер њихово свако људско обележје постаје узнемирујуће, те поништава дистанцу између човека и чудовишта. У томе лежи основна психопатолошка потка романа – приповедач мора да их замисли да би их разумео, али ако их замисли као људе, мора да прихвати неподношљиву могућност да су злочини изведени унутар људског, не изван њега. У овом контексту реченице попут: „Све је део великог плана, све је део одређене судбине" (Албахари 1998: 7) звуче као покушај рационализације, механизам сличан оним когнитивним одбранама као саставним деловима хроничне реакције на трауму. Када човек изгуби контролу над смислом, покушава да га врати кроз фикцију „плана". Албахаријев приповедач тиме ствара морално опасну, али психолошки нужну фикцију – да је злочин последица неке судбине, а не људског избора.

Посебно снажан психопатолошки моменат налази се у опису дехуманизације жртава: „Људи које они возе уопште немају душу, па то је бар добро познато! Они нису ништа друго до буђ на лицу света!" (Албахари 1998: 8) Овде је реч о перверзној злочиначкој инверзији – да би џелати могли да обављају свој посао без утицаја на психу, морали су најпре да униште људскост својих жртава. Према психопатологији агресије, то је механизам моралне дисоцијације у облику раздвајања између афекта и радње које омогућава да се убијање изводи без доживљаја кривице. У том светлу, Гец и Мајер делују као носиоци дубоке психичке поремећености у којој је емпатија системски искључена, а самоперцепција потпуно потиснута у корист функције. Док приповедач реконструише призор у Јајинцима, где „седам затвореника прихвата лешеве" и где „смрт је тег" (Албахари 1998: 10), граница између живих и мртвих, између људи и објеката готово се брише. Слика „рака спремних пре њиховог доласка" (Албахари 1998: 10) делује као морбидна парабола – свет у којем је све већ припремљено за смрт постаје метафора трауматске психе, у којој нема простора за изненађење јер је исход унапред познат. Приповедач овде више не описује историју, већ сопствени унутрашњи пејзаж, у којем је свест претворена у поље лешева и поновљених слика нестанка. Стога, у описима психичког стања џелата приповедач налази још један парадокс. Гец и Мајер не „осећају неке последице свакодневних обавеза, притисак ужасних мисли, ноћне море. Добро су расположени, имају апетит, ни трага од суморних мисли, нема чак ни носталгије за родним крајем. […] Гец и Мајер не осећају никакав терет." (Албахари 1998: 11) У клиничкој психопатологији, такав профил одговара емоционалној тупости и анестезији афекта, стањима која прате психопатију и поремећаје моралног расуђивања. Њихова способност да остану добро

расположени док свакодневно спроводе масовно убијање представља крајњу фазу дехуманизације – апсолутно раздвајање између тела које делује и свести која не осећа. У њиховом свету, што је начин убијања суровији, то је морал снажнији, што илуструје парадокс первертованог етичког кода који убијање претвара у дисциплину. Све то приповедач настоји да разуме, али сваким покушајем да рационализује наилази на сопствену границу. Његово непосредно знање није више сазнање о прошлости, већ о себи самом: сагледава како механизам зла делује и унутар његовог говора, његових слика, његове потребе да замисли незамисливо. Међутим, у фиксацији на Геца и Мајера препознаје се страх од тога да би и сам човек у одређеним околностима могао постати један од њих.

Приповедач помиње моменат када пукне осовина Заурера, те поставља питање које на први поглед делује наивно, али у себи носи егзистенцијалну и теолошку трауму. Пита се, наиме, зашто раније није пукла? Ова реченица је симптом, манифестација посттрауматског мишљења, које у сваком детаљу тражи могућност спасења, макар у механичком квару. Следи горка ирониja: „Бог се није много трудио тих дана око свог изабраног народа. Можда је, додуше, био заузет у неком другом кутку света, а можда је, заправо, хтео да покаже том народу да и није толико изабран?" (Албахари 1998: 14) Тај став не изражава атеистички цинизам, већ духовни распад, феномен који би, у психопатолошком смислу, могао бити описан као реактивна депресија после губитка смисла. Појединцу постаје немогуће да одржи метафизички поредак након катастрофе. Питање вере се код Албахаријевог приповедача прелама кроз иронијски коментар: „Ако ни у богове човек не може да се поузда, како онда да верује људима?" (Албахари 1998: 14) Овај губитак поверења у апсолутно претвара се у општу егзистенцијалну дезоријентацију. У свету без божанског надзора, зло постаје могуће, јер више нема ко да га заустави. На тај начин, Бог у роману функционише као симбол трауматског одсуства – он није одбачен, већ се повукао остављајући празнину коју испуњава човекова безначајност. На речено, надовезује се метафора потопа:

> „Потоп можда није најбоља реч када се говори о умирању од отровних гасова, али осећај тоњења је исти. Стиже се до дна, и то је крај, нема се више куд. Није смрт балон, већ ленгер. Душе су, истина, излетале када би камион стигао на одредиште, махните од свежег ваздуха, али тела су остајала на дну" (Албахари 1998: 15).

Овом метафором описује се психичко стање потпуног урушавања у несвесно. Потоп симболизује архетипску слику регресије, повратка у ништавило, у дубину без ваздуха, где престаје постојање субјекта. У психоаналитичком смислу, то је момент тоталне идентификације са жртвом, када приповедач више не посматра злочин, већ га изнова проживљава унутар себе. У том контексту, изјава да душе излећу када камион стигне на одредиште постаје амбивалентна – душе можда излећу, али тела остају на дну. Из тог насилног расцепа између душе и тела проистиче питање постоји ли уопште душа или је она симболички спаљена. У свету у којем су тела уништена, душа постаје једина преостала форма постојања, али и она је контаминирана, осуђена да лута без утехе. Поновно појављивање Бога, сада у изобличеној слици апатије, представља најмрачнију слику духовне неурозе: „Присутан или одсутан, Бог је суров, нема у њему стварне милости. Када жмури, он жмури, и ништа се ту не може учинити. Душе се окупљају око њега, гласови им надолазе као звук хиљаду звончића, а Бог само одмахује руком." (Албахари 1998: 16) Овде више нема теодицеје, нема оправдања за зло. Бог је сведок који не реагује, а та тишина постаје модел божанске индиферентности, која се огледа у људској. Зато приповедач даје камиону „душу" (Албахари 1998: 17), јер када је већ нема човек, нека је има машина, оно што их убија. Тако се симболички обрће ред

ствари, те и убица – дословни и фигуративни – постаје последњи субјект трансценденције.

У другом плану романа, приповедач проговара о себи:

> „Превалио сам педесету, знао сам куда ме живот води, остало је још само да утврдим одакле сам кренуо. Обилазио сам архиве, посећивао музеје, доносио књиге из библиотека. Тако су Гец и Мајер ушли у мој живот. Наиме, готово све жене из породица мога оца и моје мајке страдале су, како се то обично каже, у логору на Сајмишту, а заправо су умрле на београдским улицама и путевима, у камиону који су Гец и Мајер возили до стратишта у Јајинцима" (Албахари 1998: 19).

Дакле, реконструкција злочина у ствари је покушај реконструкције идентитета. Сва историјска истраживања, архиве и музеји представљају форму посттрауматског трагања за кореном, покушај оцртавања породичног стабла које је Холокауст уништио.

Описом стања у логору: „Јава је била довољно ужасна, није било потребе да се нешто друго сања, бар не ноћу. Дању су снови били добродошли, јер је уверење да се све то догађа у сну, неком другом, помагало да се лакше преброди време од свитања до сумрака." (Албахари 1998: 28) сугерише се да је сама свест постала трауматско поље. Сан и јава више не стоје у односу комплементарности, већ у односу замене – снови су постали уточиште, а реалност ноћна мора. У психоаналитичком смислу, то је знак да над психом потпуно доминира траума без границе између реалног и фантазматског. Једини начин да се преживи време од свитања до сумрака јесте уверење да се све то догађа неком другом, што представља пример дисоцијативног механизма одбране, који раздваја „ја" од патње. На тај начин, *Гец и Мајер* постаје не само роман о злочину, већ и о психичким процесима који из тог злочина настају и у њему остају заробљени. Приповедач, тражећи истину о својим мртвима, заправо се бори против постепене духовне некрозе, против умирања душе у свету који је преживео сопствени потоп.

Породично стабло које приповедач покушава да реконструише представља психичку метафору целине бића – покушај састављања једне целине која би потврдила постојање континуитета од хаотичних фрагмената. „Када сам први пут покушао да нацртам своје породично стабло, изгледало је као та влат, као голо дрво без листова" (Албахари 1998: 29–30). Ова слика голог дрвета симболизује унутрашњи свет – живот без наслеђа, без плодности, без потомства. Шездесет седам имена која је „напабирчио од сенилног рођака" стоје као несигурни трагови памћења, сведочанства чија је поузданост подједнако крхка као и свест онога ко их је изговорио. Та сенилност није случајна, она постаје знак колективне амнезије, менталне дегенерације сећања које је срођено са траумом Холокауста. У психопатолошком смислу, овај приповедачев чин може се посматрати као присилни покушај реконструкције идентитета након психичког колапса породичног и културног наслеђа. „Урањао сам у туђе животе као да је мој, што су, заправо, и били, само што мој живот није то знао" (Албахари 1998: 33). Ова занимљива метафора у својој суштини означава феномен познат као идентификација са мртвима. Према психоаналитичком моделу трауме, то је процес у коме субјект, неспособан да издржи губитак, почиње да оживљава изгубљене у себи постајући истовремено њихов глас и њихова сенка. На тај начин, личност постепено губи стабилност и облик преливајући се у друге, углавном, мртве фигуре.

Када каже „[б]ио сам клип кукуруза на којем је остало још неколико климавих зрна" (Албахари 1998: 33) примећује се осећај демографске и психичке опустошености. Он је последњи остатак некада разгранатог стабла: „Од разгранатог дрвета остала је поткресана крошња са неколико ретких, рахитичних грана" (Албахари 1998: 38). Та крошња представља свест која је преживела сопствену смрт – симптом који би се могао довести у везу са трајном променом личности после катастрофичног искуства. Такав

субјект наставља да живи биолошки, али унутар себе носи мртву зону у којој више није могуће осећање виталности.

Његови родитељи,[309] који су ћутали о прошлости и о јеврејству, делују као генерацијски преносници трауме путем тишине. Та трансмисија преко ћутања, како је више пута наглашавано, описана је у студијама М. Хирш као феномен постсећања: потомци не наслеђују догађај, већ његову психичку енергију, празнину, „рупу" у историји. Зато приповедач почиње да осећа „као да урања у туђе животе" који су, заправо, његови не разликујући сопствену биографију од архива страдања.

> „Тек када сам га довршио [породично стабло, *прим. аут*], утврдио сам да се налазим на почетку, да нема тог знања које је коначно, већ да свако представља предворје које води у нове области незнања. Хтео сам да откријем ко сам и шта сам, и одакле долазим, а што сам се више томе приближавао, све више сам од тога био удаљен. Одвезао сам се градским аутобусом на Сајмиште и тамо ходао између оронулих зграда, пиљио у тло као да ам на њему могао нешто да пронађем, ослушкивао ветар у крошњама, пажљиво прескакао преко пукотина у бетонским плочама […] у мени се ширила празнина, испод мене су жаморили мртви" (Албахари 1998: 49).

Сцена одласка на Сајмиште представља психички ритуал повратка месту трауме, повратка који није чин историјског истраживања, већ облик ретрауматизације – стоји на месту где је стварност нестала покушавајући да „чује" оно што више не постоји. Мртви које ослушкује нису само преци, већ и његове унутрашње фигуре, делови сопства закопани у несвесном. Када по завршетку рада на породичном стаблу открива да је „изнад густе крошње мртвих штрчала његова грана као младица која тврдоглаво одбија да призна да се дрво сасушило" (Албахари 1998: 50), приповедач описује амбивалентност преживелог – он је жив, али тај живот нема корен. Он је остатак, не наставак. У педесетој години, без потомства и без жеље да га има, несвесно понавља логику прекинутог ланца: живот као биолошки чин више нема значење када је симболички континуитет уништен.

Важан психопатолошки слој бива откривен у изјави како живи три живота: један реалан и свакодневан, други фиктиван, живот сталних преображаја, у коме се непрестано претвара у ишчезле рођаке са породичног стабла[310], и трећи „двоглав: у њему сам истовремено био и Гец и Мајер, анђео смрти и возач, војник и прост човек, привидни спаситељ и стварни извршилац." (Албахари 1998: 51) Ова трострука структура представља врхунац дисоцијативног распада идентитета. У првом животу опстаје као функционални субјект; у другом, као медијум прошлости; у трећем, као интернализовано зло. У трећем животу трауматска идентификација достиже свој климакс – више није само потомак жртава, већ постаје и наследник џелата. Та двојност означава унутрашњу борбу између кривице и жеље за разумевањем, што представља психички механизам, познат као идентификација са агресором. У Фројдовом смислу, то је начин да се страх контролише тако што се у себи присваја. Међутим, у Албахаријевом тексту та идентификација није ослобађајућа, већ опсесивна: она доводи до губитка граница личности, до стања у којем приповедач признаје да „повремено није знао ко је" (Албахари 1998: 51). Но, самосвесно истиче, како то не значи да је постао психијатријски случај, јер се на њему и изнутра ништа није могло приметити. Био је само „одраз туђих одраза, збир састојака, резултат одузимања, производ умножавања, чиста математика." (Албахари 1998: 52) Ово представља опис деперсонализације.

---

[309] Приповедач се са мајком крио у српском селу С. од најезде нациста три године.

[310] Тада се „наизменично претварао у неког од мојих ишчезлих рођака: понекад је то била жена, каткад девојчица или дечак, можда старац" (Албахари 1998: 51).

Приповедач више није субјект са прошлошћу, већ структура која је апсорбовала превише туђих идентитета да би задржала сопствени. У томе се испољава најдубља психопатологија трауме: субјект који сведочи о злу, постепено постаје његов огледални остатак.

(И)рационално приповедачево истраживање почиње да поприма обрисе опсесије у тренутку када се усредсреди на храну у логору и 1347950 оброка које су логораши на Сајмишту наводно добили. Накнадно „рачунање векни хлеба у гајбицама" (Албахари 1998: 65) показује облик компулзивне контроле. Јунак преноси несвесни страх на ритуале бројања, мерења и симболичног „попуњавања празнине". Док сабира векне, множи и дели, његова психа покушава да израчуна нерационално: колико је људског остало у свету, који је све претворио у количину. Тај хронични напор прелази у халуцинаторну фазу, те једне ноћи сања Геца и(ли) Мајера како седе у кабини борбеног авиона стиснути на пилотском седишту, док су му Гец и(ли) Мајер на српском са немачким нагласком износили податке о бомбама, гориву и брзини лета. „У мом сну, као и на јави, он није имао лице, и наушнице и траке његове пилотске капе свијале су се око издужене белине'" (Албахари 1998: 66). И сан и евидентни психички слом сведоче о губитку границе између реалности и фантазма, јер се наједном фигура целата уздиже у симболички простор неба изнад града, изнад смрти, што открива несвесну жељу да се злотвори уздигну у апстрактну, скоро митску димензију. Али, лице које не постоји и издужена белина представљају оно што Лакан назива празнином Реалног, нешто што не може бити представљено, јер не припада домену симболичког. Његово / њихово „безлично лице" место је трауме и тачка где се језик урушава. Испод њих док су летели био је план Београдског сајма, коме су се све већом брзином приближавали уз резак звук, те се приповедач

> „уз крик, пробудио. Лежао сам у мраку, не усуђујући се да дишем. Ако сам пре тога могао да будем у авиону, сада сам могао да будем у стражњем делу Заурера, и што дуже не будем дисао, све дуже ћу сачувати своју душу. Колико дуго може човек да издржи да не удахне? Пола минута, минут, два? Избројао сам у себи до тридесет осам, и осетио како ми се плућа распрскавају. Отворио сам уста и халапљиво загризао ваздух. У стану инад мене зачули су се тихи кораци, а ја сам знао да то моја душа, огрнута хаљетком од танушне светлости, лагано корача стазом коју је тек требало да откријем." (Албахари 1998: 67)

Након крика, минијатуре отворене ране као неизрециве и непојмљиве трауме (уп. Карут 1996: 4), јунак запада у проживљавање психофизичке реплике патње својих предака. Покушај да не дише представља емпатичко проживљавање гушења, идентификацију са жртвама у камиону смрти. „Што дуже не будем дисао, све дуже ћу сачувати своју душу" (Албахари 1998: 67) јесте реченица која спаја метафизику и психопатологију – дисање, најосновнији рефлекс живота, постаје акт моралне кривице. У овом моменту приповедач више није посредник између живих и мртвих, него се чак у телесном искуству гушења сједињује са њима. То је феномен који би се у психопатолошком смислу могао описати као телесна репрезентација трауме или соматска флешбек епизода, у којој тело несвесно оживљава (туђе) сећање које свест не може да изговори. Отуд сцена буђења и грижења ваздуха одговара класичној структури трауматског сна: онај који преживљава покушава да удахне за мртве, да компензује њихов изгубљени дах, одакле извире идеја о амбиваленцији преживелог, односно, даха који је истовремено и симбол живота и чин издаје. Моменат у којем чује кораке изнад себе са уверењем како је то његова душа представља психопатолошки тренутак раздвајања између „ја" и душе. Страх да ће издахнути заправо је страх од губитка последњег доказа да је жив. У томе лежи важна психопатолошка тачка Албахаријевог

романа – у покушају да оживи мртве човек се постепено претвара у њихов глас, у продужетак њиховог умирања.

Нарочито занимљивим се чини следећи одломак:

> „Ето шта се догађа са мном: замишљам да разговарам са особама којима чак и не знам лица. Раније или касније, то је морало да се догоди. Нисам, истина је, много више знао ни о лицима већине рођака, али у њиховом случају могао сам бар да завирим у одраз свога лика у огледалу и у њему потражим њихове, а у случају Геца и Мајера никакав ослонац нисам имао. Свако је могао да буде Гец. Свако је могао да буде Мајер. А опет, Гец и Мајер су били само Гец и Мајер, нико други није могао то да буде. Не чуди онда што сам стално осећао да клизим чак и онда када сам корачао равним тлом. Празнина која је чинила Геца и Мајера била је у толикој супротноси са пуноћом мојих рођака. Ако не њихових стварних бића онда бар њихове смрти да је сваки мој покушај да допрем до пуноће захтевао да прво прођем кроз празнину. Да бих доиста схватио стварне људе, какви су били моји рођаци, прво сам морао да схватим нестварне људе, какви су били Гец и Мајер. Не да их схватим: да их створим. […] Помало ми дрхте руке док мислим о свему томе. Ништа лакше него залутати у беспућу туђе свести. Много је теже бити господар своје судбине; једноставније је господарити туђим.” (Албахари 1998: 72, 73)

Приповедачева реченица како замишља разговоре са особама којима и не зна лица означава моменат у којем процес реконструкције постаје процес пројекције, а документарна потрага прераста у халуцинацијску идентификацију. Осећање да свако може бити Гец, свако може бити Мајер, а опет су само они Гец и Мајер, ствара парадокс који психа не може да интегрише: зло постаје истовремено апсолутно и свуда могуће, универзално и неухватљиво. Приповедачево клизање „чак и када корача равним тлом” (Албахари 1998: 72) изражава психосоматски доживљај губитка равнотеже, један од најпрепознатљивијих телесних сигнала трауматске анксиозности. Када каже да празнина која је чинила Геца и Мајера стоји у супротности са пуноћом рођака, заправо описује двополни модел трауме: са једне стране, стоји пуноћа живота (жртве, ближњи, породично наслеђе), а са друге, апсолутна празнина (целати без лица). Да би могао допрети до пуноће, мора да прође кроз празнину, да уђе у простор мртвих, без облика, без идентитета. Зато приповедач покушава упорно да створи Геца и(ли) Мајера, преузимајући улогу Бога, који даје лица онима који их немају, али тај акт је истовремено и чин хибриса и саморазарања. У психотерапијском смислу, то је фаза посттрауматске идентификације с извором бола: субјекат неспособан да поврати контролу над оним што га је повредило, постаје оно што га је повредило. Зато је сцена у којој гледа себе у огледало да би „одлучио који је који” (Албахари 1998: 75) изузетно снажна у психоаналитичком контексту. Огледало, које је код Лакана место конституисања субјекта, овде постаје место његовог распада. Одраз није више конзистентан, јер он више не гледа себе, већ фигуре које га прогоне. То је моменат деперсонализације, али и моралне панике – што дубље гледа, то више не види јер лице зла нема обрис, већ апсорбује сва лица. Потрага за одговором на питање „[к]акав је човек онај ко, попут њих двојице, прихвати да обави такво задужење које подразумева усмрћивање пет-шест хиљада душа?” (Албахари 1998: 75) у суштини је питање шта остаје од човека када изгуби границу између живота и смрти? Тренутак када се после тог погледа у огледало приповедач окреће породичном стаблу осећајући туп бол уз губитак ваздуха (уп. Албахари 1998: 75) означава поновну телесну реактивацију трауме. Дах, већ једном повезан са искуством гушења, сада се јавља као рефлексно понављање сећања. У психопатолошком смислу, то је интрузивни телесни флешбек, у ком се тело сећа уместо свести. Туп бол представља емотивну нелагоду и физичку

манифестацију анксиозности, јер се дисање губи када се граница између живота и смрти поново додирне.

Када приповедач каже како ништа није лакше „него залутати у беспућу туђе свести" (Албахари 1998: 73), то звучи као саморефлексивна дијагноза психичког стања: више не истражује злочин као догађај, већ као простор у који је ушао изгубивши се. Мотив господарења туђом насупрот господарењу сопственом судбином симболички представља човека који истражујући друге губи власт над собом. Кроз овај процес (постепене) идентификације, Албахари приказује један од најмрачнијих исхода трауме, а то је нестанак унутрашњег центра субјекта. Приповедач више није само потомак жртава, већ простор у коме се мешају сви гласови: мртви, џелати, сведоци, сенке, Холокауст. Психа постаје заједнички гроб, а писање чин аутопсије сопствене душе. Управо у тој празнини, у том огледалу без лица, Албахаријев јунак налази најдубљи вид истине, а то је да се зло не појављује као демон, већ као човек који је престао да зна ко је.

> „Надам се да нико неће помислити да сам луд, премда ни мени није лако да себе убедим у то. Понекад, усред часа, заћутим, пиљим у врх пенкала […] Када се пренем, видим тридесет два пара очију како зури у мене, не трепћу. Како да им објасним да сам жив пример паралелних књижевних светова, да сам јунак ненаписане књиге? […] Да мој живот сваким даном постаје све шупљи" (Албахари 1998: 81).

Дакле, професор књижевности, човек језика, почиње да губи власт над речима. У овом призору, приповедач постаје и тумач књижевности и објект њеног унутрашњег механизма, постаје човек који је изгубио границу између текста и стварности. Ћутање пред ученицима није обична расејаност, већ симптом психичке дисоцијације: у тренутку када сећање и фикција постану нераздвојиве, свест се искључује као механизам самозаштите што се јавља као пролазно стање одсуства у којем субјекат делује физички присутно, али је психички одсутан. Опаска да живот постаје све шупљи у психопатолошком смислу потврђује депресивно-посттрауматску празнину: губитак смисла, емоционално измештање и ерозију идентитета. Будући да није у стању да вербално посредује између себе и стварности, постаје „јунак ненаписане књиге", односно неки / нечији текст који се више не може испричати. Ово самоуништавање субјекта кроз језик јесте уједно и психолошка последица трауме, у којој је догађај толико страшан да не може бити испричан, па субјект, уместо да га пренесе, постаје његов носилац.

Телесни симптоми који следе у виду свраба, жмарака, плихова и црвенила премештају трауму из менталног у соматски регистар. Када му дерматолог каже „да се већина ствари које се појављују на телу лечи на сасвим другом месту" (Албахари 1998: 87), тиме се дефинише психосоматска истина трауме – бол није у кожи, већ у свести. То друго место јесте прошлост – логор Сајмиште, камион Заурее, његови возачи, дах који недостаје. Приповедач тамо и одлази: „Отишао сам на Сајмиште. Тамо ме је сврбело цело тело, а не само једно место, али сам ипак могао лакше да поднесем." (Албахари 1998: 87) Тело се повраћа преко простора трауме, јер бол на месту злочина постаје подношљивија од бола у стварности. Тело на позорници историјске смрти мање сврби коначно се осећајући као своје.

Потом, аналитичка потреба да израчуна количину млека у логору („свако дете по једну кашику" (Албахари 1998: 89)) надовезује се на раније бројање хлеба. То је ментални ритуал којим се симболички одржава веза са мртвима, али и манифестација моралне кривице – он задрто одбија да конзумира млечне производе, јер је њихов укус постао неподношљиво близак искуству глади. Такво понашање може бити препознато као посттрауматско избегавање стимулуса повезаних са траумом, у овом случају,

избегавање укуса, текстуре и мириса који подсвесно активирају сећање. Но, овај свесни пост постаје форма самоунаказивања: „Руке су ми дрхтале, креда се мрвила под прстима, очи сузиле, ноге одбијале послушност, речи се заглављивале у грлу. Понекад сам сатима стајао у месту, укочен и треперав, а онда се данима нисам заустављао, непрекидно у покрету, као да ме прогоне све фурије овог света." (Албахари 1998: 89) Телесни симптоми који се смењују типични су знаци акутне анксиозности, али у његовом случају, они имају структуру ритуала покајања. Будући да се свесно лишава хране, ваздуха и сна делује као да кроз физичку казну покушава да прочисти морални остатак зла који осећа у себи. Понаша се као наркоман без дроге, јер је траума постала његова зависност – сваки податак, свако истраживање, свака нова цифра производе краткотрајни осећај смисла, после ког наступа још већа празнина. То и потврђује тренутак када каже да га прогоне све фурије овог света, с тим да се на овом месту не служи метафором – то је психички реализам трауме, унутар ког се унутрашњи свет колонизује од неосвешћених слика смрти. Хиперактивност, будући да се не заустављa данима, представља фазу посттрауматске хипервигиланције, односно, сталну будност тела, које одбија одмор, јер се страх манифестује кроз кретање. У том стању, приповедач је истовремено сведок и симптом – кожа сврби јер памти, тело се грчи јер у себи носи прошлост коју ум не успева да обради. Албахари тиме показује да је траума у *Гецу и Мајеру* не само мисаона, већ и телесна категорија, јер избија из пора, из дрхтаја, из грча. Када језик закаже, тело проговара. И када тело престане да подноси, почиње распад субјекта – професор језика постаје жртва сопствене потребе да све израчуна, све изговори, све исприча, све изнова проживи.

Писма која приповедач шаље рођацима широм света представљају покушај повратка у симболичку заједницу, она су последњи напор за успостављањем нити која га везује за живе. Обраћа им се као последњим живим прецима истовремено тражећи у њима продужетак оног прекинутог, закржљалог стабла. Међутим, тишина је једини одговор иако је изнова писао шаљући разгледнице. Свакако, разврставање живота рођака у фасцикле указује на опсесивну потребу да се хаос сведе на поредак. У психолошком смислу, то је систематизација која се јавља као механизам одбране, односно, покушај да се ужас рационализује кроз архивску структуру, али га управо тај покушај води у параноидни круг. Људи у архивима почињу да га загледају сумњичаво, љубазност се претвара у нетрпељивост, јер је граница између истраживача и манијака избледела. Понашање прелази из научног у компулзивно, будући да више не истражује историју, већ своју опсесију историјом. У психопатолошком оквиру, овакво понашање одговара депресивно-опсесивној структури личности у којој траума доводи до постепеног клизања ка социјалном повлачењу.

Представа „усамљеног породичног стабла које се откачило и громогласно тресnуло на под" (Албахари 1998: 97) делује као снажна алегорија распада личности и као симболичка слика психичког колапса – историја коју је покушавао да уоквири пада на њега и физички га повређује. Расечено чело постаје нова верзија жига – његов лични знак сећања. Питајући се како су се осећали Јевреји са шестокраком звездом на рукаву, приповедач изједначава своју повреду са колективним обележавањем. То је момент идентификације са жртвом у телесном облику: крв која му тече са чела постаје симбол повратка у историјску патњу. Но, како време одмиче, траума се трансформише у хроничну физичку исцрпљеност. Напушта га снага, устаје без воље, свака кост га боли, свака акција постаје искушење. Физичка исцрпљеност је последица изгарања под теретом сећања – тело не подноси историјску тежину коју је свест преузела. Тада изговара реченицу која делује као психолошки и филозофски завршетак његовог трагања: „Неке ствари се никада не могу појмити, и можда је најбоље да тако остану, да бесмисао постане њихов једини смисао." (Албахари 1998: 98, 99) У тој реченици

траума коначно прелази у свој последњи облик, у прихватање непојмљивости као начина преживљавања. Не тражећи више објашњење за зло, схвата да траума није рационална категорија. Његов ум који се годинама борио да пронађе смисао, коначно капитулира пред истином – пред истином да смисла нема. Отуд и његово размишљање о групи људи која седи за столом и просто донесе одлуку да уништи један народ (уп. Албахари 1998: 99) означава враћање на темељну баналност зла: Холокауст је био административни чин, састанак, договор, процес. Унутрашњи потрес који идеја да је зло људско, рационално (константно) изазива доводи га до ивице психичке дезинтеграције. Препушта се константном замишљању живота у логору, понашања Геца, Мајера и других, мисли о рату, о имовини Јевреја након рата, итд. Делује да тиме приповедач одржава своју патњу, јер бежећи од света, не успева да побегне од тишине – та тишина (више) није празнина, већ акустички одјек историје[311]. Она нагриза свест, јер је у њој похрањен глас мртвих, гласови које нико не чује осим њега. На крају, остаје потпуна симбиоза између приповедача и тишине – истовремено га разара и држи у животу. Потреба да пише, рачуна, замишља и архивира стога је опсесивно-терапијска – покушај контролисања неподношљивог кроз форму, претварање бесмисла у структуру – управо у томе лежи трагедија Албахаријевог јунака – у настојању да овлада хаосом, постаје његов део. Психопатолошки гледано, тачка смирења никада не долази, постоји само исцрпљујући ритам понављања замишљања, промишљања, Сајмишта, Геца, Мајера, Холокауста.

Нешто касније, и поред појаве овог мотива у више наврата, јавља се мотив бомбоне коју Гец и(ли) Мајер нуди приповедачу. Овај потез представља симболички чин потпуног сједињења са предметом трауме. Приповедач прихвата бомбону као што су је прихватала и деца пре уласка у камион смрти, одакле проистиче како он у том тренутку више није сведок, већ жртва. Тај гест илуструје како се траума, када достигне свој крајњи степен, више не може посматрати споља – она постаје тело, укус, чуло. Од те бомбоне, све заборавља: и хладноћу и глад и несаницу и бол у зглобовима и свраб и красте на лицу, те скаче около као каква животиња (као да је и сам у том тренутку у свом уму био у логору те су га даривали бомбоном која му је напунила желудац) (уп. Албахари 1998: 109). У психопатолошком смислу, овај тренутак означава потпуно психичко поништење ја-границе – субјект престаје да буде истраживач и постаје реплика оних које истражује.

> „Свуда по соби лежале су разбацане књиге, фасцикле са фотокопираним документима, кутије са фотографијама, илустроване историје, сведочанства преживелих, хронике ратних збивања, сећања генерала, дневници и писма. Нисам се усуђивао да се покренем. Стајао сам и осећао како ме све више увлаче у себе, како тонем. Затворио сам очи.” (Албахари 1998: 110)

Наведена сцена представља психички еквивалент сцени камиона смрти. Архив је постао гробница, документа су нови зидови, фасцикле нови мртви. Психопатолошки, приповедач престаје да разликује историјске предмете од живих ентитета улазећи у стање ,,архивске психозе”, где мртви текстови почињу да га увлаче у себе. Отуд тоњење и затварање очију у овом контексту могу суптилно значити предају и коначно утапање у симболичку материју трауме.

---

[311] „Али се можда као најаутентичнији вид дискурзивног сведочења о прогонству, уништењу, тишини појављује специфичан облик проблематизације самог дискурса, приповедачког знања, презентације: тишина језика, празно место у језику, траума језика као вид сусрета са неприказивим.” (Николић 2017: 245)

Јунак ће посетити село из детињства у које су избегли да би се, потом, јавила и слика њих тројице који седе на клупи – приповедача, Геца и Мајера. Ово може означавати завршни стадијум идентификације са агресором, на шта се надовезује снени ниво: ,,Ноћу, када их сањам, држимо се за руке. Ујутру, по буђењу, дуго их перем под млазом хладне воде […] Приносим их носу, пажљиво, као да држим кристалну чинију. Видим како ме неко посматра из огледала, али правим се да не примећујем." (Албахари 1998: 111, 112) У психоаналитичком смислу, симболика упућује на ритуал помирења, али не катарзичан, већ опсесивно-понављајући. Прањем руку као да покушава да сперe траг злочина који није починио или пак прљавштину заосталу руковањем. Чин прања, као у Пилатовом гесту, постаје бескрајни неуспели покушај ослобођења од трауме која се не да опрати. Са друге стране, онај из огледала више није, дакле, он сам, него двојник, својеврсни психички конструкт који спаја мртве, жртве, џелате и њега самог у једну фигуру. То је мотив психичког раздвајања субјекта и његовог одраза, односно феномен аутообјектификације.

Када се наратив пребаци натраг у школу и када га ученици питају за Геца и Мајера, његов одговор је да су они ,,од тела правили чисту поезију […] да су они били изван времена, или још боље, да су чинили све да време стане" (Албахари 1998: 112). Ове речи звуче као апотеоза перверзног наци-естетизма. У вези са Гецом и Мајером говори како није прижељкивао њихову смрт, већ је ,,очајнички жудео за њиховим животима" (Албахари 1998: 117), чиме постаје видљива идентификација са објектом трауме. Не мрзи, не суди, не пита, већ жуди за њиховим постојањем, жели да их види, да им додирне лице, али не како би их оптужио – већ да поред њих ћути. Жудња за њиховим животима открива парадокс трауме – жртва тежи додиру са оним што је узроковало њен бол, како би коначно затворила круг патње. Ћутање које би делио с њима није знак помирења, већ капитулације, што је губитак гласа пред апсолутним злом.

Док истражује, приповедач у својој соби на следећи начин проводи време:

> ,,лежим на поду као испребијан пас, главу сам ослонио на гомилу књига, пиљим у зид на којем нема ничега. Лежим притиснут безбројним подацима, призорима виђеним на фотографијама, описима, техничким детаљима о производњи камиона, бројевима, процесима, именима. Слутим, остаћу ту заувек, непокретан. Никада више нећу моћи да изађем." (Албахари 1998: 122)

Представа физичке непокретности симболизује психичку парализу, односно, стање које би се у клиничком смислу могло описати као меланхолична инерција или секундарна кататонија трауме. Неспособном за покрет, сва приповедачева енергија бива усмерена на унутрашње понављање сећања. Остајање ту заувек, у непокретности, симболизује велику истину трауме Албахаријевог јунака – траума нема завршетак, она је простор без излаза. Његово ,,полугласно мрмљање у библиотеци" (Албахари 1998: 123) представља последњу манифестацију распада језика. Дакле, не говори више људима, већ себи – или мртвима. То мрмљање, тихо и неразумљиво, постаје нови језик трауме – језик без адресата. Албахари у овом делу романа затвара круг започет на почетку – човек који је желео да реконструише прошлост, на крају је (п)остао њен инструмент. Његово тело, ћутање, соба – све је постало део механизма сећања. Психопатолошки сагледано, јунак више није индивидуални субјект, већ „психички архив", скуп докумената, сензација, бола и гласа који припадају онима који су нестали са породичног стабла у Холокаусту. И када лежи међу фасциклама, и када сања Геца и Мајера, и када држи њихове руке и ујутру их пере хладном водом, јунак више не живи у свету после Холокауста, он живи унутар њега. У том простору без времена, где је дах већ замењен тишином, остаје само један једини остатак људскости – упорност да се

упркос болу и безнађу не престане памтити. Али, у том чину памћења, као у проклетству, Албахаријев приповедач губи све што је био постајући коначно оно што је највише желео да разуме – симптом историје која се не може излечити.

> ,,О мојим сновима – нису то снови, то је рвање – сатима бих могао да причам. Сањао сам, на пример, себе како лутам лавиринтом породичног стабла; лутам дуго, бриде ми табани; напокон угледам излаз и весело потрчим према њему, и нађем се на улазу у павиљон на Сајмишту, загушен јаким мирисом страха и очајања; осећам продор мучнине и настојим да се сакријем; шћучурен у углу, ма колико покушавао, не успевам ништа да повратим; онда у даљини угледам Геца и Мајера, одевене у беле болничарске униформе; испружених руку, без лица, ходају према мени. Такви снови згрче ми лице.” (Албахари 1998: 124)

Снови које приповедач назива рвањем више нису простор бекства, већ арена у којој се подсвест бори против ужаса који је надвладао свест. Лавиринт постаје архетипска метафора трауме, својеврсна структура без излаза у којој се сваки покушај бекства завршава повратком у центар ужаса. Фокус на Сајмиште као исходиште тог лавиринта потврђује да се приповедачево трагање за пореклом увек завршава у историјском језгру смрти. Осим тога, физички изглед Геца и Мајера у сну открива потпуну трансформацију зла у амбивалентну слику: они су истовремено џелати и спасиоци, убице и лекари. Белина њихових униформи симболизује апсолутно чишћење кривице: у несвесном, зликовци више нису људи, већ апстракције без облика, без лица. То је визуелни одраз онога што је приповедач већ свесно спознао, да „свако може бити Гец, свако може бити Мајер”. У сну јунак престаје да их замишља и почиње да их види што говори у прилог томе да граница између халуцинације и сна престаје да постоји. Тај прелаз се наставља и на јави. Гец и Мајер сада се појављују у учионици, у школском дворишту као утваре које бдију над његовим савешћу. Приповедач живи у синдрому повратног присуства – трауматске фигуре више нису ограничене на сећање, већ улазе у реални простор у потпуности преузимајући с(а)вест. Након што добије писмо из Беча, у ком му говоре да после рата у Немачкој није вођена никаква истрага о случају Геца и Мајера, те да нема начина да ишта сазна о њиховој судбини, њему дрхте колена, тресе се, све док га неко није гурнуо у леђа. Овај тренутак прелама се у халуцинацију: јунак упоредо креће за другима док се са стране чују уздаси и плач, сви улазе у војни камион. Све то јесу слике регресије у колективну смрт, покушаја подсвести да проживи крај који није доживео. Халуцинација се прекида повратком наратива на учионицу, у којој на табли исписује ,,Живот је историја, а у историји нико никоме не може да помогне”. Овим, јунак у суштини изговара свој суд – живот је постао низ документованих пораза. Историја, лишена емпатије, делује као институционализована психоза – понављање без емоције, памћење без субјекта. Та реченица има функцију исповести и осуде истовремено: у свету који не памти, човек се губи као у празној хроници. Ходање приповедача улицама којима је некада пролазио Гецов и Мајеров камион, као и осећај додира који измиче чулном доживљају, симболички артикулишу стање дубоке психичке обамрлости и прекинутог односа са стварношћу. Неретко му је падало на памет да одустане, да се преда, једва се суздржавао да то и не учини ,,изгубљен у лавиринту породичног стабла или међу папирима разбацаним по поду собе” (Албахари 1998: 133). Без страха и реакције, тело је изгубило осет. Та анестезија свести представља психолошки механизам заштите од апсолутне патње, али и финални доказ да је траума преузела контролу над свим чулима.

Слика Геца, Мајера и приповедача који пију пиво на Сави док гледају пренос лешева преко залеђеног Дунава представља језиву контаминацију стварности и фикције. Та сцена није више само историјска реконструкција, већ и производ уништене

дистанце између мртвих и живих: они сада коегзистирају у истом времену. Приповедач у том тренутку изговара речи које резимирају његово стање:

> „Ето у шта се претворио мој живот: у батргање, у непрекидно враћање, у стално започињање. Један од она три живота која сам упоредо живео, можда чак четврти. Остали су ме и даље походили, непромењени и будио бих се као Гец, или Мајер, оран за рад, а легао на тринаестогодишњи дечак који се спремао за бармицву и понављао речи на језику који му је пекао грло. Нико од мојих рођака у логору није одговарао опису тринаестогодишњег дечака, и не зна откуд се он ту појавио, ни који живот је њему припадао. […] Дечак је наставио да се појављује, и једном приликом сам, уместо мојих, лепо видео његове шаке. Чврсто је стискао шољу с млеком и био жедан. Налазио се у мени и оног дана када сам, гласом пискавим од узбуђења, предложио ученицима да наредну среду проведемо на очигледној настави.” (Албахари 1998: 136, 137)

Поновно појављивање тринаестогодишњег дечака који се спрема за бармицву означава прелаз трауме у наслеђену, архетипску форму. Дечак кога никада није било[312], симбол је психичког потомка Холокауста: новог живота који носи у себи смрт као наслеђе. Однос према сећању на овог дечака „указује на то да је наратор пронашао себе у прошлости, тачније своју пројекцију” (Лазовић 2014: 815). Када приповедач каже да види његове шаке како држе шољу с млеком, појављује се изнова мотив млека, некадашњег симбола глади и самолишавања. Дечак је гладан, али не хране, већ живота. У њему је сублимирана и жртва и невиност, а тиме и сва приповедачева потиснута кривица. Стога, идеја да у оквиру наставе одведе ученике на место злочина показује покушај претварања трауме у педагогију, у облик сведочења, али, у основи тог нагона лежи дубоки порив за повратком у матрицу смрти, за препознавањем себе у ономе што се није могло и што се више не може проживети. У његовој свести више нема разлике између учионице и логора, наставе и историје јер све (оста)је исто поље понављања.

Одвођење ученика на Сајмиште представља крајњи степеник психичког распада и апсолутно поистовећивање са траумом. Оно што је започело као покушај педагошког сведочења прераста у ритуал некрофиличног оживљавања прошлости. Приповедач сада више не приповеда о трауми, он је инсценира, реконструише, поново (пр)оживљава, али овог пута уз невине сведоке. Његови ученици постају симболични потомци мртвих несвесно увучени у психодраму, која премошћује пола века историјског и психичког времена. Када говори о дечаку Адаму, оном тринаестогодишњем фантомском лику који му се привиђа, приповедач ствара нову митологију трауме. Адам постаје фигура одсутног потомка, симбол невиности која је нестала пре него што је рођена. У њему се спајају сва изгубљена деца логорских конвоја, али и приповедачево сопствено дете. Тиме Адам постаје облик посттрауматске илузије идентитета, где субјекат умеће фиктивно биће као замену за део себе који је изгубљен у трауми. Другим речима, приповедач у Адамовој фигури пројектује сопствену потребу за спасењем и излазом из трауматичног круга сећања. У опису дечаковог првог путовања камионом Заурер, у којем се реалистички детаљи преплићу са фантазмагоријом, приповедач симболички реконструише искуство жртве. Адамов покушај бекства, крађа гас маске и трагање за излазом кроз телâ сапатника представља илузорни чин отпора унутар унапред задатог исхода – смрт је, упркос борби, неминовна. Ова визија делује као психичка пројекција наратора, који у дечаковој судбини инсценира сопствено суочавање са губитком. Педагошка сцена у аутобусу добија карактер ритуалног препознавања: док приповедач

[312] На породичном стаблу наћи ће далеку рођаку Матилду, чији је син тај тринаестогодишњи дечак који му се привиђа, у ког се повремено претвара. Дечак се звао Адам, али његово име није нашао ни на списку београдских Јевреја, ни у позивима који су дељени у децембру 1941. године.

говори о Адаму, о зими 1941, о логору, о редовима и хладноћи, он у ствари хипнотички уводи ученике у простор колективног страдања. Опис да „прича као хипнотизер" (Албахари 1998: 165) није случајан, будући да улази у улогу медијума између мртвих и живих. Његова нарација постаје транспсихичко преношење трауме: децу не подучава о логору, већ их уводи у њега. На психопатолошком нивоу, овај чин означава потпуну замену реалности фикцијом, што је стање психотичне реконструкције стварности у којој субјекат губи контролу над симболичким нивоом говора, почињући да стварност „производи" својом причом. Другим речима, када ученицима додељује имена својих рођака, а себи име Адама, јунак не ствара само педагошки експеримент, већ и психодраму у којој оживљава мртве. Деца тиме постају гласови изгубљених, а он сам њихов посредник. У психоаналитичком смислу, ово је акт колективне идентификације – покушај да се бол расподели на више тела, јер је за једно тело та бол постала неподношљива. Са друге стране, ово је форма делиријума искупљења у виду ирационалног уверења да се оживљавањем прошлости може надоместити оно што је неповратно изгубљено. Кључни момент долази када ученицима каже:

> „Ништа није страшније од празнине, ништа присутније од одсуства. Уосталом, рекао сам им, и Адам се тако осећао: био је ту, а заправо није га било, као што је логор, упркос пренатрпаности, био сачињен од празнине у којој је сваки корак одјекивао као ударац чекића о наковањ. Да ли разумете о чему говорим? Нису разумели." (Албахари 1998: 148)

Овде празнина постаје централна психопатолошка метафора – симптом егзистенцијалног вакуума који следи након трауме. Празнина је простор нестанка, али и, парадоксално, начин постојања. Ученици не могу разумети о чему говори јер празнина коју описује контекст има само унутар трауме, а они, као млада бића, немају искуство смрти као полазне тачке. У тренутку када осећа да су тела ученика начинила обруч око њега, јунак по први пут доживљава нешто налик на утеху: „најзад сам се налазио међу родбином, и немам речи да опишем благост коју сам осетио, исту као онда када сам цртеж породичног стабла први пут окачио на зид." (Албахари 1998: 158) Овај призор је психопатолошки двосмислен – осећај благости није знак опоравка, већ халуцинаторни тренутак потпуне симбиозе са мртвима. Деца су постала мртви рођаци, он њихов предак, а аутобус нови Заурер у коме се живот и смрт поново мешају. Јунак је, најзад, пронашао породицу, али само унутар илузије. Албахари овом сценом доводи роман до границе онтолошке апсурдности, јер је приповедач под видом едукације створио нови логор – не физички, већ психички, у којем су живи и мртви коначно помешани. Ученици сада обележени туђим именима слушају приповест о копању гробница и затрпавању лешева. Молећиви погледи ученика, њихова мучнина и нелагода делују као покушаји да га прекину у реконструкцији. Упоредо, прича о Адаму, који узима гас маску и преживљава, али га убијају по изласку из камиона представља симболички сценарио немогућности спасења. Приповедач се више не може раздвојити од својих пројекција, те у његовој свести Адам, Гец, Мајер, Андорфер и српски заточеник више нису различити ентитети. Он каже: „Данас сам већ био Адам, командант Андорфер, Гец и Мајер, српски заточеник и немачки војник" (Албахари 1998: 174). У том исказу садржан је финални степен идентификационе дисоцијације у оквиру које се субјекат раздваја у више идентитета који истовремено коегзистирају у његовој свести.

Када га на крају ученице питају да ли верује у постојање душе, његов одговор како никада није видео душу и да може само да је замишља (уп. Албахари 1998: 174) открива суштину трауматског искуства – у свету који је преживео геноцид, душа постаје хипотетички појам. Осим тога, додаје:

„Додуше, једне ноћи, нагло се тргнувши из сна, угледао сам испод таванице мало, сребрно тело, обло и сасвим прозирно, и док сам трепнуо, оно је нестало. Сада сам спреман да тврдим да је то била душа, можда не моја, али нека душа свакако, премда сам тада убедио себе да је то одсјај фарова аутомобила који је пролазио улицом." (Албахари 1998: 174)

Краткотрајна халуцинација сребрног тела испод таванице које назива душом (Албахари 1998: 174) представља визуелни симбол онога што је изгубљено и чега више нема. У психопатолошком смислу, та визија је симптом компензационе халуцинације, несвесни покушај ума да створи представу духовног тамо где више нема ничег духовног. Након ове епифаније, јавља се мисао о самоубиству као последњем облику контроле. У питању је радикална метаморфоза односа према смрти – она више није страх, већ ствар избора. Питао се шта би радио да се налазио у логору и да је схватио да транспорти не воде у обећани логор него у смрт, питао се да ли би покорно чекао одлазак у камион или би нашао начин да то предухитри. Уједно и одговара:

„Убио бих се. И када ми се једном та мисао угнездила у свест, нисам више успевао одатле да је избацим. Лежао сам на кревету, у мраку, дубоко дисао и чекао да срце престане тако бурно да ми удара. Испрепадала ме је, нема ту шта да се крије, моја одлучност, без обзира што је изражена у погодбеном начину. Није ми дуго требало да из њега пређем у садашње време, не оно граматичко, наравно, већ оно стварно, које нас окружује." (Албахари 1998: 175)

Постављање хипотетичких питања представља пројекцију егзистенцијалног пораза – јунак је већ у логору, само у његовом психичком облику. Самоубиство би било логичан наставак унутрашњег стања, те самоуништење постаје једини облик ослобођења од неуротичног понављања. Раније је у самоубиству видео кукавички чин, а сад на њега гледа као на право на избор последњег тренутка живота (уп. Албахари 1998: 175). Одушевљење сопственом одлучношћу, тај тренутак хладне, готово аналитичке смирености пред могућношћу смрти сведочи о афективном отупљењу, о емоционалној празнини. Мисао о гуменом цреву које би спровео од ауспуха до унутрашњости аута, те би умро као сви они из камиона Заурер (уп. Албахари 1998: 177) и његова апсурдна практичност у виду куповине предмета за самоубиство, иако и нема аутомобил, показују да се психотична структура финалног дела романа заснива на иронији: човек који не може преживети прошлост не може чак ни умрети на прави начин[313].

Повратак кући након излета делује као повратак у властити гроб. Приповедач избегава да погледа у огледало страхујући не од онога што би видео, већ од мноштва себе које би се у одразу појавило. Након што је „данас био толико људи", више не зна који је од њих сада. У психопатолошком смислу, ово стање наликује неуропсихичкој фрагментацији личности, у којој је огледало граница која више не гарантује целину.

На столу га чекају три чашице ракије: једна за њега, једна за Геца, једна за Мајера. Та сцена је својеврсни ритуал идентификације са целатима. Док испија своју чашицу гледајући у породично стабло, пажљиво чита свако име, године рођења и смрти, али и упитнике: „Када сам започињао, веровао сам да ћу, решавајући смисао тих знакова питања, разрешити и смисао упитника у који сам се сам претворио, а ни тачку

[313] Самоубиство се може тумачити и као покушај изједначења са мртвима. Оно би, у приповедачевој свести, представљало коначни етички гест, односно, спајање са онима које је покушавао да разуме. У том смислу, његова „одлучност" представља одјек онога што је на почетку романа било само питање: како живети после Холокауста? Одговор се испоставља као немогућност живота уопште.

испод знака нисам успео да досегнем.” (Албахари 1998: 179) Поглед у стабло заправо је поглед човека који стоји пред надгробним спомеником и чита сопствено име. Човек који је трагао за истином о другима (п)остаје упитник, загонетка сам себи. Знак питања који је у почетку симболизовао неистражене делове породичне прошлости, сада постаје симбол унутрашње празнине, отвор који никада неће бити затворен. Констатација да ни тачку испод знака није успео да досегне сугерише да чак ни крај, ни смрт, нису више извесна категорија.

Када закључује ,,да то дрво неће више дати плода” (Албахари 1998: 179), јунак констатује не само биолошки, већ и духовни крај. Породично стабло, централни мотив романа, више није симбол живота и континуитета, већ генеалошки некропољ. Једино што му преостаје јесте да верује како је ,,просуо семе памћења” међу своје ученике које ће, нада се, код неких уродити плодом, и ,,спречити коров заборава” (Албахари 1998: 180). Међутим, како се и може разумети, то семе није семе живота, већ инфекција траумом – преношење немогућности заборава биће остварено увођењем нових генерација у (исти, слични) зачарани круг патње. У том смислу, његов педагошки чин постаје метафора трансмисије колективне трауме – она се не лечи, већ се репродукује.

Наједном, појављују се шумови из кухиње иако тамо нема никога, што је почетак халуцинације која затвара роман. Гумено црево лежи на столу попут мрачног фетиша подсећајући на недавно смишљену идеју о самоубиству, а поред њега празан лист папира као симбол коначне немоћи да се речима оконча прича. Смрт и језик сада стоје једно поред другог, а између њих – празнина. Но, погрешио је, шум потиче иза затворених врата радне собе, а не из кухиње. Прилази полако, осврће се за оружјем уз речи ,,добро знам ко је иза тих врата и шта тамо ради, иако их никада нисам видео и могу само да их замишљам” (Албахари 1998: 181). Овим речима Албахари парафразира реченицу с почетка романа. Та симетрија показује да се круг затворио – замишљени ликови из прошлости прешли су праг стварности. Између субјекта и објекта више нема разлике, он сада постаје свој сопствени Гец и Мајер. Кишобран који узима као копље јуришајући у напад представља коначни покушај суочавања са фантомом који је одавно у њему. У тренутку удара, осећа ,,задршку отпора, па трзај пробијања, и потом свом силином налеће на зид” (Албахари 1998: 181). Тај зид је и физички и психички, он је граница између живота и халуцинације. Када налети на њега, коначно пробија све што га је раздвајало од сопствене празнине. У том судару нестаје субјект који памти, остаје само зид, материјализована немогућност смисла. У психопатолошком кључу, ова сцена представља завршни облик психотичног колапса са халуцинаторним пројекцијама – субјекат физички делује у складу са унутрашњим халуцинацијама и симболички се уништава у додиру са њима. Али, на симболичком плану, његов ,,пад у зид” је пад у историју, у сећање која гута своје сведоке. Јунак се на крају спаја са оним што је највише покушавао да разуме – са празнином, са Гецом и(ли) Мајером, са гасом, са зидом који дели живе и мртве.

Рационални ум, који је покушао да схвати зло кроз статистику, архиву, документе, фотографију, улази у колапс у тренутку када тело преузима улогу сећања. У психоаналитичком смислу, приповедач више не истражује Холокауст као историјски догађај, већ као унутрашњи процес који му се понавља сваке ноћи, сваком мишљу, сваким дахом. У роману *Гец и Мајер* Давид Албахари, дакле, обликује потресну психопатолошку студију о човеку који се, трагајући за смислом историје, постепено распада у њој. Приповедачево истраживање сопственог порекла прелази у опсесију – траума се изнова и изнова проживљава, све док се граница између стварности и халуцинације не избрише. У покушају да разуме џелате, он их интернализује постајући и Гец и Мајер, и сведок и извршилац, и жртва и злочинац. Психичка празнина коју осећа начин је његовог постојања – живи унутар трауме као у логору без излаза.

Албахари тиме показује да се након таквог ужаса више не може говорити о идентитету, вери ни смислу, већ остаје само човек који разговара о својим убијенима, о њиховим убицама, док се у позадини историја, наравно, непрестано понавља.

6.6. ИВАН ИВАЊИ

Изузетно обиман и тематски неуједначен књижевни опус карактерише стваралаштво Ивана Ивањија (1929–2024), будући да се бавио не само писањем песама, романа, приповедака, већ и новинарством, преводима, уредништвом и есејистиком. Ивањијева судбина јединствено спаја сведочанство и уметност: од дечака који преживљава Аушвиц и Бухенвалд, Ивањи постаје писац и преводилац који гради опус између српског и немачког језика, између личне трауме и културне меморије једног века. Палавестра (1998: 137) истиче како је Ивањи своје најбоље радове остварио у зрелости, пронашавши прави поступак у простору између историјске чињенице и уметничке фикције. Бавио се писањем историјско-биографских романа (попут романа *Диоклецијан* (1973) и *Константин* (1988)), али је суштину свог живота преточио у романе скоро аутобиографског типа, који тематизују Холокауст, попут првенца *Човека нису убили* (1954), *Прескакање сенке* (1988) и романа *Човек од пепела* (2006).

6.6.1. *Човека нису убили*

У свом првенцу, роману *Човека нису убили* (1954), Ивањи покушава да „искористи и трнаспонује лично логорско искуство из логора смрти Аушвиц и Бухенвалд", међутим, тај роман није био одбачен због саме теме, само просто „није оставио већега трага у књижевности" (Палавестра 1998: 138). Стога, овој теми се вратио изнова годинама касније описавши судбину дечака у канџама немерљивих сила насиља и зла у роману *Прескакање сенке*. Првенац написан 1954. године, дакле, незадуго након завршетка Другог светског рата, поставља координате његове прозне етике, који се заснивају на сведочењу без самосажаљења и описивању крајње ситуације без реторичког, патетичног вишка. Приповедни глас се креће на ивици документарног упорно избегавајући литерарну декорацију која би улепшала ужас. Пејзаж логора настаје у низу избрушених кратких, прецизних сцена, у којима се процењују гестови солидарности и ситне издаје често у истом лику. Тензија се не заснива на спољашњој фабули, већ на моралним изборима који се непрекидно преиспитују: шта значи опстати када се услови људскости систематски укидају и који је услов, а каква последица таквог опстанка? Ивањи од почетка романа јасно поставља дистанцу према патетици. Њега интересује зона амбивалентности у којој сведочење постаје и испитивање истине. Роман се тако чита као матрица будућег опуса где дисциплина језика, економија израза и нарочито склоност да приватни доживљај преведе у општи етички проблем постају фокус. Уместо „велике" историје, у фокусу је микросвет – поглед, мук, реч, расподела хлеба, нечија тишина. Управо из те минималистичке стратегије произлази убедљивост текста: уместо да говори о свему, роман оставља трајан утисак о ономе што је најтеже именовати, о самој граници између преживљавања и кривице.

Роман је садржински подељен у три одељка: „Зуби", „Омча" и „Трешње". Сами појмови појављују се као конкретни сегменти уводне или завршне главе, имајући симболичко значење. Тако, на пример, већина глава у одељку „Омча" говоре о принципу тзв. стезања омче око (врата) нациста услед најезде ослободилаца, али и око самих логораша. У роману *Човека нису убили* прати се време проведено у логорима од Магдебурга преко Бухенвалда до Лангерштајна дечака од четрнаест година, названог Мали. По густини сећања и догађаја који су описани, овај роман подсећа на дневник у ком се сећање претвара у метод преживљавања, где хипермнезија није само верност

детаљисању него ограда од психо-физичког распада[314]. Четрнаестогодишњи приповедач, говорећи у првом лицу, отвара роман причом о ноћима проведеним у логору у Северној Немачкој, где је његов ноћни рад био много тежи од дневног. Мали напомиње како је већ десет месеци ту:

> ,,За ових десет месеци остарео сам десет година. Искуснији сам за десет година. Али више не умем да мислим разложно. Чини ми се да уопште више и не мислим. Не мислим ја. Моје мисли су самосталне и играју неко своје ситно, чудно коло. Ја још нисам научио да играм. Вероватно никад нећу ни научити. Убиће ме, а ја нисам ни заиграо." (Ивањи 1954: 7)

У овим речима Малог сконцентрисано је трауматско искуство у три нивоа: у нивоу времена, мишљења и идентитета. Наиме, нагло старење детета за десет година представља прелаз из развојне зоне игре у зону голог опстанка. Траума скраћује детињство и убрзава псеудозрење, те дете бива приморано да усваја приниипе преживљавања, али без оних психичких ослонаца који нормално долазе с годинама (сигуран однос, предвидљивост, ритуали, породица). Та трајна промена личности после катастрофалног искуства наступа када преживљавање постане централни принцип и начин живота док се све остало, попут игре, радозналости, школовања, будућности, гаси. Видљиви су и механизми дисоцијације и деперсонализације, када дечак констатује самосталност својих мисли, али и то да не уме да мисли разложно. Дакле, когниција се постепео одваја од субјекта, док мисао кружи као туђи предмет. У условима непрекидне хипербудности, јер углавном ради ноћне смене, мозак прелази из рефлексивног, планског мишљења у режим тренутне реакције. Појава самосталних мисли или пак потпуног немишљења знак је да је унутрашња контрола попустила не зато што је дете слабо, већ зато што је нервни систем стално у стању опреза, попут аларма, те тело и ум раде шта морају да би издржали следећи минут, сат, дан. Осим што се може повезати са тенденцијом ускраћивања радозналости ума и са самом немогућношћу да борави, расте и мисли у нормалним животним условима, дечаково помињање немогућности игре асоцира и на жал за изгубљеном иницијацијом у живот, јер игра као симбол слободе, друштвености и ритма припада свету пре логора. Овде се јавља скраћивање сопствене будућности, што је типично за трауму. У овом одломку у исто време сабрано је превремено сазревање без заштите, распад континуитета мишљења и жал због живота који није стигао да почне, што је троугао који чини психопатолошко језгро самог логора и Холокауста.

Осим тога, дечаков поремећен биоритам услед хроничне несанице и бивања на сталној опрезности препознају се као акутна реакција на стрес. Мали се стално осврће на живот пре логора подсећајући се топлине, мира и безбрижности – раније је увек носио чисту обућу, сада је морао логором да трчи бос, мада му то није сметало само док је жив. Исповеда се да су, када је требало бункери да се копају, стражари пребијали људе који би стали и на секунд да се одморе. Правило је било да су стражари кундацима ударали док тај неко не устане или док не умре. Но, Мали је научио да се снађе и преживи скривајући се иза других, те су га неретко бирали да носи мртве. То правило кундачења и брутална логика избора у виду ношења мртваца како би преживео потпуно укидају границу између живих и мртвих – субјект се креће међу лешевима као

[314] Овај роман у односу на сва остала обрађена књижевна дела истиче се по својој непосредности изношења дешавања из логора, јер његова година објављивања јесте 1954., што је само неколико година од Ивањијевог изласка из логора и завршетка Другог светског рата. Другим речима, само сећање је ,,свеже" и живописније, јер је релативно скоро Мали, алтер его Ивана Ивањија, био сведок дешавања из романа.

међу верзијама сопствене сутрашњице. Мали је размишљао да ће доћи јутро „када ће и мене тако понети. Не размишљам много о том свитању. О последњем свитању. Не, о првом свитању. О првом свитању које нећу доживети. Па зар ће бити још свитања кад мене више не буде?" (Ивањи 1954: 8) Најпре, ово колебање између последњег и првог свитања показује како траума растаче временски континуум. Логорска свакодневица укида стабилну линију прошлост-садашњост-будућност, па се о јутру и свитању мисли као о двосмисленом граничнику: они могу бити последњи у Малијевој биографији (завршетак живота) и истовремено први у онтолошком парадоксу (свет ће наставити без Малог). То самокориговање у реченици је микрогест дисоцијативне контроле, када ум покушава да прецизира незамисливо. Стога, мисао о сопственој смрти није пука сујеверна опсесија, већ језгро жалости и туге за собом самим: кад се идентитет више не може сигурно везати за живо тело, психа ради на умртвљавању осећања да би тело наставило. Осим тога, проналажење начина скривања од других, односно, скривања од стражара који асоцирају на смрт јесте Малијева развијена интелигенција опстанка, али је у исто време зачетак структуралне сумње и емоционалног повлачења које води у повученост, осећај отуђености и трајну хипербудност. Питање Малог „Па зар ће бити још свитања кад мене више не буде?" активира онтолошки аспект тумачења. Свет је, дакле, сцена која наставља да се одиграва чак и без субјекта. То је симболични тренутак деперсонализације, јер Мали сам себе мисли као одсутног, што истовремено истовремено илуструје синдром кривице преживелог, само у обрнутом смеру: из перспективе Малог, то изгледа овако – ако ја нестанем, други ће ипак устајати, јести, радити, живот ће, дакле, ићи даље, и то је оно што му уноси немир.

У логору се ноћни рад и бомбардовања мешају, те свитање није утеха, него је још један циклус издржавања. У преживљавању јутро губи симболику обнове постајући чиста статистика опстанка. Ритам фабричког рада под бомбама – спољашња опасност савезничког ваздуха и унутрашња опасност стражарских каблова за пребијање – успоставља двоструко немање уточишта: нема места које је сигурно, нити тренутка који је невин. Време на раду успорено пролази док тело не престаје да боли од умора што је у језику трауме знак хроничне соматизације и исцрпљености, која не припада обичном замору него организму који живи у непрекинутом стању будности и опреза. У таквом окружењу, дневничка прецизност Малог која је скоро па вид извештаја из логора, није стилски ефекат него терапија форме: распоређивањем догађаја по данима и логорима реда ради покушава се о(т)писивање хаоса и катастрофе. Зато је приповедање у првом лицу више од сведочења, оно је минимална архитектура самости, шина по којој свест још може да се креће док „мисли играју своје чудно коло" (Ивањи 1954: 7). Ивањијева проза патолошки не објашњава дечака, већ показује како се психопатолошки речник уписује у живот као опис нужних техника опстанка.

Говорећи о логорашима, Мали истиче:

> „Робове који су изгубили последњу искру воље за самоодржање у логору називају музулманима. Код њих је жеља за одмором надјачала жељу за храном и животом. Не учествују више у једним те истим разговорима: не причају о јелу, не маштају о ослобођењу, о инвазији, о другом фронту. Не боје се више ни бола. Не склањају се довољно вешто пред бичем и просто изазивају сувишне ударце. На лицу им се бол оцртава као да само глуме, као да им је и та глума већ причично досадна." (Ивањи 1954: 10)

Дакле, музулмани представљају име за крајњу фазу распада психофизичке енергије. Овај појам је заправо дехуманизујућа етикета, која означава тренутак кад нагон за одмором превагне над нагоном за животом. Прекида се круг разговорâ који иначе држе ритам преживљавања (храна, вести, гласине о ослобођењу), а онда када

више нема маште, нема ни будућности, онда када се укину приче, укида се и „ја". Психопатолошки, овај тип логораша одликује комбинација екстремне исцрпљености и психичког повлачења у облику анаергије, абулије[315], равнодушности на бол и опасност што резултира тупљењем афеката. То да се више ни не боје бола, као да глуме алудира на двоструко виђење: такво осећање може бити неуробиолошка последица продужене хипербудности и глади где се лични систем опрезности исцрпљује што доводи до померања прага бола. Са друге стране, то је и вид дисоцијативне одбране, у којој се субјекат одмиче од сопственог бола као од сцене на којој игра туђи лик. Глума коју више не могу да одрже сведочи да је и последња маска, адаптивна фасада за преживљавање, почела да спада. Међу њима влада стање потпуне апатије, када чак ни претрпљени ударци више не представљају трзај или страх.

Наједном, дечак ће рећи: „Изгледа да у последње време и сам постајем музулман" (Ивањи 1954: 11). Мали потврђује сопствено клизање ка зони без-наде: попут логораша које је описао, и код њега наступа изостанак глади, неосетљивост на ударце, губитак воље са једном једином жељом, да (се на)спава. У том тренутку, Мали се налази на нултој тачки, у којој нема плана, будућности, наде, већ само осећања да, ето, пристиже још једна ноћ коју треба преживети. Но, та ноћ донеће му и једину светлу тачку, сан о девојци без лика коју је као гимназијалац пољубио. Та безлична слика функционише као заштитна фантазија и прелазни објекат јер је слика довољно нејасна да не боли као стварни губитак, а довољно жива да загреје хладно место где су нестали глад, страх и жеља. У том парадоксу да спас долази из једне замућене, готово анонимне нежности види се да лик још није сасвим изгубио себе – док год постоји трачак ероса, макар и без лица, постоји и мали отпор танатосу свакодневице логора.

Реченица Малог „Мајчине руке – шта је то? Две хладне, бесмислене речи. Тај појам више не постоји." (Ивањи 1954: 10) означава тачку у којој се руши основни афективни темељ – објекат везивања престаје да има психичку стварност. У језику психопатологије, то је радикални лом објектне константности и афективне регулације: тамо где су мајчине руке биле матрица уточишта, смиривања и смисла, остају хладне речи. Та негација није хипербола, него знак да је траума укинула могућност ослонца. Истовремено, Мали говори о детаљима из логора у ком је: ту нема крематоријума, те лешеви у папирним врећама путују до института за спаљивање мртваца док су самоубиства све чешћа и чешћа. Услед честих бомбардовања, крематоријум ради непрекидно. Сазнање да су родитељи Малог убијени на Сајмишту чини контекст у којем нестанак мајчиних руку постаје психички рационалан – када је сам појам склоништа уништен, језик га проглашава неважећим да би се преживело. Жудња за сном постаје примарни нагон, те се Мали пријављује на списак болесних за транспорт, за прелазак у други логор из чистог очаја, јер више не може да издржи ноћне смене без сна. Да би био што уверљивији, Мали глуми слабост, онесвешћује се и бива стављен на списак. Док је боравио у бараци чекајући путовање сања:

> „Први пут отакада сам затворен сањао сам опет сан тако чест пре логора. Мрачна позадина и бело девојачко тело са јаким, чврстим, крушкастим младим прсима. Тај дечачки сан се никад није наставио даље од прве слике. Али сада сам јој пришао, сањао сам даље, пришао сам топлом телу и пружио руке ка дојкама да их ухватим. Руке су ми плануле, само су кратко време гореле, изгореле су до рамена и висиле као прозирни конци од пепеча, као жижица кад изгори до краја. Транспорт крену следећег јутра." (Ивањи 1954: 17)

[315] Абулија представља патолошки недостатак воље, тј. неспособност извршења донете одлуке и започињања вољне радње иако намера и жеља за деловањем постоји (уп. Требјешанин 2001: 9).

Ова еротска слика појављује се као последњи трачак виталности, али је одмах прогута унутрашња сцена паљења где руке које додирују постају пепео. То је снажан ефекат трауме: ерос који се пали претвара се у ауто-спаљивање, самоспаљивање, као да логика крематоријума прождире унутрашњост самог бића. Психолошки посматрано, то је спој инфантилне, невине жеље и механизма казне / самоуништења (суперего под екстремом), али и јасан траг дисоцијације: сан наставља даље него пре логора (даље од пољупца) само да би показао како је канал нежности још увек проходан, али поплочан и забрањен пламеном.

Одводе их у Бухенвалд, а на средини једне зграде стоји црна капија, изнад које пише „Свакоме своје!" (Ивањи 1954: 27) Приповедач пореди Аушвиц (глад, прљавштину, логор, крематоријум) са Бухенвалдом – стигли су, дакле, у још једну фабрику смрти, закључује Мали. И поред промене локације, за трауматизовани ум простор није утеха него варијанта истог принципа коју само одликује различита архитектура, али иста машина уништења. По доласку, јавља се и ритуал обележавања: „Говеда се разликују по жиговима. Затвореници по троугловима и бројевима. Број – то је име. Регистарски број инвентара. Ја сам број 58116. Кад ме не буде више било – 58116 биће неко други." (Ивањи 1954: 33) То је чист пример деперсонализације, примарно језичке, јер се име, презиме и биће субјекта своди на број, а затим и онтолошке деперсонализације – субјекти као људскс бића (лако) су заменљиви у регистру инвентара. И док једна сцена показује како је матрица нежности укинута (мајчине руке), друга, у виду сневања анонимне девојке без лица са белим телом, потврђује да афект није потпуно избрисан, већ преиначен: жудња постоји, али јој руке горе. Између те две тачке, Ивањи гради профил књижевног лика чија се психа креће по уском мосту: на једној страни стоји логорашки број, пепео и непрекидна машина смрти, а на другој приповедање, сан и слабашна, али упорна воља за трајањем. Упркос свим дисоцијативним, депресивним и соматским набојима који су уочени код Малог, и даље преживљава минимални тврди остатак субјективитета, који се још не да претворити у чист инвентар.

Детаљност у описивању логора, карантина, купатила, амбуланте, болнице, хијерархије логора и рада у фабрици делује као хипермнезија, која је начин да се (у) хаосу поврати минимална контрола. Опис ситних појединости (храна, глад, разговори, правила, казне, премештаји) прави решеткасту мапу преживљавања. Та потпуна и детаљна упућеност у све једног четрнаестогодишњака има свој неуробиолошки извор у продуженој хипербудности, јер у том стању, ум у стресу бележи све оно што може да помогне сутра – чак и више од тога. Другим речима, субјект се делимично измешта у улогу хроничара, како би поднео сопствену улогу жртве.

У логору у који су стигли тражи се да добро раде у фабрици, говоре да ће бити хране, а да је највећа казна премештај у други логор. Нада се дозира као дисциплински механизам. Мали добија привремену поштеду због здравственог стања, па често борави у амбуланти спријатељивши се са лекарима и логорашима. Дечака су храбрили да треба још мало издржати и да ће све бити добро. Испрва, Мали није разумео на шта се то тачно односи, а онда је схватио да мисле на свршетак рата, али да смрт стоји тик уз ту наду. Међутим, и он сам је био свестан своје позиције и опасности од смрти: услови у логору постајали су све тежи, те је морао да се врати на рад. Повратком на рад унутрашњи механизам бекства постаје сан:

> „Сан је земља у коју бежимо од живота. Бежимо нарочито онда кад никуда на јави не можемо побећи. Можда је то бежање најуспешније онда кад га нисмо свесни. Кад смо, будећи се, већ заборавили где смо били. Кад се нису одморише само физичке очи, него и оне унутрашње које непрекидно буље у сопствени мрак." (Ивањи 1954: 55)

Овај одломак прецизира двоструку функцију сна у трауми. Прво, сан је енергетска реституција у систему у којем је будност стални аларм, друго, сан је психичка рехабилитација, односно кратки прекид непрестаног „буљења у мрак". Сан као одмор и сан као бојно поље (интрузивне ноћне слике, кошмари) смењују се са фазама благотворног заборава. Када Мали каже да је бежање „најуспешније кад га нисмо свесни", он заправо описује здраву дозу дисоцијације. Дакле, не дословно бежање од стварности, него привремени престанак бола, макар и у сну, постаје неопходан да би се стварност сутра уопште издржала.

Кад гладан броји до шездесет на разним језицима, Мали кроји мантру против распада: полиглотско бројање је импровизовано одржање за свест, за ритам који обуздава навале глади и анксиозности. Тај ситни ритуал је микротехника саморегулације у хроничној хипербудности, у којој ум пребацује тежиште са телесне муке на предвидљив низ. Из тог васпитања глађу ниче и његова тужна филозофија: „Човеку се увек чини најгоре оно што баш преживљава, а најлепше оно што је тренутно недостижно." (Ивањи 1954: 60) Кад се одједном обрати себи у другом лицу: „Знам да си гладан, што ми то причаш, најзад ја сам исто тако гладан као ти, ми смо једно. […] Можда смо заиста полудели, ти и ја, али због тога ручак неће раније доћи." (Ивањи 1954: 61) наратив бележи тренутак раздвајања унутар „ја". То удвајање није некаква назнака лудила, већ прагматична психичка економија идентитета у којој се јавља део који трпи и део који преговара. Што су услови у логору гори, то су ти (само)разговори учесталији. У одсуству хране, топлоте и сна, језик и унутрашњи дијалог постају последњи акт самонеговања. Кад угља нестане, фабрика стаје те поново следи транспорт:

> „Опет транспорт. По четрдесет у једном вагону. Растанак. Растанак је увек помало смрт. Одвајање од нечег што се неће више поновити. После толико месеци логора, остављам мање-више људске односе. То је изгледало као да је мртвац био на одсуству, па сад мора да се врати." (Ивањи 1954: 79)

Промена локације доводи до растајања са свим оним успостављеним у том логору. Одласком одлази и нешто што је у свем том злу ипак било мање-више људски однос. Мали песимистично говори и о смрти повезујући је са симболиком пепела, односно, логора:

> „Постоји само једна смрт. Ништа друго. Није страшније кад умре хиљаду људи. […] Неко је убио срце у људима. А неко је у себи сачувао срце за људе. Крематоријуми аушвицког логора су слали људе у облаку дима ка небу. Без облака не би било ни киша, ни псенице, ни хлеба, ни ваздуха, ни смеха, ни девојака, ни вртова, ни стадиона, ни књига. Али облаци дима, облаци од оног што су били људи, нису давали кишу. Једине капи у њима су могле да буду сузе. Ипак су ти облаци покрили европско небо. Топли облаци. Облаци – опомене. Облаци – знаци." (Ивањи 1954: 80)

У овом цитату, истакнута је јединственост смрти, именује се морални распад са постављањем метафорике неба као опомене. Уводна филозофема о смрти укида статистику као инструмент обезљуђивања: бројке не множе страхоту, смрт је мерна јединица зла. Насупрот логичности броја (хиљаду, милион смрти), стоји етичка јединица – свака смрт је апсолут, нерастворљива у збир. Симболичним убиством срца у људима и очувањем срца у себи за људе прецизно се одваја психопатологија од моралне топографије. Траума објашњава симптоме, али не оправдава убиство емпатије: овде је реч о моралној повреди насупрот опстанку способности емпатије и упркос систему зла. Убиство срца у људима асоцира на потпуно емоционално отупљење

(анхедонија, абулија), док очување срца у себи за друге (п)остаје танка нит емпатије који је сами смисаони ослонац. Облаци дима над Аушвицом постају антиметеорологија која уздиже трауму на космичку скалу. Реч је о инверзији хидролошког циклуса, јер свет живи од облака који враћају живот, али облаци од оног што су били људи не дају ни живот ни кишу. Облак који не даје кишу показује прекид циркулације живота, место на ком је смисао испарио. Једине капи, сузе повезују небо и емоцију – ако се киша не може вратити у хлеб, онда се бар суза може вратити у памћење. Кад каже да су ти облаци топли, додаје симболику телесној стварности јер у топлоти још увек пребива траг људског. Другим речима, ово може бити посматрано као космички обрнута хидрологија трауме где циркулација смисла бива прекинута на небу. Ипак, топли облаци су и опомене и знаци чиме приповедачки регистар враћа глас мртвима без да их своди на број.

Прелаз у логор Лангерштајн, у завучено, ледено брдо Малахита појачава утисак да се рат спушта у утробу земље: брдовит пут, глад и страх измешани су са страхом самих стражара јер омча се постепено стеже са обе стране – и омча смрти и омча пробоја. Нарација прелази у треће лице, па се враћа у прво, чиме се илуструје дисоцијативна стратегија, којом дечак повремено измешта себе у лик да би издржао, а онда, кад талас страха мине, поново се повраћа у приповедно „ја".

Фабрика у којој треба радити је без алата и материјала, те се посао морао измислити како би се сачувао живот. Мали је стрепео од капоа Валтера, који је потпуно равнодушно смрскао лобању једном старцу. Када га је Валтер једном приликом посматрао док је радио, Малом је срце хтело да искочи од страха. Дубоко се надао да није он дошао на ред и да га тај човек неће унесрећити (уп. Ивањи 1954: 103). И поред свеприсутне опасности, Мали не скреће поглед, вредно ради са циљем да се не издвоји ни по чему. Како фебруар прелази у март, у наратив симболично улази пролећна боја, односно, зелено (малахит), топлије време, али и напредовање Американаца. Ноћима, док други спавају, Мали мисли:

> „како је чудно што све пролази и што сам жив. Што ћу остати жив. Што сам остао жив. Чекај, још није прошло, још то и није тако сигурно. Али јесте, зар не видиш пролеће. Ако га видиш – остаћеш жив. Остали га не примећују више. А можда ће чак и од њих неко остати. А ја, ја да не останем?" (Ивањи 1954: 125)

Приметна је осцилација између наде и трауматске корекције записана у самом језику времена. Реченични низ пребацује се преко три времена, од садашњег („сам жив"), будућег („остаћу жив") и условно прошлог („остао сам жив"), да би се одмах потом низ зауставио: „чекај, још није прошло". Ум у хипербудности дозвољава искру наде, али је истог трена гаси да би спречио распад ако се стварност поново погорша. Лични талисман постаје спољни сигнал, односно годишње доба – ако Мали види пролеће, сматра он, преживеће. У трауми, мозак тражи стабилан спољни знак како би усидрио унутрашњи хаос, те се отуд јавља ово магијско размишљање у циљу тестирања стварности. Осим тога, у истој реченици јавља се и емпатија / кривица преживелог јер и поред тога што га остали не примећују, можда ће баш од њих неко остати, али шта ако он не остане? Мали свим сила жели да оправда сопствену наду у спас јер ако постоји и најмањи простор да било ко преживи, зашто онда не би преживео и он? Тај трачак наде и жеље за животом потире његову пређашњу музелманску самокарактеризацију. У трену кад Мали види пролеће језик му постаје склониште од статистике: бројања која су одлагала осећај глади претварају се у бројање дана до једне једине смрти, оне која се, зачудо, не догађа. Облак пепела изнад Европе више није само небо него интерпункција морала – тачка изнад сваког имена, запета између „остаћу жив" и „још

није прошло". А унутра, онај двоглас Малог, осцилирање између ти и ја (ми) ради као ручна кочница свести – један глас додаје храброст, други дозира наду да не пукне.

У новом логору, док је из вагона износио огромне хартије, занео се гледајући птицу и ударио се са неким. Хартије су испале, а унтершарфирер га је ударио кундаком у главу. Мали није одустајао, вукао се посустајући, посртао је ка тунелу знајући да ако падне, да ће га убити. Триста метара касније наилази на цивила који, помисливши на сопственог сина, превија Малом рану. Један тренутак нечије емпатије повраћа људско – свет у ком борави, није потпуни непријатељ, појављује се један непланирани добар Други.

Пријатељски трио Мали-Лаћа-Хандлер делује као мини-колектив отпора: деле храну и живот спавајући на истој страни смисла. Упоредо, јавила се могућност новог посла, ван фабрике се радило на отвореној пруги ка брду Малахита. Мали се пријављује, али посао ни најмање није био лак, требало је истоварати тешке лимене плоче од педесет килограма (уп. Ивањи 1954: 160). Рад је бивао све тежи, многи су умирали па су радници у повратку морали да носе и лешеве. Ко није могао да ради или довољно брзо да хода, био је претучен. Јаме су се пуниле кишом и мршавим телима, болест је све више владала, а поред ње глад и исцрпљеност.

Капо Валтер узима Малог за свог курира. Мали „иде кроз дуге тунеле. Било је чудно ићи без страха и без журбе. Трака га је од сваког штитила." (Ивањи 1954: 174) Комад тканине постаје привремени имунитет. Психички ефекат је двосмислен јер се страх смањује услед умањености непосредне претње, али расте морална напетост, јер сада опстанак зависи од наклоности насилника. Наједном се Мали усудио да пита Валтера када ће стићи Американци, који му одговара да ће то бити ускоро: „Само нас неће бити. Или ће нас евакуисати или убити. Мали се уплашио: – Зар би могли још да нас евакуишу? – Могли би. Али ја не верујем у то." (Ивањи 1954: 174) У Малом се активира лавина емоција:

> „Зар сада? Сада кад је већ све лепо? Кад треба само да дође лепше? Зар не долази слобода? Зар сада кад је већ све на домаку? Зар да ништа не буде од овог јединог, сопственог живота? Зар да умреш, а да никад и не пољубиш девојку? Савлађивао се да не заплаче: – Према томе… Онда зајеца. Валтеру се догодило нешто чудно. Он осети сажаљење. А то осећање је било умрло, затрпано под теретом протеклих година." (Ивањи 1954: 175)

Нада и слобода за Малог изгледа никада нису биле даље. Ово је унутрашњи крик на самом рубу спасења, где низ реторичких „зар" прави литију наде, која се сударила са логорашком навиком на погибију. То да је све већ лепо не значи да је стварно добро (у логору), него да је *нешто* коначно постало замисливо и смислено: пролеће је ту, Американци су близу, тело осећа повратак живота. Али, траума одмах иницира унутрашњу блокаду, управо кад је на домаку, јавља се страх од последњег удара у виду евакуација, односно ликвидације. Непољубљена девојка за којом се чезне постаје језгро прекинутог развоја. Необављени ритуал адолесценције (ерос, интимност, први пољубац) постаје доказ да живот, за Малог, још није ни почео. На ивици суза, Мали застане, а онда се догађа нешто незамисливо и скоро немогуће – у капоу Валтеру, после свих година пребијања, малтретирања, убијања и мучења, буди се сажаљење. У систему насиља, кроз једну узану пукотину појавио се крхки траг човечности.

У логору где су били, транспорт више није долазио. Народ је свакодневно умирао, некима је природа одузимала свест, па нису ни могли разумети смрт, слепо верујући да ће све бити добро. Други су осећали ужасан страх, не осећају саму смрт, али знају да се приближава нешто „лепљиво и и страховито". Умирало се и у болници, и у боловима и у сну. Више нема јасне везе између насиља и краја – машина смрти је

постала унутрашњи ритам. Ускрс, као календарски сигнал обнове, стоји као тиха ирониja: празник улази у логор само као реч, а не као промена стварности. Американаца још није било на видику. Обуставља се одлазак на рад, логорашима се препоручује да буду што тиши и неприметнији. Радња романа се пребацује на ишчекивање краја рата. Мали дубоко верује да ће ускоро наступити мир, док га Хандлер пресеца реченицом како су они још увек у логору и да могу да их убију сваког часа. Кад Мали каже да је изгубио веру у Бога, а стекао веру у људе, тиме описује етички остатак после метафизичког лома – трансфер смисла са апсолута на ближњег. Ту се рађа и његова амбивалентна наклоност према Валтеру – не оправдање његовог насиља, него признање да је у насилнику преостала пукотина кроз коју, повремено, прође сажаљење. Упоредо се догађа бомбардовање Халберштата док стање у логору постаје све мрачније:

> ,,Живот у логору се сад вукао споро, без догађаја. Нада је тињала. Каткад би букнула ватра речи и осећања. Чак су и недсвосмислене псовке на рачун Немаца летеле кроз собе. […] Опет се седело по угловима барака. Апатично. Без речи. Неки су се требили од ваши. Али то није био само нагон за чистоћом. То је била и борба са временом. […] Умирало се још више него раније. Глад. Није било терања, није било заповести, није било псовки и бича. И, зачудо, није било ни отпора против смрти. Сада се видело: тела су се одупирала познатом и страшном. Вукла су се и преко својих снага кад су претили ударци. […] људи нису имали снаге да се ухвате у коштац са смрћу, са непознатим. […] Умирало се лако.” (Ивањи 1954: 199, 200)

У тренуцима када машина насиља накратко утихне, (унутрашњи) распад се убрзава. Док су постојали бич, урлик и наређење, тело је имало на шта да одговори, одупирући се познатом и страшном, мобилисало је остатке енергије да избегне ударац. Кад се притисак споља спустио, јавила се празнина изнутра – све постепено пада у апатију, у депресивни абулични режим који одликује емоционално сужење, губитак иницијативе и психомоторно успоравање. Детаљ требљења ваши је важнији него што делује јер не представља само чин хигијене него и микроритуал против распада времена. Кад нема догађаја, човек прави догађај од ситнице да би казаљке времена ишле својим током. Кључна ствар издвојеног цитата је очигледна разлика између познате претње и непознате смрти: на ударце се тело бацало преко својих снага јер познаје ,,сценарио”, док са непознатим, тело нема шта да уради, па попушта. То је блиско наученој беспомоћности (уп. Селигман 1975), али у логорашком регистру не означава слабост карактера него крај енергетског лука – кад се извор мотивације сведе на избегавање батина, повлачењем батина повлачи се и последњи подстицај да се уопште устане.

Једнога дана саопштено им је да се разврстају на способне (то су били сви који могу да ходају) и неспособне. Мали, Лађа и Хандлер су слутили да ће једну од те две групације да стрељају, те одлучују да се посаветују са Валтером у коју групу да иду, али им ни он не помаже својим одговором. Одлучивши да ипак крену, Мали схвата да нема шта да обује, јер су му ноге болесне, а старе ципеле више нису биле употребљиве. Да би преживео и могао да се бори, скида ципеле са мртвака. Потом одлазе на транспорт и даље сумњичави одлазе ли у смрт или у спас. Лађина паника и трчање ка баракама зачас постају паника масе (уп. Ивањи 1954: 224). Афект се шири брже од метка – један бег претвара строј од триста душа у лавину, а лавина буди оно најгоре у стражарима – жељу за притискањем обарача. Машина насиља активира се бежањем масе, чак ни наредбе више не заустављају пуцњаву. Мали тад ради нешто што је и метафора и техника преживљавања – враћа се земљи, увлачи под лешеве као под тешку, страшну јорган-планину одглумивши смрт. „Ја” се суспендује да би тело

о(п)стало, те се изједначава дах са непокретношћу и тело се претвара у предмет међу предметима тачно онолико дуго колико траје рафал. Док лешеви постају све тежи, унутар Малог расте неодољив нагон да се помери. Ту је видљива борба између инстинкта и самоконтроле: Мали би вриснуо да удахне, али психа држи кочницу, јер управо те микросекунде саморегулације решавају, односно, спасавају живот. Над собом, чује глас Валтер, који изговара хладну рачуницу: „Баш они најздравији су се сакрили. Мораћемо их све побити на путу." (Ивањи 1954: 224) и ту пуца најболнији чвор моралне повреде. Фигура која га је „штитила" сада артикулише логику системског зла. Скривање Малог испод мртвих сведочи о начину преживљавања: Мали је остао у игри тако што је привремено нестао из ње. У естетици романа, ово је најмрачнија и најпрецизнија слика логорске психологије могућег: човек опстаје и преживљава као сенка, као број, као камен, као живи мртвац. Човека нису убили – Малог нису убили.

Крај Лангерштајна отвара се као парадокс слободе, када стражари беже од сопственог покоља, сирене урлају, транспорт је отишао, а ослободилаца још увек нема. То је лиминална зона у којој тело осећа крај, али га око не види. У том међупростору кључно одзвањају речи Малог: „Али ја заиста не знам шта да почнем ако никог живог не нађем…" (Ивањи 1954: 262). Дакле, слобода се појављује као пуст простор без икаквог Другог. Након логора, „ја" се, заправо, може потврдити, исцелити, појавити тек у (међу)односу, али, без сведока и без ближњих, субјект ризикује да се разапне између преживљавања и бесмисла. Мали из начина звучања сирена препознаје да Американци долазе, док им Руси доносе храну како би преживели. Међутим, наступа празан ход времена, јер и након два-три дана чекања као да је слобода стигла у њиховим нервним система, али географски касни. Неко од преживелих логораша предлаже да изађу коначно из логора, јер не вреди више чекати: ако Американци стигну до логора, мораће у карантин, па тек онда неће још дуго стићи кућама (уп. Ивањи 1954: 280). Логор је захтевао савршену послушност, а сада Мали бира да крене преузимајући ризик и последице које тај ризик може изазвати. Мали психички „искључује" режим научене беспомоћности. И зато је важан њихов ритуал приликом изласка из логора – одлучили су да све *то* треба запамтити, те стоје као да одају почаст, гледају у лешеве, у бараке, трудећи се да упамте све (уп. Ивањи 1954: 286). То није само опроштај него и етичка технологија памћења: уместо да траума „гута", брише, потире све пред собом, преживели намерно кодирају призоре у сећање као обавезу према мртвима. Смрт постаје обавеза памћења. Тако се претходни облаци-опомене претварају у унутрашње ознаке: оно што су видели и доживели, не сме испарити као дим.

Цват трешања са којим одлазе из логора јесте симболичка матрица времена: пролеће које се Мали трудио да види у несигурним временима, сада улази у језик као обећање рутине – рутине спаса, повратка, мириса, боје, живота. То је суптилни повратак радостима живота ван жице логора. И зато наслов грми и као пресуда и као мото – Човека нису убили! Нису убили оно што у роману значи *човек*: способност да у птици усред транспорта видиш светлост, да у трешњи препознаш повратак бољег времена, да под лешевима задржиш дах тачно онолико колико треба, да не постанеш себичњак, него да останеш жив као будући сведок. *Нису убили* језик који броји, именује, памти, нису убили срце за људе које се, и после безброј облака дима, одбранило ситним гестовима. Нису убили ни ерос, ни онај стидљиви сан о првом пољупцу, јер је младо биће у најгори час умело да каже „ја још припадам будућности". Кад на крају тројица преживелих пријатеља корача кроз мртвачку тишину ка излазу, спасу и пролећу, роман не слави само биолошко преживљавање него и повратак субјекта. После Холокауста, *човек* поново живи.

6.6.2. *Прескакање сенке*

У вези са аутобиографским романом *Прескакање сенке* (1988), Предраг Палавестра (1998: 137) сматра како је њиме Ивањи остварио несумњив књижевни успех, који је овај роман ставио „у ред бољих дела јеврејских писаца у српској књижевности". Оставши скрајнут својим првим романом, Ивањи се поново враћа на тему Холокауста, логора и страдања. У *Прескакању сенке* приповедање о прошлости остварено је на основу сећања и исповести. Одржавајући критичку резерву према сопственом памћењу, Ивањи у *Прескакању сенке* личну, драматичну породичну причу преображава у наратив који обухвата историјску судбину банатских Јевреја од досељавања у 19. веку до њиховог потпуног истребљења у Другом светском рату. „[П]одједнако добар класични грађански и породични роман" (Палавестра 1998: 138), *Прескакање сенке* исповеда причу о горком, потресном прераном сазревању једног одбаченог, напуштеног и од родитеља одвојеног дечака. Ивањи развија поступак породичне хронике, која се, корак по корак, шири у колективну повест једне заједнице. Кључни поетички потез је промишљена дистанца према сопственом искуству: приповедач не инсистира на исповедној интонацији, већ монтира низове докумената, успомена и усмених сећања чинећи да приватна прича прозбори језиком историје. Простор Баната није само географија, него мрежа миграција, трговачких рута, школских и верских топоса, те се у њој види како се једна мањинска култура укорењује, напредује и како, најзад, бива систематски разарана. Ивањи избегава хронолошко линеарни наратив, уместо тога, смењују се временски планови и перспективе тако да читаоца води не ка коначном исходу, већ ка разумевању механизама који исход чине могућим. Тиме роман осветљава дијалектику личног и јавног памћења: породични детаљи постају архивски трагови, а архив остаје интимни албум. У језичком погледу, наратив је „чист", ненаметљив, са дискретним алузијама на мит и симбол, али без укидања емпиријске материје. *Прескакање сенке* је, стога, истовремено књига жаловања и отпора, те је као таква пример одупирања забораву, у ком се прича спроводи са прецизношћу и стилистичком уздржаношћу, а не декларативним гестом.

Роман *Прескакање сенке* композицијски поставља рано, стабилно и наизглед безбрижно детињство Малог, главног јунака, као контрапункт ономе што следи: рату, логору и послератном преживљавању. Та уводна нормалност није тек експозиција, већ и мерна јединица губитка, матрица по којој се мере касније пукотине у искуству и језику. Управо зато се предратни период враћа као референтни оквир памћења – он служи да се уочи не толико шта се догодило, колико шта је нестало, а нестала је безбрижност као когнитивни и афективни хоризонт који рат укида. Иако је одлазак у логор пресудан биографски догађај, наративна пажња није примарно на детаљном исписивању хронике логора, већ на самим (послератним) последицама – наратив се премешта у период после ослобођења и прати свакодневицу петнаестогодишњака, који покушава да разуме нови поредак. Доминирају збуњеност и неизвесност, али не као пролазни афекти, већ као трајна епистемичка клима, у којој „нова" слобода уопште не личи на обећани прекид патње. Младост приповедача је описана онако како је се сећа четрдесет година касније, говорећи о многим непознаницама које је трагично време донело. Роман верно региструје лиминалност тог стања: слобода јесте стигла, али се не доживљава као интегрална, она се учи у ходу, у низу микроситуација у којима се прошлост враћа као навика, фобија или празнина. Отуда и мотив жудње за повратком у стање какво је било пре, што не представља типичну носталгију, већ импулс за реституцијом смисла који историја, прошлост и сећање више не омогућавају.

Кључни поетички потез јесте нарација у трећем лицу: аутор о себи говори као о Малом. То самопосматрање производи дистанцу – и етичку и психолошку. Са једне стране, она штити од исповедне патетике, док са друге стране, омогућава да се сопствено искуство анализира хладним, резонским, рационалним тоном, као да је реч о туђем животу. Уз све то иде и упорно преиспитивање поузданости памћења, те се као једна од главних недоумица приповедача и самог Малог јавља питање да ли је догађај заиста био такав или га таквим памтим? Та сумња није релативизам истине, него методолошка трезвеност, односно, јавља се свест да се истина после трауме мора градити на поузданим сећањима, колико она поуздана и могу бити. Отуда фокус на баналним ситницама попут ситних гестова, минијатурних сукоба, обављања једноставних послова, што функционише као својеврсни основ и архив (микро)догађаја (губитка детињства, одласка у логор, самог Холокауста), на којима се може подићи реконструкција стварности. Главни јунак замишља повремено како би неки од тих догађаја били приказани да су на филму, што додатно ствара утисак ,,одвојености" од правих догађаја. Та стратегија је више од стилске игре, јер настаје камерна фокализација као одбрана увођењем кадрирања и монтаже да би се афект дозирао, а хаос претворио у гледљив низ. У психопатолошком кључу, то је управо блага дисоцијативна прерада – уместо да се догађај проживљава изнутра, он се посматра споља, где је подношљивији као сцена него као флешбек. Тако се у истој равни спајају први кораци одрастања, прва љубав, прво пијанство, први послови са механизмима адаптације који их уопште чине могућим: научити како се воли, опија, ради, након што је логор декомпоновао телесне и социјалне рутине. Такво одрастање је потпуно другачије, будући да увек остаје под утицајем дешавања током рата. Важан увид роман пружа и у то да слобода не долази као нагли рез, већ као спор, често контраинтуитиван процес. Уместо ретроспективне, велике слике последица рата, наратив остаје при текућим проблемима: снабдевање, посао, простор, мала прилагођавања телу и другима. Тиме се добија веродостојан социјални пресек послератног друштва: без идеализације и без историографског патоса, већ кроз текстуру свакодневице која носи трагове прекида. Овај избор перспективе важан је и етички, јер он дехероизује само преживљавање, премештајући га у поље рада, навике и грешке, где се слобода учи, а не додељује.

Иако ретко именује психичка стања директно, роман гради њихову симптоматологију, те доминирају збуњеност, извесна емоционална отупелост и напетост између жудње за враћањем старог и нужности изналажења новог. Семантика самог наслова, прескакање сенке, сугерише да је сенка прошлости, рата, логора, Холокауста неизбежна, али да јој се може накратко измаћи покретом, односно поступком. Прескок није брисање, већ тренутни тријумф координације над тежином: кад се посао пронађе, кад љубав на кратко успе, кад се пијанство заврши смехом, а не срамом. Управо у тим ситним, неепским победама наратив прерађује трауму, али не као катарзу, већ у виду стварања подношљивог живота са сенком која остаје. Тако роман истиче тиху, али упорну етику, с обзиром на коју се истина разоткрива самоспознањем и повратком у сећања, где се слобода учи као навика, а памћење одржава без спектакла, уз неизмерну привржености према Малом, који и даље учи како (треба) да живи.

У роману се упорно показује да се траума не завршава ослобођењем, већ наставља да живи у облику трајних, често парадоксалних афективних веза:

> ,,И много касније, целога живота, волеће летње олује, грмљавину, подсећаће га на нешто пријатно, на радосно ишчекивање, мада свесно неће ни покушати да летње олује на мору доведе у везу са оном ноћи пред ослобођење, са удаљеном америчком артиљеријском паљбом у Немачкој" (Ивањи 1989: 11).

Представили смо пример асоцијативног заокрета, јер, психопатолошки, обрнути афект показује механизам имплицитног памћења и контрауслављавања – стимуланс у виду удара грома / детонације, који је уобичајено застрашујући, у његовој биографији бива премоделован у доживљај спасења, па остаје трајан траг радосног ишчекивања. Реч је о афективном етикетирању, када се телесно-емоционална боја сећања одржава и када се свесно сећање не активира. Ова корелација, додносно прелаз од страшног ка пријатном открива сложеност посттрауматског памћења – није сваки окидач трауме негативан, очигледно је да неки постају симболи живота управо зато што су означили крај смртне опасности. Паралелно с тим, наратив инсистира на дистанци као начину подношљивог говора: „Сећам се Малог и његових одраслих пријатеља како иду априлским друмом у источном делу Немачке, као да ми је неко описао сцену, а не као да сам је доживео." (Ивањи 1989: 12) Овај исказ бележи двоструки помак. Називање себе у трећем лицу и могућност да призор буде *враћен* као туђ, а не доживљен, у психолошком разматрању представља форму (само)дистанцирања која умањује преплављујући афект. Уместо поновног „пада" у догађај, субјекат га посматра као на филму, као сцени. Није реч о патолошкој дереализацији, већ пре о наративној стратегији измештања фокуса ван центра која омогућава мисливост онога што би, изречено у првом лицу, било немисливо. Тако се конституише „лагодни" ток наратива, јер се према Малом приступа као према лику (иако би он представљао самог писца), да би се дечак заштитио од сувишка исповедног жара, а ипак сачувао као носилац истине.

После ослобођења следи кратки, бриљантно формулисан етичко-афективни парадокс: „Дође слобода, али остадоше мртви" (Ивањи 1989: 19). Из тога се одмах рађа двоструки терет у виду кривице преживелог, јер се испоставља како слобода није заједничка, већ касни у односу на смрт других. Јавља се и емоционално отупљење, јер се слобода не доживљава као катарза, већ као празнина после ударца. Посебно је значајна флуктуација лица и бројева, јер тамо где говори о сопственој улози у групним поступцима, приповедач прелази у прво лице множине: „да им је тада неко рекао да се у логор враћају из осећања солидарности" (Ивањи 1989: 40). Замена „ја" са „ми" премешта тежину са индивидуалне на колективну психу послератног времена, показујући како навике принудног колектива, групни ритмови и инерција институционалног живота настављају да управљају понашањем и кад формална принуда ишчезне. Између ових полова, односно позитивно обојеног окидача трауме (грмљавина), самодистанцираног сећања („као да је описано"), кривице и отупелости заснива се унутрашња динамика романа. Наратив психичка стања јунака феноменолошки подесно контурише – дискретна интелектуализација (рационално препакивање призора прошлости), приповедачева дистанца у приповедању (треће лице / филмска перспектива), афективна амбиваленција (осећање слобода (без) радости) и имплицитно сећање (пријатност=олуја). Сваки од ових механизама служе успостављању подношљивости – писања, живљења, присећања, просто речено, механизми уочени у роману служе да се неки делови живота *поново* преживе без прелома, да се сенка прескочи бар на трен.

О томе како роман наглашава парадокс очекивања слободе као извора новог страха, најбоље сведочи наредни одломак:

> „Знам сигурно, Мали је у међувремену помислио: само да ноћас Американци још не стигну. Претпостављао је, бојао се да би могли неко време све да их задрже у карантину. Поготово зато што је схватио колико се плаше вашију. Колико би такав карантин могао да траје? Недељу или две? А хтео је што пре да стигне кући." (Ивањи 1989: 43)

Дакле, дечак у логору жели да ослобођење дође, али истовремено моли да Американци не стигну баш те ноћи зато што се боји карантина због ваши и могућег тифуса, а то би, самим тим, значило одлагање повратка кући. Иза оваквог става крије се анксиозност детета, које, чак и када је спас близу, свако нарушавање процедуре у виду препрека доживљава као још једно одлагање повратку нормалности и слободе. Слобода, дакле, по ослобођењу не наступа одмах, него је пропраћена низом микроризика који се морају пребродити пре него што она уопште постане осетна. Што се породице тиче, наратив бележи два крајња одговора на историјску претњу: дедино самоубиство, формулисано као одбрана „лепог живота" од предстојећег понижења[316], и исте ноћи мајчин импулс ка убиству деце и себе (уп. Ивањи 1989: 78). Оба геста припадају логици очаја, у којој се смрт доживљава као последња контрола над судбином, с тим да је она различито артикулисана у старости (прерана завршница као заштита начина живота) и у материнству (панична, деструктивна заштита од још горег исхода). Ове чинове наратив јасно смешта у атмосферу екстремне безизлазности, где се породична брига изопачује у радикалну, трагичну превенцију. Исти напон неизвесности видљив је и у сцени објаве рата Пољској: „Шта ће бити сада? – питала је мама, када су се већ возили према Бечкереку. Као и увек, она је са сестром седела натраг, Мали поред оца. Али тог дана није смео да држи волан. Отац је рекао да је и сувише нервозан." (Ивањи 1989: 99) Стање накратко досегнуте одраслости (вожње у ретким ситуацијама) *пуца* под теретом вести – отац враћа контролу, а сцена прецизно бележи напетост и породичну нервозу услед вести о рату.

Насумични сусрет Малог са Немцем одмах после ослобођења оцртава страх и логорашку логику процене претње:

> „Пре неколико дана могао му је бити стражар, убити га са истом досадом као што је он малочас убијао ваши. И сад би могао убити Малог, задавити га, ударити каменом по глави, можда има и нож, много је већи, снажнији, приметио је поглед у правцу оковратника, рукава, може претпоставити и да би га пријавио, ако има коме. Али Немац није учинио ништа. Време убијања је просто прошло." (Ивањи 1989: 114)

Дакле, у неколико секунди мозак ређа сценарија: задавити, камен, нож, пријава, као да је свака случајност још увек потенцијална смрт. Та опрезност од опасности постаје устаљени рефлекс, који не нестаје са крајем режима; телесно памћење и даље функционише. Важан је и преокрет у реченици „време убијања је просто прошло": то није само констатација него и перформатив, покушај да се језиком закључи епоха насиља, мада страх у наративу још траје. Истовремено, поређење са убијањем ваши огољава нацистички механизам дехуманизације. Нешто касније, када се коначно обрију после ослобађања, један од логораша говори Малом: „Сад смо опет људи" (Ивањи 1989: 115), чиме показује колико су базичне ствари биле отуђене од логораша, колико је било потребно да се подсете да су жива бића. Та констатација чини се као први ритуал рехуманизације бића, тела, идентитета, јер повратак основним телесним праксама у виду чистоте, уредности, углађеног лица у огледалу није баналност него минимални потез враћања статуса субјекта након режима који је тело сводио на прљавштину, број, пепео. Тај ситни, свакодневни ритуал производи осећај контроле и припадности људском поретку у логору системски укиданом. Услед тога настаје и краткотрајна илузија нерањивости: „веровали су да им сада ни природа ни случај не могу ништа", па улазе у подкопане куће и ризикују животе без размишљања (Ивањи 1989: 121). То је препознатљива фаза посттрауматске смелости саткане од мешавине

[316] „Тако сам лепо живео, да не желим да покварим. Немојте ни покушавати да нас спашавате." (Ивањи 1989: 78)

еуфорије преживљавања и потискивања нових страхова, када се субјективни осећај победе накратко претвара у презирање опасности. Роман не мора да именује механизам: сцене то показују саме. Иза те храбрости осећа се крхко стање умора и ината: после толиког напора, „обичан" ризик делује мален, те је управо зато и опасан. Заједно сагледане, ове три ситуације мапирају прве дане после логора, у којима и даље влада страх, услед ког се рефлексно процењује претња да се ликови радују ритуалима који „враћају" лице. Ивањи то износи без претеране дескрипције, кроз језички чисте, феноменолошки прецизне призоре, у којима се види како се живот (коначно) враћа у тело.

Дијалог двојице логораша: „– Рат је. – Рат је прошао. – За нас рат никад неће проћи" (Ивањи 1989: 128) такође артикулише временску логику послератног искуства: историјски крај непријатељстава не подразумева психички завршетак. Реченица у трећем лицу множине већ је знак колективног афекта преживелих, обједињеног у осећању трајне унутрашње мобилизације – рат се из јавне сфере повукао у унутрашњост, где опстаје као навика опреза, као тиха напетост која се не гаси завршетком рата. Послератни начин живљења – јутарње буђење – јесте сада својесврна привилегија: „Пробудити се сад било је ново искуство. Пробудити се, не бити пробуђен. Пробудити се без страха да ће на тебе викати, да ће те тући, ако се не склониш можда и убити." (Ивањи 1989: 149–150) Субјект повраћа одлучивање о сопственом телу и времену, док се укида принудно осећање страха, па се тако сама свакодневица, од бријања до мирног буђења показује као најпростији, а ипак најдубљи доказ да је човек поново човек. Ово враћање контроле над сопственим животом и поступцима никако не укида трауму, али поставља нови праг нормалности – гестови који су у логору били незамисливи постају носиоци смисла и мерило опоравка. Истовремено, у случају Малог, у наративу се назире празнина сврхе и временска дезоријентација: „Мали више не зна шта да ради. Пролази поред 'команде', опел стоји пред вратима, значи капетан и Славко су унутра. Не зна који је дан у недељи, али о томе, ваљда, нико од њих не води рачуна. Сети се да би могао посетити Катицу" (Ивањи 1989: 156). Та склоност ка насумичном попуњавању дана сведочи о још неусклађеној мапи будућности: велики циљ, односно, преживљавање, више не управља понашањем, а нови циљ још није заузео његово место, јер новог циља ни нема.

У низу сцена после ослобођења види се колико је логорска матрица мишљења уписана дубље од самог преживљавања: „Мали ће дуго размишљати у логорским димензијама. Узети часовник са руке убијеног у најмању руку је учешће у убиству и крађа" (Ивањи 1989: 220). Мали проширује моралну одговорност до границе саучесништва. То је остатак логорског тзв. црно-белог кода, истовремено и савест и терет. Следећи корак јесте формирање свести да тај код треба напустити:

> „Требало је напуштати логорски начин мишљења, превазилазити његов морал. Нови начин живота, који је Мали био принуђен да прихвати, имао је неке своје посебне, за њега још неразумљиве норме, али осећао је да законитост постоји." (Ивањи 1989: 221)

Роман прецизно хвата прелаз из етике преживљавања у цивилне односе, али, сада је потребно поново научити поверење, живот, меру кривице. Мали још не зна правила, али осећа да их има, што је важан психички помак од хаоса ка оријентацији. На то се надовезује кратка, али карактеристична формулација Малог, који је „увек наново свестан чуда да је остао жив" (Ивањи 1989: 222). Та свест о чуду, о преживљавању делује као противтежа кривици преживелог и трајној напетости. (Ни) чудо не укида бол, али га ставља у оквир смисла. Истовремено, дистанца према сопственој прошлости расте временом:

„Четрдесетак година потом више не знаш како је заиста било. Наравно да је најлакше написати те две речи: четрдесетак година. Готово је незамисливо да се то збило са мном и да је од тада прошло толико много времена. Не могу да схватим, као што не схватам бесконачност васионе, ни димензије наше галаксије у њој." (Иванъи 1989: 232)

Наведени одломак збија поглед са дистанце у неколико оштрих потеза: то што после четрдесетак година више и „не знаш како је заиста било" није порицање, него признавање граница аутобиографског памћења. Трауматска искуства остављају снажне, телесно обојене фрагменте, али наративна целина се временом ломи, преписује, углађује. Понављањем како је те две речи, четрдесетак година, тако лако написати, показује колико са́мо писање насилно компресује трајање: две речи мењају безброј дана, па се и сам наратив опрезно повлачи пред претензијом да „верно" реконструише прошлост. Етику опреза подесно илуструје констатација како је и незамисливо шта се то збило са њим. То није драматизација, него ефекат наративне дистанце коју роман системски негује (говор о Малом у трећем лицу): субјект себе чита као лик да би поднео оптерећење сећања. Поређење с бесконачношћу васионе и димензијама галаксије прецизно именује несразмеру: између приватне биографије и историјског обима злочина стоји космички јаз, који се не да у потпуности појмити. Стога Ивањијев роман илуструје једну специфичну врсту исповести, ако не и сведочења, коју одликује свесна методолошка скромност, јер уместо да појача уверљивост, приповедач је смањује како би очувао етичку тежину казаног. Тако стоји у истом ставу и као сведок и као писац: памти, али не глуми свезнање, говори, али не закључава прошлост у дефинитивни облик. Сложено, али јасно *Прескакање сенке* прати лук од укорењеног, логорског морала преко мукотрпног уласка у нову законитост грађанског живота, до трајне помешаности захвалности, јер живи и сумња у сопствено памћење. Наративна дистанца остаје заштита, али и етички избор, будући да се истина преживљавања објављује у малим, јасним реченицама које показују како се човек, корак по корак, враћа из димензија логора у свет, у ком правила поново важе и у којем их треба изнова научити.

Наједном ће Мали рећи: „Да, имам сестру. Имао сам сестру. Не знам да ли је имам или сам је имао, рат је побркао све, чак и основне појмове граматике." (Иванъи 1989: 274) Тиме се показује како се после стравичних ратних ломова не руши само породични поредак већ и основни језички осећај: глаголско време и вид постају несигурни, јер чињеница живота / смрти више није проверљива. Наизглед мала граматичка пукотина открива велику стварност неодређеног губитка, јер истовремено бити нечији брат значи и не знати да ли то још увек важи. Са друге стране, када покуша да исприча о дешавањима у логору, јавља се препрека: „Чак и њему, који је, пре годину дана доживео све то, сад звучи невероватно. Могло се само лагати или ћутати. Измишљати или улепшавати. Ко ће признати да си жртва, а не херој." (Иванъи 1989: 285) Остају да важе само крајности, лагање или ћутња, измишљање или улепшавање, јер у култури која награђује хероизам тешко је признати статус жртве. Ту настаје заштитна граница говора: „Еви ништа не може рећи. Ником ништа не може рећи. Није за причу. Можда оцу." (Иванъи 1989: 286) Круг људи са којима о томе може причати сузио се на фигуру која може да поднесе тежину казаног док осталима остаје тишина.

„Остати у животу није било све, требало је стићи кући. И видети шта то значи бити код куће. Наћи живот, који је могао да се почне из почетка. Можда је добро што се нешто стално одлаже, разочарење неће наступити и сувише нагло." (Иванъи 1989: 287)

Повратак кући значи да преживети није довољно, јер тек следи тежи део – стићи кући и утврдити шта кућа уопште још значи. Тиме се помера тежиште са голог биолошког опстанка на реконструкцију смисла, јер не само повратак кући него и проналажење живота у ком се може почети из почетка јесте поента. Психолошки гледано, ово је прелаз из режима хитног преживљавања у режим трагања за континуитетом, уз претпоставку да старе координате (дом, породица, навике) више нису поуздане – питање је и да ли уопште постоје. Завршна реченица о одлагању и разочарању открива свесно дозирање стварности као стратегије самозаштите. Успоравање спречава наглу трауматску колизију између очекивања и затеченог стања. Тако се наговештава лиминална зона, ни у логору, ни још код куће, већ у прелазу у ком се нада штити постепеношћу. Роман тиме прецизно бележи амбивалентност повратка – жељу да се живи и страх од разочарања.

Када приповедач каже:

> „Као што је живот у логору за Малог био кошмар у који просто није могао да верује, па зато нити је хтео, нити могао да прича о њему, тако му се и време поведено у Халберштату, прво у касарни, затим у мансарди изнад Ерикиног стана, сада чинило сасвим нестварним. Па и стизање у Магдебург.” (Ивањи 1989: 287)

тиме се разоткрива померање нестварности из зоне ужаса у зону нормализације. Психопатолошки сагледано, ово је феномен близак дереализацији. Ум држи и логор и прве послератне станице на удаљености, јер су локације прелазна обиталишта, касарна, мансарда, заправо лиминалне, те им се зато приписује нестварност све док се не успостави нови континуитет живота. Приповедач такође изриче: „Не знам како да одржим фикцију да је Мали позитивна личност. То што је доживео некакво је оправдање. И никад никог није убио.” (Ивањи 1989: 290) Овде је очигледан лом у (само)перцепцији: приповедач отворено сумња у сопствени морални континуитет признајући да му је потребна фикција како би себе одржао као „позитивног”. Минималистичка етичка констатација како Мали никад никог није убио постаје изузетно важна информација, јер у свету у ком је убиство постало индустријска норма не убити постаје темељ на који се може наслонити реконструкција личности. Психолошки, ту се виде и кривица преживелог и страх од самозаваравања, јер наратив изричито именује фикцију као неопходан, али могућ облик опстанка.

Слика незадовољства после ослобођења: „Али сад се теже мире са судбином него кад су их Немци заробили. Зар нису ослобођени, слободни? Многи са пртљагом лутају кроз дугачке ходнике и траже боље место.” (Ивањи 1989: 303–304) бележи парадокс слободе без ослонца. Лутање с коферима кроз ходнике делује као метафора лиминалности, као простор између логорске принуде и стабилног живота. У сцени са Црвеноармејцем – „опет стражар са пушком који ми не дозвољава да идем куда ја хоћу” (Ивањи 1989: 306) – активира се логорска шема стварности у виду оружаног ауторитета и забране пролаза као телесне препреке. Иако су се контекст и окружење променили, психа ради препознавање по узорку, јер чим се појаве пушкарница, ремен, војник, забрана, унутрашњи модел заробљеништва се укључује. То је чиста хипервигиланција без патологије – навика процене претње остаје укључена, а свет се у трену чита кроз логорске координате. Тиме роман показује зашто је почети из почетка тежак задатак, јер се и у новом поретку појављују претећи знаци старе моћи да пониште осећај слободе.

Део изазова са којима се суочава Мали након логора и даље су потешкоће у прихватању нове стварности: „Он сад заправо прислушкује. Али му је чудно још нешто, јер разуме да није тако једноставно ни кад преживиш логор. Почеће да ти постављају питања: Зашто? Како то? Требало је да те ликвидирају, како си се извукао?”

(Ивањи 1989: 309) Послератни шок тек наступа, јер се испоставља се да преживети логор није крај него почетак нове врсте провере. Питања провере (начина) преживљавања стварају атмосферу подозрења и етичког преиспитивања, у којој се преживели осећа као да мора да оправда постојање. То је секундарна траума, јер преживели, иако је спасен, осећа стид кривицу и осећај да сáмо његово преживљавање (другима) сумњиво. На то се надовезује и осећање посттрауматске анестезије: „Можда ништа није ни осећао. Можда је све што је доживео било снажнији анестетик од сваког хлоретила. Он је био сав у ишчекивању." (Ивањи 1989: 313) После екстремног доживљаја, афекти су пригушени као да је преко њих прешло јаче средство за умртвљивање него сваки хлоретил. То није равнодушност, него заштитна, привремена отупљеност, апатија преливена у ишчекивање. Дакле, то значи да је сва пажња закачена за ишчекивање шта ће се још десити. Управо то је навика живота под претњом, када је организам навикнут на приправност одлажући осећања док не процени да је безбедно. Зато се у том часу мало шта осећа не зато што осећања нема, већ зато што су она потпуно пригушена док је свест у режиму чекања и процене.

Перспектива одраслог „ја" (Ивањи 1989: 314) из угла приповедача обликује још један слој: у садашњости, места се не препознају, не може да пронађе улице, те трагање за Малим у Магдебургу и Форсту измиче и постаје бесмислено. Наратор отворено признаје да би, да није једног документа – пожутеле мале фотографије једног теретног железничког вагона (Ивањи 1989: 314) – посумњао у целу повест повратка кући, но ипак, и тај фотографија доказује да је Мали био тамо и кренуо возом кући. То је трезвена дијагноза граница сећања: после толико деценија, ослонац се тражи у спољним траговима, али ни они не враћају пуноћу искуства, те зато у наративу остаје пукотина између онога што се збило и онога што се може доказати и испричати.

У *Прескакању сенке*, Мали је обликован као субјект трајно настањен у посттрауматској лиминалности, у којој тело ради у режиму хипервигиланције и анксиозности, док ум стабилизује проживљено искуство наративном дистанцом (говор о себи у трећем лицу). Телесно-физичке реакције бивају анестезиране, односно, одликују их неретке укочености ума и тела. Покушај повратка живота у равнотежу тежак је подухват, који као да подразумева потпуно ново учење живота и правила живљења. Самим тим, насловна метафора постаје и дијагноза и етика романа, јер прескакање сенке јесу, заправо, кратки, могући скокови преко трауме, који су довољни да се живи, али не толико довољни да би се заборавило.

6.6.3. *Човек од пепела*

Роман *Човек од пепела* (2006) Ивана Ивањија тематизује поновни повратак у Бухенвалд и рефлексивни одговор на велику тему постхолокаустовског доба – на суочавање са прошлошћу. Тематизујући политику сећања педесет година након ослобођења, наратив овог романа прожет је истовремено гласом и писца и сведока, што паралелно утиче на начин реконституисања личног сећања, памћења Холокауста као злочина и на принципе формирања поетике приповедања. Сам наслов представља позни повратак у трауматични топос, али не као просто репризирање сведочења, већ као критика начина на који се сећање институционализује и јавност обликује његов смисао. Приповедач је овде свестан да говори „после меморијалне педагогије", која је од Холокауста начинила културну хиперпродукцију, те самим тим, музејске поставке, комеморације, државне политике и медијске реконструкције постају равноправни актери наратива. Овде Ивањи осцилира између интимног записа и есејистичког увида, пропитујући шта остаје од личног гласа када га преузму наративи колектива и државе. Насловом *човек од пепела* означава се и егзистенцијални остатак, односно, оно што је

преживело након уништења, али и сувишак који институције не могу сасвим да присвоје. Поетика романа је рационална – уместо експанзије емоција, доминира анализа знакова, ритуала, туристичких рута сећања. При томе, текст никада не напушта етички хоризонт: није реч о цинизму према комеморацији него о захтеву да се одржи достојанство сведочења и прецизност језика. Тако роман функционише као завештајни глас писца, који своје искуство ставља у расправу са начином на који га друштво памти враћајући тиме читавој теми Холокауста моралну оштрину.

Роман карактерише такозвана хладна дескрипција, будући да се објашњава како су тела спаљивана у логорима, како је изгледала сама процедура, и како се те исте просторије данас показују туристима. Та строгост и техничност језика делују као поетичка стратегија и као психолошка одбрана: интелектуализација држи афект под контролом, али га не поништава. Слика музејског распореда ужаса у коју улазе и најморбиднији примери (убиства и наводна употреба људске коже за абажуре), намерно остаје без патетичког појачивача, те управо том уздржаношћу књижевни текст постиже етичку оштрину. Када приповедач извештава како деца-посетиоци реагују на логорске приче првенствено чуђењем и гађењем, на видело излази граница педагогије шока: афект може да пробуди пажњу, али без појмовне обраде лако се претвара у сензационализам уместо у етичко разумевање. Овде се, дакле, не причињава ужас као такав, него се испитује како се он представља, коме и са којим последицама. Откриће 701 урне (1997), испарење пепела, заједничка сахрана, гласови мртвих душа и асоцијативни простор Гетеа и Целана[317], све ће то узроковати настанак Ивањијевог спектралног човека, човека од пепела, не као халуцинације, него као монтаже сећања у којој књижевност превладава замке мемоаристике. Биографска чињеница да је Ивањи заправо био у Бухенвалду даје роману додатну тежину, те када преживели препусти опомену другоме, човеку од пепела, то није бекство, већ самозаштита која омогућава трајање сведочења.

Из те огледне собе сећања прелази се на критички увид у рад меморијалних центара, чиме се подстиче неусаглашеност, ако не и сукоб између живог сведочења и институционалног / музеолошког дискурса, који (вештачки) производи трајан осећај неправде и огорчења према различитим туђим верзијама истине. Писац пореди перспективу преживелог (себе) са перспективом директора установе, који је о свему читао: епистемичка асиметрија је јасна и болна. Док институција тежи каталогу и протоколу, сведок носи телесно и афективно знање, које измиче администрацији. Ту се наратив гневно сударa са полуистинама и „глатким" наративима, који пригушују, пасивизују и релативизују неодстрањив остатак – пепео – као симбол онога што се не да коначно класификовати. Пронађене урне без података о идентитету (потпуни ефекат деперсонализације) појачавају осећај етичке немоћи: недостаје адекватан одговор, који би уопште могао да обухвати размере ужаса. Погребна церемонија за безимене урне доприноси осећају апсурда и делује као окидач који активира стари страх и ужас, док, истовремено, открива феномен онемогућеног жаловања – ритуал, дакле, постоји, али без имена и лица његова смисаона функција остаје осујећена. Писац подвлачи да је идеја сахране логораша чији је пепео нађен за њега од посебног значаја управо зато што у логору није било простора ни времена да се о смрти говори: игнорисање теме било је вид преживљавања, а удаљеност од породице додатно је прекинула везу између жеље, ритуала и успомене.

[317] Поређење са Хомункулом из *Фауста* прецизно је постављено: реч је о творевини ума рођеној у епрувети културе и катастрофе, биће које није „природно", али јесте морално нужно да надјача заборав и снагу сећања. Са друге стране, Целанов мајстор из Немачке гради етички контрапункт: индустријска смрт створила је материјал за авет; литература га преображава у човека, не да би ублажила злочин, него да би му одузела моћ неме, фетишизоване ствари.

У том контексту појављује се и једна снажна наративна одлука: глас се уступа умрлима. Догађаји у роману ће се у извесним целинама приповедати из тачке гледишта оних који су сахрањени, као да разговарају о времену у логору. Та танатографска полифонија може се читати као дисоцијативно растерећење (распоређивање неподношљивог терета на више гласова), али и као етички чин враћања гласа онима којима је био укинут. Под тим углом, текст инсистира на индивидуалности искуства: начини доласка у логор били су различити, као и начини умирања – насумични, непредвидиви, међусобно неупоредиви. Управо унутар те радикалне контингенције одржава се достојанство појединца упркос томе што је исход заједничке судбине био универзално деструктиван. Полифонија гласова не укида бол, али показује да колективна меморија није замена за лични траг: сваки лик остаје непоновљив, чак и кад је осуђен и сведен на пепео.

Каснија навраћања тим ликовима у роману служе успостављању једног трајног, мучног питања: зашто су неки преживели, а други не? Да ли је све било ствар пуке случајности или се негде ипак крио ред, одлука, нека врста правила? Ова путања покушаја реконструкције није психолошка слабост, већ структурални ефекат трауме: ум покушава да реконструише каузалитет како би повратио минималну контролу над хаосом. У томе се препознаје феноменологија кривице преживелог, али и шире, морална економија сећања, у којој се одговори свесно одржавају недовршеним. И зато је језик овог романа дисциплинован, уместо спектакла афеката, добија се прецизно излагање, које нигде не укида етичку напетост. Меморијални протокол, туристичка рута, урна без имена, дечије чућење и гађење, гласови мртвих и питање контингенције – све су то тачке на којима се поетика и психопатологија овог романа додирују. Пепео (п)остаје остатак који институције не могу да присвоје, а сведочење поступак који и кад изгледа „хладно", штити достојанство жртава управо тиме што одбија да ужас претвори у реторичку фигуру (Ивањи 2006: 31–52).

У наставку, писац изоштреним, али уздржаним тоном региструје трајност насиља у савременој Немачкој и трагове нацистичке идеологије, који и после историјског пораза циркулишу у јавном простору. Та запажања нису тек политичка дијагноза, него психичка топографија посттрауматског опстанка – обнављају хипервигиланцију и осећај моралне повреде, као да се сцена злочина није закључала, већ наставља да резонује активно се преливајући на садашњост. Управо у тој резонанци види се како се колективни симптоми (негирање, релативизација, манипулација симболима) лепе за индивидуално сећање и изнова покрећу питања о пореклу, обиму и последицама зла (које, наравно, може одвести у порицање). Централна линија романа заправо је потрага за људима и поступцима који су му омогућили преживљавање. Њему је игром случаја било промењено занимање тако да се сматрао кориснијим за потребе логора, јер је био гимназијалац када је одведен у логор, а наведено је да је зидарски шегрт. Преживео је захваљујући тој измени списка коју је неко учинио скинувши његово име са списка транспорта за Аушвиц. Истицање функције докумената показује како је логорска (био)политика производила „фикције" променама занимања, али и како се спас често дешавао у зони радикалних услова: једна оловка, једна одлука, једно брисање могло је променити све. Стога, јунак, када промишља о логорима, мисли и о људима који су помогли да преживи цело искуство, а не само о онима који су му насиље наносили. Неоспорно је да приповедач годинама након ослобођења из логора и даље трага за одговорима о периоду проведеним тамо. Оно што посебно нарушава мир јесте чињеница да је за време његовог боравка његов спаситељ заправо постао тући убица чега је јунак нарочито свестан. Управо ту почива психо(пато)лошки домен овог лика: са једне стране, остварује се потрага за каузалитетом, односно, преиспитује се како је до брисања са списка дошло и ко је уопште био посредник, док, се са друге

стране, јавља неутољива кривица преживелог, згуснута у суочавању са чињеницом да је његов спаситељ убица некога другог. То двоструко кодирање фигуре спаситеља производи у приповедачу трајну амбиваленцију која коегзистира између захвалности и гађења, олакшања и стида, без могућности коначног помирења.

Истовремено, приповедач инсистира да се логор не може мислити искључиво кроз призор целата: сећање је настањено и фигурама помоћи, случајним доброчинствима, ситним померањима која су отворила коридор живота. Та перспектива не релативизује злочин него показује како психа преживелог покушава да реконструише мрежу односа у којој је преживљавање постало могуће. У феноменолошком смислу, то је рад смисаоног лепљења: упорно поређење сопствених и туђих сећања, враћање специфичним детаљима, провера прича које су кружиле, као да се из грануларности података може извући минималан ослонац. Та упорност асоцира на технику посттрауматске интеграције: субјект кроз наратив и проверу извора покушава да стабилизује унутрашњи хаос и да, колико је могуће, расподели одговорност између случаја, система и појединачних гестова. У таквом ткању, роман делује као монтажни простор, у коме се укрштају искуства логораша, њихови животни токови и разилажења мишљења. Управо то је подсетник на оно што је немогуће заборавити и истовремено доказ колико је тешко одвојити лично од колективног. Психопатолошки гледано, ово укрштање чува индивидуалност трауме (свака биографија остаје непоновљива) и одбија утешну симетрију: насумичност долазака и умирања у логору укида идеју правилности, а ипак психа изнова тражи образац. Та напетост између контингенције и потребе за смислом, језгро је руминативног циклуса који се враћа, али не затвара.

Посебан, симболички густ мотив јесте упорно призивање Гетеа и Вајмара, непосредно уз Бухенвалд. Та суседност високе културе и индустрије смрти отвара шизоидни расцеп европске цивилизације: културна величина (Гете) није послужила као имунитет против злочина, већ као његова (не)узнемирена позадина. У психичком регистру, овај мотив појачава унутрашњу дисоцијацију: исти простор деле канон и пепео, уметничко-естетски узор и прашина логора. Приповедач ту дисоцијацију евидентира као трајни симптом историјског искуства, остављајући читав низ нерашчишћених питања да одјекује у читаоцу. Све у свему, роман се креће између хладне прецизности и моралне узбуђености настојећи да очува достојанство сведочења без патетике и да не побрка емоционални удар са разумевањем. Интелектуализација се јавља као одбрана која не гаси бол: кривица преживелог не тражи аболицију, него истину, памћење одбија да буде искључиво институционално, јер зна да је у пепелу увек више од онога што се може именовати. Из начина на који пише, закључује се да приповедач осећа бес поводом начина на који се у садашњости говори о периоду логора сматрајући да је већина информација које се наводе у суштини нека верзија полуистине која не преноси тачно дешавања којима је и сам сведочио. У једном разговору са учеником који је био у посети логору издваја се следећи део:

> „Па како су их онда затрпавали, а да нико није добио свој сопствени гроб и њихова породица никада неће сазнати да је неко њихов тамо доле, рецимо, њихов син или тако то [...] 'Или тако то', рече ученик. Дете. Ја сам био дете његових година када сам био овде и носио затворенички број 58116". (Ивањи 2006: 14)

Суптилни бес сведока према начину на који се данас говори о логорима морална је реакција на полупрозирне наративе и на апатичан однос према жртвама и страдању. Бес је показатељ моралне повреде: кад се злочин претвара у „лагану" прич(иц)у, сведочење губи етички ослонац, а преживели поново осећа да му се оспорава стварност. Зато се и педагошки, музеолошки и медијски дискурси проверавају суровом прецизношћу: да ли заиста говоре истину или је реинтерпретирају до неупознавања?

Отуда и јунакова преокупација полуистинама, што остаје трајни извор епистемичке неправде над преживелим (сведоком). Управо наведени разговор са учеником који је обишао логор драматизује ову унутрашњу напетост, јер појашњењем приповедача како је он био и дете и заробљеник остварено је премештање сцене са информативне на трансферну раван: наспрам знатижељног детета стоји дете-логораш. То преклапање производи двоструки ефекат. Са једне стране, јавља се импулс да се заштити дечја психа од ..црних" садржаја, док, са друге, постоји морална обавеза да се истина не разводни. Потоња дилема да ли испричати деци истину није педагошка ситница већ феноменолошка форма интелектуализације – настојање да се неодољив афект (ужас, гађење, страх) преведе у промишљену реч без сензационализма:

> „Да ли да утешим ту децу и да им испричам да је за време Француске револуције у неким круговима краткотрајно била мода увезивати књиге у аристократску кожу? То су чинили 'напредни људи', 'револуционари', 'носиоци прогреса' [...] Или боље да им не кажем? Иако је истина. Истина? Део истине! Пошто је победа револуције ушла у историју као позитивна, то је једноставно потиснуто. Да ли је потиснути истину исто што и лагати? А бухенвалдски абажури од људске коже, кад ћемо њих најзад потиснути? Багери су били у акцији у Берген–Белзену, у Бухенвалду је број мртвих био исувише мали за ту врсту закопавања. Мали? Како је све то релативно. Последњих три, четири месеца пре ослобођења ту се стекло само четрнаест до петнаест хиљада мртвих. Само. Мртвих. А крпице тетовиране коже и смежуране, препариране људске главе више се не излажу јавно, то се сматра сувише шокантним, али ти људски остаци нису ни сахрањени, јер их сматрају предметним доказима – то је реч која се користи: предметни доказ – предметни докази злочина. Тако је одлучено, јер се сматра да још могу бити потребни ако опет неко буде тврдио да се све то уопште није догодило. Неки људи све чешће тврде да се ништа од тога није ни догодило." (Ивањи 2006: 14)

Наведени пасус драматуршки спаја три нивоа: етику истине, политику сећања и психичку економију жаловања. Почетно питање да ли је потиснути истину исто што и лагати уводи дијалектику између заштитног потискивања и активног фалсификата. Већ следећа реченица брутално обрће перспективу, јер се не тражи потискивање истине, него „неподношљивих" експоната (абажура од људске коже). То парадоксално питање разобличава механизам културне меморије: систем се лакше брани од ужаса тако што га склања са видика, а не тако што га лажно приказује. Управо ту настаје морална напетост: где је граница између обазривости и релативизације? Потом услеђује низ хладних чињеница, које делују као окидачи и као корективи меморије. Структура реченице имитира дисоцијативни расцеп између административне логике и непојмљивости губитка: језик кратким, одсеченим јединицама показује како когнитивна рационализација удара у зид етичког апсурда. Стегнути ритам је форма интелектуализације која не негира афект, него га дозира тако да читалац осети управо ненормалност саме нормализације. Ту се види напетост између когнитивне дистанце (бројеви, процедуре) и афективног суфицита (шок од речи „само" уз „мртвих"). Та реторичка употреба јесте начин принуђивања читаоца да осети логичку и моралну абнормалност саме конструкције реченице, догађаја, злочина, Холокауста.

Круцијални чвор је правни појам предметни доказ (статус материјалних остатака из логора – коже, главе, итд.). *То* се не излаже, јер је „сувише шокантно", али се и не сахрањује, јер су то „предметни докази" (Ивањи 2006: 14). Овде се сударају два императива: правни (чување доказа услед негирања) и ритуални (потреба за сахраном, именом, жалошћу). Другим речима, људски остаци се не сахрањују да би могли бити изнесени кад поново букне негирање. Тиме се ритуал жаловања суспендује на неодређено време, те онемогућено жаловање постаје цена епистемичке одбране истине.

Са друге стране, негирање „да се ништа није догодило" расте као секундарна траума. За преживелог, сваки такав „рационални разлог негирања" остаје удар на темељни поредак жалости и на сопствену трауму. Завршни тон издвојеног цитата је експлицитно упозорење на ескалацију негирања. Дакле, доказни материјал подлеже нужности очувања у времену у којем се истина систематски подрива. Тако овај одломак артикулише моралну повреду (кад се сведоку стално оспорава стварност, истина, траума, став), али и прецизну педагошку позицију: истина не може да укине бол. Истина страдања у логору није ни потискивање ни сензационализам него тешка, неутешна чињеница која мора остати видљива иако тиме, неизбежно, оставља читаоца у пољу трајно непотпуног оплакивања.

Приповедачева сумња у полуистине и огорчена педантерија у провери чињеница не значе ниподаштавање меморијалних институција, већ пре указују на структурну пукотину – институција тежи протоколу, а сведочење остаје остатак. Из те пукотине израста и слика педагогије[318] која не сме да се задовољи шок-ефектом, нити да потисне неподношљиво у име „позитивне, ведрије, срећније" приче. Зато су дечји глас и приповедач, односно број 58116 уз предметне доказе један исти изунутра повезан ланац, који показује како интерпретација догађаја делује непосредно на психу преживелог, јер не само што прошлост боли него што и садашњост својим говором ту бол појачава. Говорећи из позиције неког ко је преживео, приповедач настоји да одржи достојанство жртава пред лицем негирања признавши границу представљивости. Пепео не сме бити ни само доказ ни само табу, већ трајна опомена која обавезује на сећање.

> „У непосредној близини меморијалног центра у Бухенвалду нема киоска са кобасицама. Неки се посетиоци жале због тога. Ако нагло огладне, морају да оду неколико стотина корака даље, до кафетерије код паркинга. Управа центра подсећа да су логораши најчешће умирали гладни, због тога њихови посмртни остаци не би требало да буду ометани жвакањем хамбургера или сендвича." (Ивањи 2006: 14)

Наведени одломак делује као прецизно постављена граница између сећања и тржишта – забрана кобасица није банална регулатива, већ етички знак да се апетит мора повући пред жалошћу. Телесни ритмови свакодневице (глад, жвакање, мириси хране) у простору где је глад била средство убиства прете да изазову дубоку дисонанцу и гађење. Управо зато управа инсистира на ритуалној тишини тела, да посмртни остаци не буду ометани жвакањем. Та формула је и поетички потез, нагло враћа читаоца у логорашку феноменологију глади активирајући соматску меморију као место моралне интуиције. Истовремено, жалбе посетилаца откривају колико је танка линија између комеморације и туристификације – ако се у симболичком простору глади појави брза храна, настаје минијатурни акт профанације, који у преживелом може да побуди и гнев и стид – гнев због банализације, а стид што уопште мора да се преговара о очигледном. Такве микросцене показују да се етика меморијалних простора не исцрпљује у експонатима и таблицама, већ се одвија на нивоу телесних пракси: где ћемо стајати, шта ћемо радити, шта је дозвољено телу у близини пепела.

О томе како је логор утицао на људе који су били у њему приповедач говори:

> „Они који су преживели концентрационе логоре имали би највише разлога за горчину, цинизам, нељубазност, сумњичавост и још гора мишљења, али ја сам свеједно управо међу њима наилазио на најшира срца, на најпродуховљеније главе, а окренути су животу и људима, што се код других, којима је судбина била наклоњенија, ретко среће." (Ивањи 2006: 17–18)

[318] О педагошким аспектима холокауст-дискурса, в. Чебашек 2022.

Овај увид не романтизује трауму, већ бележи феномен који психотрауматологија описује као посттрауматски раст: из сусрета са радикалним злом код дела људи јавља се наглашена етичка осетљивост, хуманистичка усмереност, стрпљење за туђу рањивост. Уједно, Ивањи избегава замку генерализације, али истиче да се преживели неретко препушта друштвеном усидрењу као антиподу логорске дехуманизације. Другим речима, повратак из логора доводи до развијања двојних психолошких механизама. Код једних је то трајна хипервигиланција, која се претвара у оштру моралну будност (распознавање знакова понижења и неправде, пад у депресију), код других интелектуализација и сублимација која подразумева претварање бола у знање, сведочење, бригу за друге. Међутим, одломак оставља место и критичкој ноти – таква постлогорска „производња доброте" може понекад носити трагове идеализације (одбрана од бездана огорчења) или реактивне формације (претерана љубазност као штит од повратка беса). И управо у тој амбивалентности између рањивости и духовне ширине, роман истиче етички тон: не доказ да је патња исцељујућа, него сведочанство да упркос трауми постоји избор за међуљудске односе, за другог, за живот.

О времену у логору проговарају и гласови сахрањених из пронађених урни (њих 701), чији проналазак представља једно од најзначајнијих открића романа:

> „Ја нисам пружао никакав отпор. Готово да ми је било мило што ћу најзад да умрем. Тога се сећам. Иначе ничега. Лежао сам на сламарици сав радостан. Осећао сам врелину, а сви остали су дрхтали од зиме. Био сам јако миран, људи моји, тако миран! У Аушвицу је Сара морала да крене право. Нисмо стигли ни да се опростимо. Нисмо знали шта нам се догађа. Били смо страшно збуњени. Уплашени чак нисмо ни били, баш је то права реч: збуњени." (Ивањи 2006: 31–32)

> „ 'Ја знам само за мржњу!' чује се други глас. 'За беспомоћност и мржњу. Зашто сам морао да носим то стење, сваког јутра да марширам до каменолома, зашто уопште да се пробудим за такав дан? А врућина, а прашина, а бол у сваком мишићу. Бес. Мржња и бес, то су речи, које ми падају на памет.' " (Ивањи 2006: 33)

Гласови из урни нису сензационалистички ефекат, већ етичка и поетичка одлука да се говор врати онима који су га присилно изгубили: текст расподељује сведочење на више регистара и тиме спречава да колективна прича избрише индивидуалне разлике. Први глас сведочи о парадоксалној смирености пред крај, о непружању отпора, осећању милости услед смрти, али и парадоксално, осећању неизмерне врелине, која је прожимала организам упркос зими. Таква врелина изнутра у тренутку пред смрт може бити ишчитана на више равни одједном, с тим да су у наративу подједнако све легитимне. На најбуквалнијем, телесном нивоу, врелина је веродостојна феноменологија терминалног стања: логораши су често умирали са високом температуром (тифус, упале, сепса), па субјективни осећај жарења у телу није изузетак. Поред тога, у дубокој исцрпљености и хипотермији на крају може доћи до парадоксалног осећаја грејања као кратког, варљивог таласа угоде који претходи колапсу. Дакле, вани је зима, али организам у распаду може да региструје топлоту, па и еуфорију управо кад више нема енергије за дрхтање, отпор или страх. Психички, та топлина је фигура последњег механизма самозаштите. Када глас каже: „Готово да ми је било мило што ћу најзад да умрем […] био сам јако миран" (Ивањи 2006: 32), то је језик утрнулости и предаје, а не пристанка. Интелект не успева да организује ситуацију, настаје збуњеност, па психа искључује аларме: јавља се мир као неуровегетативно смирење пред крај уз могућу ендогену аналгезију (ендорфини) и кратак бљесак олакшања – више нема бола који треба поднети. Топлина је, дакле, контрафобични

осећај, односно, минимална утеха тела у часу кад субјекат више нема на шта да утиче. На поетичко-симболичком плану, Ивањи управо том инверзијом климе (унутра жар, споља мраз) показује радикални раскорак између приватне и спољашње стварности. Свет је хладан – административан, нумеричан, лишен личног гроба док се унутар бића јавља последњи остатак постојања, сензација топлоте као интимни остатак субјективности. Истовремено, врелина је и преднајава пепела (мотив који носи књигу): субјекат улази у ватру без отпора, као да се унутрашњи жар већ претвара у оно што ће телу бити урађено. Отуда и потпуно одсуство патетике: ни хероизација, ни морализам, већ само сведочење о томе како се свест гаси. Кључно је, дакле, у свим овим психо(пато)лошким приступима књижевности Холокауста не бирати између медицинског и симболичког читања. Зато је ова сцена уверљива као телесна истина, као психички механизам преживљавања до последњег трена и као етичко-симболички потез који разоткрива шта значи умирати у систему који је хладан до бесмисла. Зато та топлота није контрадикција зими, него њена најдубља оптужница.

Што се другог гласа тиче, реч је о потпуно супротном афективном екстрему: страдалник зна само за мржњу, беспомоћност, врућину, прашину, бол и бес. Речитост открива минимални опис принудног рада као трајне телесне казне док понављање мржње и беса делује као ритам марша до каменолома. Психопатолошки, ово је регистар афеката који настаје када се беспомоћност прелије у понижење – мржња није психолошка грешка жртве него морални знак да је мерило неправде сачувано. Ипак, наратив не кодификује мржњу у једини могући одговор, довољно је да је призна као истинити део емотивног спектра. Уз први глас и његово утрнуће и конфузију остварује се цео спектар осећања – од анестезије до гнева, без икаквог утешног средишта. Нужно је ове гласове читати као танатографску полифонију, која истовремено сведочи о индивидуалности искуства и о граници представљивости. У првом случају, језик се скупља у лаку, готово телеграфску реченицу да би се издржао ужас непојмљивог; у другом, језик се шири епизеуксом (мржња и бес) да би сачувао субјективност у односу на машинерију принуде. За преживелог-наратора, такво уступање гласа мртвима функционише и као унутрашњи рад памћења: пројекција противречних афеката (утрнуће / гнев) изван сопственог „ја" омогућава да се амбиваленција издржи без редукције. Тим поступком роман избегава морализаторску симетрију: у истој стварности налазе се и они који су „радосно" легли да умру, јер више није било снаге за страх и они који су сваког јутра марширали у каменолом прожети мржњом, с тим да ни један ни други глас не смеју бити потиснути у име уредног, нешокирајућег наратива. Пепео, као семантички концентрат романа овде показује своју двојност: остатак који не може бити коначно означен и, истовремено, жариште у ком се индивидуална телесна истина опире статистици и протоколу.

Повратак приповедача (Ивањија) на место логора у улози преводиоца активира распад граница између професионалног понашања и преживљеног трауматског језгра: тренутак када га препознају као бившег логораша и када се путем микрофона поново изговара његов број, претвара дипломатски протокол у сцену поновног излагања трауми.

> „Новинари радио-станица који су били са нама тек су са малим закашњењем приметили шта се догађа, гурали су нам под нос микрофоне и молили да поновимо шта смо рекли. Одбио сам. Био сам груб, просто се обрецнуо на њих. Нипошто зато да бих се правио важан. Никако. Али да сам рекао само још једну реч, заридао бих на том тргу за зборове логораша, на Appelplatzu, на коме је увек било хладно, увек дува тако непријатан ветар, увек." (Ивањи 2006: 61)

Одбијање да проговори представља очување граница. То је јасан опис клизања из прозора толеранције у афективни слом, где је још једна реч – чак и најмањи додатак смислу – уједно и прекорачење дозе за нервни систем. Appellplatz, увек хладан, са увек непријатним ветром делује као снажан условни окидач: простор и клима постају соматски медијум памћења у којем тело прво памти, па тек онда разум артикулише. Грубост према новинарима је у том кључу и етички гест, односно одбрана сведочења од сензационализма и од јавне конзумације суза.

> „Облак који с времена на време избија из подземља близу звоника у Бухенвалду све чешће поприма човеколики облик. Није заборављен ни први заједнички покушај лебдења у виду прамења од пепела. Напротив. Порекло се стално наново наглашава само по себи. Монструм постаје човек. Човек од пепела из Бухенвалда. Убудуће ће се тако и називати: Човек од пепела из Бухенвалда. То је права назнака његовог тражења егзистенције које још није завршено. Није мртав. Није више мртав. Био је мртав, али мртав није остао, јер прошлост не може да буде мртва, не може док се ико сећа. Човек од пепела још није формулисао своје намере. Ни речима, ни стварањем плана без речи. Али нико више не би смео да порекне да је нешто почело да се догађа.” (Ивањи 2006: 103)

Ова наративна појава и појашњење самог наслова романа више је од метафоре: то је процес субјективизације остатка, симболичко уобличавање онога што упорно измиче архиви и историји. Инсистирање на пореклу (из Бухенвалда) открива фиксациону тачку идентитета самог приповедача – не као култ места, већ као признање да се егзистенција после трауме трајно усидрила у (географској) координати која се не да разградити. Кад приповедач каже да није мртав, односно, да није *више* мртав, тиме формулише парадокс трауматског времена: прошлост није прошла докле год је се неко сећа, већ је живи остатак који се непрестано покушава артикулисати. Другим речима, овај цитат изводи на сцену човека од пепела као постепено уобличавање онога што је дуго било неименовани остатак. Облак из подземља који поприма човеколики облик није само метафора, већ и наративни механизам субјективизације трауме. Дакле, настанак лика, његово именовање и инсистирање на пореклу показују да се оно што је било с почетка романа сведено на експонат и предметни доказ враћа у домен личности и гласа. Формулација „монструм постаје човек” обележава обрнути ток дехуманизације: од слике-упозорења[319] ка ентитету који тражи егзистенцију и име. Психопатолошки, фигура човека од пепела делује као посредник између активног оживљавања и рада прераде[320] (в. ЛаКапра 1994: 205–223; ЛаКапра 2001: 148–149). Уместо да се афект враћа у виду флешбекова, добија облик спектралног Другог чије је тражење егзистенције још у току. Та незавршеност кореспондира са описом посттрауматских процеса у којима се сећање постепено организује и интегрише без илузије о коначној катарзи. У психоаналитичком регистру, ово личи на оно што Николас Абрахам (1994: 171–173) зове фантом, што је носилац несведених, криптираних садржаја породичне / колективне меморије, с тим да овде фантом није симптом патологије, већ етичка фигура која омогућава да остатак (пепео) добије глас без клизања у сензационализам. Управо зато приповедач подвлачи порекло из Бухенвалда, јер оно јесте сидро које спречава расипање значења и држи на окупу везу између конкретног места злочина и процеса субјективизације.

---

[319] Лат. *monstrum* као „оно што се показује” и што страшно опомиње.

[320] Мисли се на ЛаКаприн концепт трауме у виду: acting out ↔ working through, за детаљнији увид видети закључно поглавље „Conclusion: Acting-Out and Working-Through” ЛаКаприне студије *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma* (1994: 205–223).

Фразе „није мртав. Није више мртав. Био је мртав, али мртав није остао" могу се читати и кроз феноменологију преживљавања – код траума са губитком и масакром, честа је појава „живих остатака" у свести преживелих у форми интрузивних, али не нужно психотичних мисли које се јављају као фигуре или гласови. Разлика је пресудна: Ивањи не приказује распад реалитета, већ обликовање унутрашњег сведока (њега самог али не као приповедача) који носи „вишак" бола. Истовремено, фигура ради и етички посао у сфери колективне меморије. Док правни и музеолошки језик жртвине остатке често фиксира као предметни доказ, човек од пепела тражи да се у том доказу препозна човек и лик. Човек од пепела „још није формулисао своје намере" (Ивањи 2006: 103), јер је процес именовања и сахрањивања структурално недовршен. Управо та незавршеност чини сведочење могућим – траума остаје у процесу, а литерарна форма инсистира на живој обавези памћења. Отуд и завршна реченица „нешто је почело да се догађа" која није патетична најава искупљења, већ прецизан опис старта интеграције: афект, лик и човек су добили сопствену представу (пепељасту, у виду пепела) и тиме ступају у поље смисла, ма колико крхког. Коначно, овај издвојени цитат је биографски кључан – преживели из Бухенвалда враћа остатке у субјект, али без приватизације њиховог значаја. Име укључује место (из Бухенвалда) да би се лично памћење спојило са културном. Дакле, Ивањи не „лечи" трауму, већ јој даје одржив облик у форми спектралног лика, човека од пепела, који није мртав, јер ни сама прошлост није мртва. У таквом простору настајања књижевности, Ивањијева литература (п)остаје и психички контејнер и етички аргумент – начин да се истина држи заједно са болом, без негирања и без воајеризма.

Приповедач ће у вези са прошлошћу истакнути и следеће:

> „Сваке године се прославља дан ослобођења концентрационог логора Бухенвалд. Сваке године ме тим поводом позову у Вајмар. Сваке године се колебам да ли да се одазовем. До сада сам сваке године ишао. Упркос толиким прославама ослобођења, чини ми се да сам доживотни осуђеник тог логора. Не успевам да самог себе амнестирам од успомена." (Ивањи 2006: 131)

Годишње прославе ослобођења у Вајмару удар су из другог правца: ритуал који обећава ослобођење појачава осећај доживотне казне. Датуми, места и гестови комеморације регулишу и истовремено иритирају трауму приповедача. Психички механизам је двојак: понављање које присиљава на повратак, и рад туговања који, да би успео, мора да се одвија у контактном пољу са другима и са самом траумом. Резултат је структурна амбиваленција: ићи на комеморацију значи потврдити истину и заштитити је од негирања, али и поново ући у затвор времена, у којем се ослобођење слави, а не осећа. Формула „самоамнестија" овде рашчишћава ствар – нема кривичне одговорности коју би могао да укине, већ постоје морална повреда и кривица преживелог које не подлежу декрету опроштаја. Зато се институционално ослобођење и приватна доживотна казна не искључују, већ коегзистирају као два слоја стварности која се не могу спојити. Укупно гледано, ова три фокуса, од одбијања јавног говора на Appellplatzu, преко појаве човека од пепела до годишње комеморације чине јединствену динамику избегавања и суочавања. Одбијање да проговори штити интегритет гласа; спектрална фигура човека од пепела преузима „вишак" бола претварајући га у смислену слику; ритуал комеморације преживелог наводно враћа у заједницу потврђујући да за преживелог време логора остаје трајно отворено. Управо ту се показује етички профил романа – сведочити значи стално дозирати реч да (се) не прсне у плач, стално тражити облик за остатак (пепео) да не потоне у ћутање и стално издржавати комеморацију која не лечи, али чува истину да би се уопште могло живети са њом.

Нешто касније, приповедач изнова окреће етичку оштрицу против туристификације стратишта тако што „историјско задовољство" (купање у кади у којој се купао фирер) доводи до логичног апсурда: ако се већ траже сензације, зашто онда не отићи корак даље и понудити улазницу за теретни вагон и бичевање на Етерсбергу (уп. Ивањи 2006: 134)?

> „Не питам ко је овога пута смештен у те две собе са балконом, које су, додуше, опремљене новим, модерним намештајем, али је у купатилу остављена иста када у којој се купао или туширао фирер. Богати амерички туристи нарочито воле да се окупају у тој кади и спремни су за то 'историјско задовољство' да плате посебно високу цену. Можда би таквим туристима требало понудити да их за двадесет евра у гарантовано вашљивим, старим логорским униформама провезу до логора у теретним вагонима као некада нас, а не у удобним аутобусима. А за стотину евра да буду разапети на пању на зборном месту, горе на брду Етерсберг, и ишибани. Баш као некада неки од нас." (Ивањи 2006: 134)

Ова горка ирониja вид је психичког штита и моралног протеста. Психопатолошки гледано, код наратора-преживелог препознаје се реактивна формација у виду агресивног хумора као одбране: на место неподношљиве увреде, што би била профанација простора глади и смрти у „спа-атракцију", ступа хиперболична сатирична понуда која разобличава воајерски нагој за шоком. Истовремено, унутрашњи афект је јасан, наступа морална повреда и гађење зато што се бол (у садашњици) претвара у робу. Иза приповедачевог сарказма назире се и позната динамика секундарне трауматизације: жвакање хране у простору где је глад била оруђе убиства активира телесно памћење и изазива дистрес, те зато приповедач интензивира слику све до циничне репризе злостављања да би читаоцу разорио удобну дистанцу и приморао га да препозна профанацију.

Одмах, затим, наратор-преживели помера фокус са туриста на преживеле и јасно раздваја две врсте боравка на месту злочина.

> „Сазнајем да већина бивших логораша из Русије, Украјине и Белорусије спава на брду Етерсберг. Некадашње есесовске бараке одавно су преуређене у омладинско прихватилиште за учеснике разних семинара које приређује меморијални центар. То сам знао и раније. За то сам имао разумевање. Мислио сам да ће клинци тамо чак и лакше схватити дух чудног, језивог брда, да ће им нешто шапнути неуморни ветар, да ће им се можда Човек од пепела појавити барем у сну. Међутим, не схватам како ту могу да сместе бивше затворенике. Не разумем зашто су они то прихватии. Није реч само о комфору, о купатилима и клозетима на крају ходника, и не знам колико кревета у истој просторији. Ја не бих ту спавао, не бих бесане ноћи проводио на десетак метара од бодљикаве жице која је некада опкољавала концентрациони логор, а сада само још треба да подсети на њега, ока не бих могао да склопим надомак капије са натписом „Свакоме своје". Надомак крематоријума. Радије не бих дошао у Вајмар. Признајем да пишући волим да изазовем своју прошлост, али да спавам тако близу бившег логора, свеједно, не бих могао." (Ивањи 2006: 135)

Приповедач је имао разумевања што млади спавају у преуређеним есесовским баракама алудирајући да можда очекују да ће им се човек од пепела указати у сну, што потврђује идеју према којој педагогија памћења може тражити контролисано приближавање месту. Али, приповедач нема разумевања зашто то чине бивши затвореници, јер тиме исти простор постаје ситуациона ретрауматизација: близина бодљикаве жице, крематоријума и капије „Свакоме своје" руши прозор толеранције освежавајући трауму и прошлости. Њему је тако нешто просто незамисливо зато што

приповедач „воли да изазове своју прошлост писањем", дакле, саморегулисано, дозирано, путем језика, али не може да спава на неколико метара од логора, јер би то било неконтролисано, телесно „плављење" (трауматичним) стимулансима. Та разлика одговара јазу између наративне прераде која носи, структурира, даје смисао, и неконтролисаног излагања трауми које разара, поништава сан и опоравак. Овде није толико реч о осећању слабости, колико о здравој процени граница – место злочина носи толики набој да би за преживелог сан ту био каприциозно насиље над сопственим нервним системом. У целини, обе перспективе – и туристичка и логорашка – мапирају танку линију између комеморације и спектакла. Комерцијални нагони и историјски „ужици" (када, луксуз, сензација) гурају сећање у воајеризам, па приповедач активира сарказам као етички аларм. Насупрот томе, његов однос према боравку у близини логора разликује педагошку експозицију (за младе) од дестабилишућег боравка (за преживеле). Приповедачева ирониja и дистанца штите интегритет сведочења, а истовремено, тело задржава право да каже *не* простору који пренатрпава чула и руши сан. Управо та амбиваленција одржава етичку јасноћу овог романа: меморијал може да образује, али не сме да тргује болом; сведок-преживели може да говори, али не мора да преспава у логору да би његова истина била валидна.

О човеку од пепела приповедач говори и кроз призму свих дешавања која су присутна, а која су оличење зла и страдања широм света и на просторима некадашње Југославије.

> „Могао је да одлети куд год је хтео. Могао је да нађе посла у многим крајевима света. Потребан је на све стране. Сигурно је потребан и на небу моје отаџбине. Моје бивше отаџбине. Изнад Јасеновца, Бањице, Кератерма, Овчаре, Книна, Сребренице. Изнад попаљених средњевековних манастира на Косову и Метохији…" (Ивањи 2006: 141)

У овој финалној појави *Човека од пепела*, Ивањи изводи фигуру из локуса Бухенвалда у глобални, и прецизније, југословенски контекст страдања. Самокорекција из *отаџбина* у *бивша отаџбина* функционише као кратки, нагли знак компликованог жаловања: не губитак само особа него и политичко-симболичког простора, који је колабирао остављајући субјекта у процепу између идентитетске навике и историјске реалности. Листом места: Јасеновац, Бањица, Кератерм, Овчаре, Книн, Сребреница, манастири на Косову и Метохији прави карту трауме на којој човек од пепела постаје покретни сведок прелазећи из једног историјског хоризонта у други. То није релативизујуће поравнавање различитих злочина, већ оно што Ротберг (в. 2009) зове мултидимензионалним памћењем – сећање на Холокауст ствара оквир да се промисле и други облици масовног насиља без гашења његове посебности. Управо та потреба стизања човека од пепела на све стране добија психопатолошку тежину: она именује хроничну моралну повреду као стални телесно-психички напон који настаје у сусрету са понављањем зла у потпуно новим конфигурацијама. Важност сећања на дешавања у прошлости истакнута су и у завршним разматрањима романа о човеку од пепела:

> „И даље ваља подсећати на све што смо искусили у Бухенвалду и Аушвицу, а то само он уме. Како само он уме. Ваљда се пахуљице пепела људи спаљених у крематоријуму на том зачараном брду усред Немачке нису уздигле у ваздух само због једне једине прославе." (Ивањи 2006: 141)

Човек од пепела је посредник који омогућава да се неподношљиво обликује и пренесе. Управо због тога пахуљице пепела од којих је и сам створен нису за једну једину прославу (годишња комеморација) него за вечност. Овај цитат кристалише смисао фигуре човека од пепела као етичког и психичког посредника између приватне

трауме и јавног памћења. *Он* није ни институција ни приповедач у првом лицу него хуманоидни остатак, облак уобличен у лик, који преузима терет опомињања тамо где људски глас (нарочито глас преживелог) више не може. Управо тако се чита имплицитни парадокс: приповедач диже руке од своје мисије желећи „самоамнестију" од успомена, али истовремено конструише фигуру која ће уместо њега носити опомену, успомену и сећање. Психопатолошки сагледано, то је чин делегације трауме како је и првобитно наглашено: неиздржив вишак афекта (бол, морална повреда, кривица преживелог) бива симболички депонован у „друге", не да би (се) негирао, већ да би постао подношљив и делотворан. Синтагма о једној јединој прослави удара у другу осу значења: памћење се не сме свести на календарски ритуал. Ивањи већ зна да годишњице имају двоструко дејство: истина се потврђује, али се и бол ритуално дисциплинује, често до мере банализације. Када каже да се пепео није уздигао само због једне прославе, он одбија ритуалну затвореност наговештавајући континуирани рад жаловања – усмерени, поновљив, незавршив процес, у којем се прошлост преводи у садашње понашање, етику и језик. Овде човек од пепела преузима управо оно што институција тешко постиже – да подсећа без воајеризма и да траје без спектакла.

Преношење човека од пепела изнад простора бивше Југославије има и јасну клиничко-етичку функцију: оно артикулише секундарну трауматизацију сведока у сусрету са новим масовним злочинима – не као окидаче који га ломе него као одговорност сведочења која га покреће. То је и логика „усидрења" после трауме: уместо затварања у приватни бол, наратор-преживели бира јавно, транснационално (под)сећање. Истовремено, наратив чува границе да се трагика не претвори у спектакл – пепео није сувенир већ остатак који обавезује. Зато завршни нагласак пада на континуитет (под)сећања: прошлост није мртва докле год постоји сећање, али да би остала жива на прави начин, мора да се изводи без воајеризма и без репресивне утехе „једног празничног дана". У том упорном, ненаметљивом трајању памћења и сећања, роман изводи и свој психопатолошки и етички закључак: истина која не укида бол јесте једина способна да спречи нове облике порицања и банализације, те је као таква једина у стању да човека од пепела задржи као лик – не као монструма што се показује, него као човека који сведочи истини.

6.7. ФИЛИП ДАВИД

Филип Давид (1940–2025) припада значајном хоризонту српске књижевности. Његово дело спаја личну и друштвену одговорност, памћење и заборав, литературу и историју. Палавестра (1998: 145) га сврстава у даровиту генерацију српских писаца која се појавила око 1965. године (Пекић, Киш, Селенић, Ковач). Рођен је у Крагујевцу у јеврејској породици, а животна околност у виду губитка ближњих током Другог светског рата, скривање у раној младости, потом студије на Филолошком факултету у Београду постају основа књижевне посвећености, у којој је памћење истакнуто као непобитна морална дужност. Као уредник Драмског програма Радио-телевизије Београд и професор драматургије на Факултету драмских уметности, Давид је био изузетно ангажован не само у оквиру књижевности него и у оквиру позоришта, медија и јавне критике.

Превасходно се бавећи темама књижевне фантастике, у његовом опусу нарочито се истичу прозна дела *Бунар у тамној шуми* (1964), *Записи о стварном и нестварном* (1969), *Принц ватре* (1969), у оквиру којих Давид тематизује прожимање сна, маште и уобразиље наспрам реалности свакодневице. Захваљујући свом првом роману *Ходочасници неба и земље* (1996) који више наликује на тематски повезану збирку приповедака (уп. Палавестра 1998: 146), у српској књижевности појавила се јака струја заснована на јеврејској мистици, херметизму и тајним учењима езотеричних школа. Бавећи се јеврејским идентитетом, у овом роману тематизован је један догађај из 16. века, када је инквизиција спалила ученог шпанског Јевреjина.

6.7.1. *Кућа сећања и заборав*а

Роман Филипа Давида *Кућа сећања и заборава*, овенчан НИН-овом наградом, објављен је 2014. године. Овај роман јесте Давидова најинтимнија књига, у којој се налази, како и сам истиче, део његове биографије (уп. Терић 2021: 506, 507). Обликован у форми исповедног сведочења и документарног записа, прати судбине четворице ликова чији се животи обликују у сенци Холокауста. Како истиче Оливера Радуловић (2021: 48), на нивоу микроструктуре, *Кућа сећања и заборава* представља „жанровски мозаик од дневничких бележака, исповести, писама, докумената и вести, прави контрапункт романескних гласова о страдањима Јевреја и тежини очувања идентитета". Осим тога, као архетипско питање читавог романа јесте шта значи бити Јевреjин. Главни јунаци овог романа су Алберт Вајс, Соломон Леви, Миша Волф и Уријел Коен. Сваки од њих проживљава трауму прошлости покушавајући да разуме извориште зла које их је обележило и којег се не могу ослободити[321]. Као представници егзистенције опседнуте сећањем, односно, као људи који носе у себи терет немогућности заборава и који у својој унутрашњој борби остају трајно заробљени у времену које је престало да пролази. На конференцији у Њујорку срећу се преживели који су као деца били жртве масовног страдања. Оно шта им је заједничко јесте трагични губитак породице, али и својеврсно скривање од света, будући да се скривају под лажним именима како би преживели. Јеврејско порекло главних јунака *Куће сећања и заборава* основа је из које потиче све потоње зло учињено према њима. Холокауст – непојмљиви свет тортуре и пакла – у овом роману проговара кроз трагичне сцене остављених јеврејских беба, кроз

[321] „Филип Давид у аутобиографији Алберта Вајса упризорује негативитет спекулативне логике, тако што кроз увећавајућу буку што преплављује биће главног јунака отвара деридијански процеп […] Упућујући на Холокауст као на јединствени догађај у историји човечанства, Филип Давид у дејство ставља његову нечитљивост кроз суочавање његових јунака са сопственом неотклоњивом нечитљивошћу, кроз претварање човека и језика у – зјап." (Николић 2017: 257)

самосвесни одлазак родитеља у смрт како би сачували своју децу, кроз ужасавајуће позиције преживелих који тек деценијама касније сазнају права имена и то ко су им били родитељи, кроз представе ужасних страдања невиних људи аушвицким пећницама. „Давидов роман управо утврђује постојање апсурдне смрти, која је далекосежнија од свих, јер обесмишљава смрт али и у свет уводи бесмисао као његов кардинални, негативни онтолошки карактер.” (Николић 2017: 251) Јунаци *Куће* показују да Холокауст није само променио свет као историјски догађај одневши милионе живота, већ да његови домети, као трајни процес, настављају да делују у годинама и деценијама након рата, у сећањима и у постојању оних који су преживели. Свет логора постао је матрица света после Холокауста. У таквом свету, опстанак и идентитет преживелих не могу бити утемељени у стабилним значењима, јер је само постојање након таквог ужаса парадоксално и трауматично. Давидови јунаци живе у времену које је изгубило своје обележје – у времену у коме прошлост више није нешто што се може памтити у пуноћи, већ нешто што се непрестано враћа као сенка, као празнина у идентитету. У том смислу, постојање после Холокауста није наставак живота, већ живот у траговима, својеврсни покушај повратка смисла (у) свету који је укинуо сопствену моралну основу.

У *Кући сећања и заборава* тематско језгро чини упорно настојање да се зло појми и именује: да му се пронађе узрок, логика и историјско-онтолошка утемељеност.

> „Сусрет нарације са траумом Филип Давид у роману *Кућа сећања и заборава* упризорује превођењем рефренског звука *Бум-чиха-бум-бум-чиха-бум* у трајан, онтолошки диспозитив главног јунака и наратора Алберта Вајса. Роман почиње признањем јунака о немогућности да се приближи извору једноличног звука који га ноћу буди. Звук који се не може именовати, инсомнија од које се субјект не може исцелити, обележавају почетак Давидове књиге као минијатура ужаса који ће се, аутобиографским исказима самог Вајса и његових познаника, раскривати сећањем на несрећу Израиља у 20. веку.” (Николић 2017: 247)

Приповест систематски отвора поља кривице, преживљавања и трауме, показујући како се индивидуални живот после Холокауста одвија под притиском сећања. Главни јунак, Алберт Вајс, иначе и носилац сећања, живи у сталном напрезању одржавања границе између некада и сада. Што су сећања удаљенија од тренутка говора, то су интрузивнија у психичком доживљају. Та асиметрија производи феномен замрзнутог времена у којем прошлост није архив него активна сила која уређује садашњост.

Још на почетним страницама исцртава се психопатолошки профил јунака, ког одликује хронична несаница, анксиозност, осећај бесмисла и губитак смисаоног хоризонта. Реч је о принципима преживљавања појединца који обухватају интрузивна сећања (флешбекове), дисоцијативне прекиде континуитета, као и парализу намере, односно, немогућност да се субјект креће напред управо зато што се психа брани понављањем. У Давидовом роману, сећање је својеврсни механизам: оно не сведочи, већ оперише, док (психо-физички) ожиљци памте уместо субјекта. Отуд и амбивалентна динамика кривице преживелог, јер жеља да се страдање превазиђе контрадикторна је са опсесивним враћањем мисли које не дозвољавају затварање психичке ране. Роман артикулише и једну скривену историју одрицања: идентитетска померања, разарање породичних веза, рано одрицање од имовине и статуса – све оне принудне одлуке које су, да би се избегла непосредна смрт, од субјеката начиниле објекте туђих одлука и, у неку руку, туђинце. Проживљена тортура у логору о којој се у више наврата говори, осим представљања ужаса страдања, сведочи и о амбивалентним гестовима заштите у условима логора, о користољубљу и експлоатацији рањивости.

Све то указује на екстремни домет дејствовања зла изван непосредне машинерије уништења. Тако се индивидуална психа суочава не само са траумом, већ и са ерозијом поверења у људску природу и друштвени поредак.

Почетна сцена романа, у којој Алберт чује непојмљиви звук: „Воз у покрету. Точкови воза у покрету. [...] Упорна, једнолична, бука није престајала. *Бум-ћиха-бум-бум-ћиха-бум*" (Давид 2015: 11) функционише као психопатолошки увод у свет посттрауматске свести. Том буком Давид уводи мотив звука као симптом трауме и као психички знак који структурално обликује цео роман. У питању је перцептивни феномен као резултат интернализованог трауматског сећања, у коме се звук јавља као халуцинаторна репродукција прошлости која више не постоји изван субјекта, али наставља да егзистира у унутрашњем простору. Одсуство стварног извора буке, јер „[н]игде у близини није било пруге ни железничке станице" (Давид 2015: 11), указује да је спољашње чуло замењено унутрашњим, односно да психа сама постаје извор мучења. На психопатолошком нивоу, овај опис одговара феномену флешбекова и сензорних халуцинација приликом ког не само звук, већ и феномени попут мириса или сенки активирају унутр*ашњу репродукцију трауме. Звук воза овде није случајан, представља архетипску представу самог Холокауста у виду звука транспорта ка логорима смрти. Међутим, код Алберта, тај звук више није историјски знак, већ психички фантом, знак без референта, што одговара Лакановој формули *signifiant sans signifié*, односно, означитељ без означеног (в. Лакан 1977: 147–156). У психоаналитичком кључу, то је *реално* трауме[322], оно нешто што се никада не може у потпуности симболички представити, али се непрестано враћа у облику неуротичког симптома. Давид тако показује да траума није (остала) у прошлости, већ у садашњости репродукујући се у свести преживелог као понављање онога што је било неумољиво и без краја. Када се у другој половини романа сазна да Алберт пати од тинитуса, хроничног звука у уху без физичког узрока, тај медицински симптом добија дубоко симболичко значење. Тинитус постаје соматизација трауме у телу, које наставља да памти када свест покушава да заборави. Према психоаналитичкој терминологији, то је пример повратка потиснутог у облику телесног феномена, јер звук подсећа не само на воз, логор, смрт, Холокауст, већ и на губитак брата Елијаха и својих родитеља. Стога, Алберт чује оно што психа не може да изговори изнова се враћајући на преломни тренутак живота – на избацивање брата и њега из воза у покрету како би се спасили. Звук тако постаје материјализовано сећање, унутрашњи сигнал да потискивање није успело.

У том контексту, мотив буке функционише као фонско ткиво трауме које прожима читав роман: оно је ритам несвести, трајни пулс неразрешеног бола. Његов повратак „све гласније, упорније, неподношљивије" (Давид 2015: 12) одражава типичну динамику посттрауматског синдрома у виду нагона за понављањем (в. Фројд 1994), када се болна слика враћа све интензивније јер није могла бити психички интегрисана. Звук је, дакле, аудио-симбол трауме, али и психичка метафора Албертовог унутрашњег стања: немогућности да се успостави тишина, односно мир. Самим тим, звук представља непрестано присуство смрти у животу, прошле стварности у садашњем времену. Завршетак романа у коме звук остаје да траје, сведочи о трајности трауме и о парадоксалном закону преживљавања – преживети значи наставити да слушаш оно што се више не дешава.

У рефлексивним сегментима, нарочито кроз Албертове унутрашње монологе, отвара се теолошко-етички хоризонт: промишљање Бога, природе зла и граница људске одговорности. Приповедање јасно сугерише да јунак не очекује коначне, логички

[322] Видети више код Лакан 1998: 53–64.

кохерентне одговоре, већ трага за минималним миром, за обликом смисла који би омогућио живљење са непредстављивим. Ту се књижевност појављује као привремена терапеутска матрица, јер исповедно-документарни поступак овог романа гради простор у којем се непојмљиво артикулише без претензије на коначност и на затварање питања (зла) Холокауста. Услед преиспитивања узрочности зла, наратив се навраћа на мотиве и околности страдања уз покушаје рационализације догођеног, но све то углавном води замору, психичкој исцрпљености, у којој наратив, писање, приповест, исповедање, текст постају једини начин да се несводиво, непојмљиво и непредстављиво изнесе, али не и да се разреши. У том смислу, *Кућа сећања и заборава* је и роман-симптом: структура која показује како се приватна историја обликује под тешком руком колективне трауме док субјекат трајно живи у позицији „између": између потребе за заборавом и етичке дужности памћења.

Постављање уводног поглавља у оквир међународног скупа „Злочини, помирење, заборав" није случајност, будући да симболички илуструје драматуршку машинерију која суочава два режима говора о злу: институционализовани, академски дискурс (панели, тезе, опште норме памћења) и постојани вишак лично доживљеног, који увек измиче формулама. Незнанац у последњем реду уводи фигуру непознатог сведока, будући да не припада кругу учесника, али управо зато његова исповест испоставља оно што јавни дискурс не може да обухвати, а то је афективни остатак трауме. Вечери после скупа пролазиле су у разговорима о злу, а у саму конверзацију укључиће се и незнанац говорећи како посећује такве скупове да би покушао да схвати природу и моћ злочина (Холокауста), пред чијом судбинском снагом остаје немоћан[323]. Давид тако, у самој поставци показује расцеп између говорљивог (онога што се може изложити) и неизговорљивог (онога што остаје као симптом). Незнанчев светоназор према ком „зло је космично, ирационално, незаустављиво" (Давид 2015: 18) стоји наспрам концепта Хане Арент о баналности зла. Тамо где Арент нагиње ка административној, прозаичној изведби зла (празнина мишљења, рутина, послушност), незнанац помера ка онтологизацији Зла (дајмон, ностранo, судбинско). Метафизичка интерпретација има двојак ефекат: најпре, психолошко-одбрамбени, јер се трансформацијом историјски конкретног злочина у космичко зло умањује неподношљив осећај људске одговорности; потом и ефекат егзистенцијалне истине

[323] Незнанац се исповеда, док га Вајс слуша: „Знате, неко проживи читав свој век а не види мртвог човека, а неко се гуши од непрекидног присуства смрти и на јави и у сну. Било ми је десет година када је почео Други светски рат. Живео сам са родитељима у провинцијском градићу који су окупирали Немци. У нашу кућу се уселила једна фолксдојчерска породица. Имали су сина нешто старијег од мене. Почели смо да се дружимо. Једног дана ми он каже да је мој отац ухапшен и да ће га поподне стрељати заједно са осталим таоцима. […] Поведе ме до некадашњег фабричког дворишта, сакријемо се иза земљаног насипа. Нисмо дуго чекали. Немци поставише два митраљеза, а затим из барака изведоше групу људи везаних руку. Међу њима сам препознао оца. Ту, пред нашим очима запуцаше. Видео сам оца како пада. Био је снажан, висок човек, у најбољим годинама, никада ни од чега није боловао. Та бесмислена очева смрт, чији сам сведок био, пратила ме је кроз читаво детињство и младост. Да, то је било најужасније осећање: схватити да се неки такав злочин догађа без смисла и разлога, да смрт може задесити некога насумице одабраног међу хиљадама, случајно уловљеног на улици. А своје убице није ни познавао, нити су они познавали њега, била је то потпуно апсурдна смрт, грозан злочин. Од тога дана сам занемео, одузела ми се моћ говора, дуго је требало да поново почнем да говорим, уз свесрдну пажњу моје мајке и бригу и љубав моје млађе сестре." (Давид 2015: 16, 17) Што се незнанца на скупу тиче, кључни чвор је сцена очевог стрељања виђена дечјим очима, након које је дете-незнанац занемео и дуго није могао да проговори. Клинички сагледано, то упућује на посттрауматску афазију и селективни мутизам као акутни одговор на екстремну перцептивну трауму. На симболичком плану, немост означава крах означитељског поретка, јер када је злочин без разлога, насумице, језик губи моћ да посредује стварности. Тако се рађа дуготрајна унутрашња економија симптома, у којој, као и код Алберта, звук / слика постају носиоци непојмљивог (враћање звука воза, флешбекови, упорне репетиције). Разлика је у томе што код незнанца траума производи метафизичко уверење о злу, док код Алберта рађа епистемолошку сумњу и замор.

трауме: када искуство пређе праг подношљивог, оно се доживљава као над-људско. Давид не пресуђује, већ бележи сукоб наратива о злу и њихове лимите остављајући читав терет њихове недовољности на Албертовој психи. Поетички, Давид уводи незнанца као „трансферни екран" за Алберта: он артикулише могућ унутрашњи став који Албер испитује – да ли је зло заповедни, космички принцип или људски чин, који се мора промислити и именовати? Албертов положај слушаоца активира контра-трансфер, односно, улазак туђе трауме у његов психички простор појачава сопствене симптоме, али и провоцира етичку обавезу сведочења. Кад се након одређеног времена лик незнанца појави на ТВ-у као жртве бомбашког напада, настаје суптилно затварање круга: сведок зла бива претворен у слику, у вест. Овај сегмент представља снажну критику спектакуларизације трауме, јер јавност кратко конзумира (ма какво) страдање, док се код преживелих оно бесконачно понавља. Мотив „дајмона" као посредника са оностраним разоткрива још један психодинамички механизам – персонализацију апстрактног, односно, давање лица неименљивом. Она може служити као одбрана од хаоса, јер ако зло има лик, мање је дифузно, али и као пут у фатализам, који укида етику (ако је зло судбинско, људска одговорност бледи). Давид држи обе могућности у напону чиме роман остаје етички отворен, односно није дат никакав тачан одговор у (само)спознаји зла, већ се читаоцу предаје *мртва тачка* на којој се мишљење о злу ломи.

Сан о оронулој железничкој станици поставља сцену лиминалности, на којој је перон праг између света живих и света мртвих, прошлости и садашњости. Алберт чека, а не зна ни шта ни кога што илуструје феномен замрзнутог времена у којем субјекат остаје фиксиран у позицији ишчекивања. Немогућност бекства са перона јесте класични снени еквивалент посттрауматске парализе – тело памти немогућност деловања у тренутку ужаса, па и у сну понавља немоћ да побегне. Појава грдосија са два ужарена ока и локомотиве која вуче десетину вагона уз бучно клопарање точкова репризира трауму Холокауста у виду транспорта као машине смрти. Када Алберт види лица приљубљена уз прозоре, воз мртвих, односно сан, то активира повратак Реалног трауме. Једнолична бука, већ успостављена као дневни симптом (тинитус), у сну добија тоталитет – постаје траума сама, немерљиво окружење које прожима свест. Дечији глас брата Елијаха, који надјачава сву буку, јесте сигнал кроз шум, означитељ који пробија звучни зид и активира Албертово срце кривице. Овде се згушњава кривица преживелог: у сну (као што је било и на јави) не долази до спасавања. Психа понавља ситуацију онемогућеног деловања покушавајући да накнадно промени исход, те са́мо понављање постаје извор нове патње. Симболички, сан артикулише меланхолични аспект насупрот жалости – Елијах се не оплакује, већ постоји као унутрашњи објект који дозива брата. Глас брата функционише као сурови императив супер-ега (спаси ме!), који се не може испунити и зато се враћа као оптужба. Перон је сцена етичке немоћи – Алберт може да одговори („не плаши се, ту сам" (Давид 2015: 22)), али не може да дела, те се сан завршава паничним буђењем. У композиционом смислу, овај сан је матрица романа, јер повезује дневни симптом (звук / тинитус) са ноћном сликом (воз мртвих), приватну кривицу са колективном представом Холокауста, а немогућност деловања и спасавања брата са вечитим чекањем на перону. Сан показује да Албертов психички живот нема „напред", већ орбитује око пра-сцене раздвајања од породице, те симптоми (бука), снови (воз) и наратив (сведочење) само су различити облици једне те исте неинтегрисане трауме. У вези са сведочењем, Вајс говори о тешкоћама при писању дневника:

> „Било је тренутака када ми се рука сама од себе заустављала, а свест мутила. Обузимала ме је малаксалост, једва сам могао да устанем, придржавајући се за неки сигуран

ослонац, тло испод мене се љуљало, хватала ме је несвестица. Непозната болест обарала ме је у кревет а у глави ми је настајао хаос. Покушао сам да завладам сопственим разореним умом не схватајући шта ми се и зашто догађа. Лекари нису успели да одреде врсту моје болести. Симптоми: несвестица, висока температура, болови у свим деловима тела, снови опомињући, тешки, мучни, глас само за мене чујан, претећи, опомена и позив да престанем са својим писањем." (Давид 2015: 25)

Алберт Вајс, дакле, живи са траумом раздвајања и губитка која је обележила читав његов живот. Присећа се путовања које је трајало два дана и две ноћи, били су у вагону. Елијах, четири године млађи, плакао је, мајка му је певала песму од доласку Месије и радосним данима који ће уследити. Отац је ножем бушио вагон како би спасио децу рекавши му да пази на Елијаха, уз речи да ће се срести у овом или неком дугом животу. Из воза у покрету избацили су прво Елијаха, потом и Алберта. Седмогодишњи Алберт ишао је дуго дуж пруге у потрази за Елијахом, али га није пронашао: ,,Нисам нашао Елијаха. Била је то издаја, вишеструка. Издао сам свог драгог брата. Издао сам мајку и оца. Заурлао сам од бола, сам у непрегледној белини, са једином жељом да заспим, да умрем, и никада се више не пробудим." (Давид 2015: 41) Управо тај тренутак раздвајања представља иницијалну трауму, рану која се не затвара, већ се временом претвара у стални унутрашњи монолог о одговорности и кривици. Албертова психичка структура је прожета феноменом кривице преживелог, психопатолошким обликом у којем субјекат, иако није починилац, у себи осећа одговорност за смрт других, као да је сам њихов нестанак услов његовог живота. У том смислу, Албертова егзистенција је подвојена између две нужности: са једне стране стоји морална обавеза да памти и сведочи, а са друге, психичка потреба да заборави како би преживео. Та унутрашња напетост доводи до осећаја расцепљености – сећање постаје и дужност и казна. Управо у тој амбивалентности налази се кључ страдања: он не може заборавити брата, али свако памћење поново отвара рану. Тај затвор сећања психопатолошки је израз трауме неинтегрисане у идентитет, јер свако подсећање превазилази праг подношљивог. Албертова прича, међутим, није изолована. Судбине пријатеља и сапутника приказују варијације исте егзистенцијалне формуле, односно, различите начине на које је Холокауст уништио могућност континуитета живота. Давид кроз њихове биографије показује да преживљавање није супротност страдању, већ његов продужетак у психичкој сфери. Сви ликови носе последице догађаја који је пореметио границе између живота и смрти, добра и зла, човека и сенке човека.

Један од најупечатљивијих мотива романа јесте Албертово искуство живота после спашавања. Долазак Алберта у породицу фолксдојчера био је попут доласка (привремене) утехе. Њега скрива шумар, фолксдојчер Јохан, који је изгубио сина, а његова супруга Ингрид у психотичној епизоди жалости, почиње у дечаку да види своје мртво дете, Ханса. Албертов улазак у дом Јохана и Ингрид активира динамику детета-замене, где уместо да буде заштићен као субјект са властитим именом и историјом[324], бива уметнут у празнину насталу смрћу њиховог сина Ханса. Ингридин депресивни колапс и нагло оживљавање по доласку дечака указују на продужену жалост са психотичним елементима, у оквиру које се не ради се о прихватању губитка, већ о порицању (Алберт се ословљава као Ханс, облачи му Хансову пиџаму, физички га сређује исто као покојника). У том искуству помоћи заправо је садржана нова Албертова траума – спасен од физичког уништења, Алберт постаје жртва психичког насиља, када потпуно губи право на сопствени идентитет. Јохановo пређутно саучесништво почивало је на веровању како тиме помаже супрузи, уз препознавање

[324] Јохан проналази зашивену поруку у Албертовом прслуку, у којој пише да се дете зове Алберт уз мајчину молбу да му се помогне.

извесних сличности двојице дечака чак и са његове стране. Албер се дуго борио да преживи, они су били свесни да су у опасности, јер је било забрањено скривати Јевреје, то се кажњавало смрћу. Док се Албер опорављао, Јохан га је уверавао како ће се мајка вратити по њега. Посредством Ингрид, Албер је у свему личио на Ханса осим у осећањима, односно, није показивао никакву љубав. Албер, међутим, није желео да буде Ханс. Намерно је у блату прљао Хансово одело, маказама кратио косу, није се одазивао на име Ханс, за столом одбијао да се моли пре обеда. Просто, Албер „није прихватао обману" (Давид 2015: 50). Његов отпор јесте акт самозаштите субјективитета, где његово понашање сведочи одбијању прихватања лажне улоге, упркос томе што у тој улози добија храну, топлоту и релативну сигурност. У психодинамичком смислу, овим одбијањем идентификовања са мртвим објектом, Албер чува језгро „ја" чак и по цену физичке угрожености. На дан Хансовог рођендана, Ингрид је Албера увела у Хансову собу, који, када је видео слику покојника

> „као да је себе видео у огледалу. Исто обучен, исто зачешљан, Хансова слика и прилика. Тада је сасвим јасно схватио оно што је до тада можда само слутио – да смо од њега желели да направимо неког другог, некога чији је дух још живео у овој кући: двојника нашег несталог сина. Заправо, требало је не само да заузме његово место, него да постане у потпуности тај други!" (Давид 2015: 50, 51)

То је био јесте момент препознавања насиља над сопственим именом и иденитетом – дечак Албер освешћује да представља тоталну замену за мртвог сина и потпуну метаморфозу у покојника. Отуд следи афективна експлозија у виду беса, бацања и гажења слике. Све то, било је превише за дечији ум. Међутим, изреволтиран понашањем и тиме што је Ингрид довео до суза, Јохан чини кобни потез – закључава га у оставу. Тим се инсценира поновно заточење, са једне стране, док грубе Јоханове речи Албер како су га родитељи напустили заувек у Албертову психу уносе нови слој трауме. Јохан најпре одлази ка немачкој команди, прво са циљем да га пријави, али од тога одустаје. При повратку кући, све више га је обузимао неспокој, страх и кајање: проналази обешену Ингрид, а од Албера није било ни трага ни гласа. Ингридино самоубиство функционише као слика разарања и неуспеле жалости, оног тренутка када је двојник Ханса одбио своју улогу уз разбијање слике оног ког треба да замени, руши се и структура порицања која је држала њен психички свет. Албертов нестанак упркос свему симболизује радикалну цену очувања идентитета – да би остао Албер, мора да напусти место које му гарантује живот, али по цену нове напуштености. Другим речима, отпор и одлука да побегне упркос опасности, симболички представљају чин очувања субјективности, али и прво искуство да се сваки спас у свету зла плаћа новом раном. Тако је Албертово детињство обележено континуираном изложеношћу туђој патологији, од губитка породице до покушаја замене идентитета. Ове ситуације граде основу за каснију неуротичну структуру личности обележене анксиозношћу, поремећајем сна и осећајем егзистенцијалног умора. Његов животни наратив постаје својеврсна студија трајне трауме у којој је преживљавање тек пролонгирање бола[325], а не његово превазилажење.

Албертово уверење да је праћен, ноћни телефонски позиви промуклог гласа у исто време, несаница и сомнабулни ход („Ходам као сомнабул […] Већ дуго имам осећај да сам праћен" (Давид 2015: 62)) чине препознатљив мотив посттрауматске хипербудности. Код преживелих, систем за детекцију опасности остаје укључен где се

[325] „У сабласној соби њујоршке куће која све памти, која очитава његову јаву и његове снове, Вајс ће разумети да памћење има само један модус претрајавања у човеку: бол." (Николић 2017: 249)

све тумачи се као претња. Када Алберт каже: „Преко пута, у хаустору зграде примећујем сенку уходе. Тај се сакрио, али га сенка одаје." (Давид 2015: 62), постаје дакле јасно да сумња на прогониоца. Тиме се додатно наглашава Албертова параноја будући да чак и сенка постаје (унутрашњи) прогонитељ. Чак и када се касније покаже да неко заиста прати Алберта (курир с кутијом и писмом Соломона Левија[326]), Албертова параноја доводи до тога да стварно и умишљено више нису лако раздвојиви. У Албертовом изрицању: „Није требало да преживим. У томе је проблем. Није било предвиђено да преживим." (Давид 2015: 63) ваљано је сумирана кривица преживелог и срам опстанка[327]. Алберт свој живот доживљава као грешку у систему, што отвара пут перманентном самообезвређивању и подложности понижењу.

Паралелно са Албертовом судбином, Давид у роман уводи низ ликова који осветљавају различите аспекте трауме и начине њеног преношења. На међународном скупу *The First International Gathering of Hidden Children During World War II* у Њујорку су се и упознали Алберт Вајс Уријел Коен и Миша Волф. То је било окупљање деце која су одрасла под туђим именима, спасене под необичним околностима. Осим њих, приповедач уводи и лик Соломона Левија, Вајсовог пријатеља и темељног проучаваоца Холокауста и зла. Соломон Леви је мртав човек који је „непажњом" изазвао пожар у свом стану. Улазак Соломона у овај ланац мотива делује као огледална сцена, јер истраживач Холокауста, човек чији је стан затрпан новинама и књигама, гине у пожару што у естетичко-симболичком кључу изгледа као саморазарање (самоубиство) у документима зла. Поседујући кључ[328] његовог стана, Алберт одлучује да оде и погледа га, али ту затиче само остатке једног људског пребивалишта, трагове некадашњег живота. Лик Вајсовог пријатеља Соломона симболички оличава интелектуализацију трауме, јер је читав живот посветио проучавању Холокауста, зла и историјских механизама страдања. Међутим, управо та рационализација, то трагање за објашњењем, показује се као психички замор, као понављање трауме у другој форми. Оно што се код Алберта испољава као чулни симптом (звук, сан, сенка), код Соломона постаје когнитивни симптом у форми непрестане потребе да се зло разуме, систематизује, именује. Али, као што Алберт никад не може да утиша буку, тако ни Соломон не може да пронађе смисао. Обојица пате од исте немоћи – неуспеха да траума буде објашњена или интегрисана у логички поредак. Када Давид (2015: 73) каже да је Соломона „обузимала тешка депресија, та страшна олуја помрчине", то је слика егзистенцијалне исцрпљености преживелог. Тај опис одговара клиничком моделу меланхолије, у којој субјект не губи само ближњег, већ и делове сопственог ја. Фројд у тексту *Жалост и меланхолија* (2006) показује да у меланхолији објект губитка бива интернализован

[326] Након Соломонове смрти, Алберту Вајсу ће на кућни праг непознато лице донети кутију Соломона Левија, у којој се налазило писмо. У том писму, Соломон говори како живе у обманама, како он није Соломон Леви, већ Соломон Рубенович. Исповеда Алберту истину о својој прошлости и о пореклу. Говори о прошлости, о злу, мистицизму, свом оцу и његовом послу препознавања Јевреја са лажним документима (што их је спасило страдања). Отац му је постао сарадник окупатора, доушник, са циљем спашавања породице. Соломонова мајка није поднела величину те монструозне очеве жртве и умрла је у азилу за душевне болеснике, а Соломонов отац се убио пред сам крај рата. Соломону је набавио фалсификована документа, ново име, како би отпочео нови живот са лажном биографијом. Соломон се извињава Алберту, јер га је обмањивао говорећи да се од Холокауста мало тога променило, да се људи и даље убијају, а невини страдају са истицањем зла као стоструко моћнијег и јачег од сваког добра (уп. Давид 2015: 168).

[327] Иако је пријавио полицији да га можда неко прати, нису га озбиљно схватили, јер је то била, како кажу, свакодневна пријава људи у позних годинама склоних фантазијама.То неповерење је Алберту много тешко пало, те је скоро заплакао осетивпи истинско понижење.

[328] Кључ стана који је код Алберта појачава опсег трансфера одговорности, будући да он сада постаје чувар туђег сећања, што продубљује већ постојећу обавезу да памти.

унутар субјекта, а мржња према изгубљеном претвара се у самопорицање. Управо то је Соломонов унутрашњи процес – истраживање зла споља претвара се у унутрашњу асимилацију, све док се сам не идентификује са оним што проучава постајући сведок који не може више да сведочи. О Соломоновом самоубиству Алберт изриче следеће:

> „Одрицање од сопственог живота није само по себи чин кукавичлука, нити песимизма. Соломон Леви био је човек који је чувао неку своју тајну. У последње време обузимали су га тренуци тешке депресије која изнутра уништава човека, та страшна „олуја помрчине“ чини да постанете спремни да подигнете руку на себе. Права је храброст знати када је време да се отмено прихвати неумитни крај, драговољно пригрли смрт. То је чин одрицања од живота, одрицање од света, од самог себе. То је одлука коју свако мора да донесе сам, као што је и драговољна смрт, смрт задата сопственом руком, нешто дубоко лично. *Човек може да подноси патње, али је тешко да подноси бесмисленост патњи*, тако пише Рус Берђајев. *Психологија самоубиства је психологија затварања човека у самог себе*. То је улазак у мрачне пределе из којих се не налази излаз.” (Давид 2015: 73–74)

У овом цитату оприсутњена је трагична дијалектика избора и нужности (самоубиства). У условима тешке депресије и дуготрајне трауматизације, идеја о слободно изабраној смрти појављује као последњи облик контроле над животом изгубљеног значења. Давид као приповедач не пресуђује, већ хвата тренутак у којем језик храбрости и језик болести говоре истовремено остављајући читаоца у етичкој тишини између њих. Са друге стране, као што се и може видети, овде је реторички преосмишљено самоубиство као отмено прихватање неумитног краја, с тим да се прелама између две крајности – егзистенцијалне, јер, према њој, суицид је чин слободе и контроле, и психопатолошке, према којој суицид настаје као исход „олује помрчине”, тј. тешке депресивне епизоде, у којој афект гаси субјекта. Управо на средини те две крајности лежи расцеп: језик храбрости („пригрлити смрт”) истовремено је одбрана од неподношљиве беспомоћности коју депресија производи. Одломак, дакле, естетизује крај као избор, али га у истом даху темељи на стању у којем је избор структурно сузбијен. Испоставља се и да чување тајне изједа субјекта, изнутра доприносећи затварању човека у самог себе, што резултује потпуним гашењем субјекта. Позивање на идеју бесмислености патње (Берђајев) поставља аксиом: није толико бол оно што ломи, колико перцепција бесмисла. У психолошкој терминологији, то је приближно ономе што суицидологија назива *psychache* (Шнајдман 1993: 145–147): неподношљив унутрашњи бол због когнитивно-афективног колапса смисла. Давидов наратив то артикулише као логичку спону ка достојанственом крају, али потом уводи коректив: суицид је „нешто дубоко лично”, што наглашава несводивост мотивације и етичку резерву да било која доктрина то једнозначно протумачи.

Важно је и шта наредни одломак открива о Албертовој наративној одбрани:

> „Поступак Соломона Левија […] био је у складу са доследношћу и храброшћу нашег пријатеља. Пркосио је животу који губи смисао. Сигурно је у последњем свесном тренутку, пре самог краја, осетио како више нема избора и да мора да учини оно што је учинио. Ипак, када бих могао, волео бих да га питам да ли заиста није имао избора.” (Давид 2015: 74)

Рационализација пријатељеве смрти као храбрости смањује Албертову властиту кривицу преживелог. Но, у целини романа та реторичка апологија остаје подривена Албертовим накнадним питањем о постојању избора чиме се враћа епистемичка сумња и етичка неодлучност – управо она која спречава да се самоуништење коначно легитимише као решење. Дакле, Соломонова смрт није представљена као кукавичлук,

већ као симптом цивилизацијске исцрпљености, као психолошка коначница човека који је сувише дуго гледао у зло. Давид уводи овај мотив самоубиства не да би га оправдао, већ да би показао до које мере су преживели заробљени у систему без излаза, јер живот који није окончан у логору, наставља се као споро, унутрашње умирање. Тако се у овом сегменту појављује можда најтежа дијалектичка тачка романа: између живота као обавезе и смрти као једине могућности контроле. Албертостаје жив, али са појачаним осећањем кривице, јер свако ко изабере да остане мора да носи терет онога који је отишао. Давид тако спаја лични психопатолошки процес са колективним питањем: како живети после искуства које је смрт претворило у меру свих ствари?

Албертје журио да оде из Левијевог стана након разгледања имајући све време нелагодни осећај како је „под сталним надзором неког свевидећег ока" (Давид 2015: 67). Албертсе питао да ли је оно припадало истој особи која га је ноћу прогањала или је оно, пак, била последица дуге и мучне несанице? Слика свевидећег ока проширује топос прогањања у поље паноптичког надзора – Албертосећа непрестану изложеност погледу који не може да лоцира. Упоредо са тим, Вајсова сопствена сенка му говори да бежи колико хоће, али да побећи не може, што асоцира на фигуру двојника / дајмона као унутрашњег прогонитеља који припада структури комплексног ПТСП-а.

Посебно је значајна прича о мајци Уријела, једног од Албертових пријатеља. Као дете током рата, она је била поверена на чување, али у тренутку када је требало да буде заштићена, постала је жртва сексуалног насиља, родивши дете као плод тог насиља. Њена судбина показује да преживљавање није нужно спасење, већ често продужетак страдања другим средствима. Иако није била у логору, њен психички живот остао је трајно обележен: тело јесте преживело, али је идентитет разорен. Овај лик представља тип унутрашње изгнаничке фигуре – жену која живи у сопственом сећању као у затвору, неспособну за потпуну реинтеграцију у стварност. У њеној егзистенцији нема катарзе: мајчинство, које је требало да буде обновитељско, претвара се у чин очаја и компензације. Син постаје симбол спасења, али и подсетник на трауму, што доводи до психолошке ситуације, у којој се бол преноси генерацијски. Уријел, од почетка обележен траумом порекла, био је нежељено дете, последица злостављања и силовања. Одрастајући у четири зида без светлости, дечак није познавао устројство спољашњег света осим те куће у којој је боравио. Страх од губитка говора, „да ће речи почети да губе своја значења […] и претворити се у гласове без смисла" (Давид 2014: 120) језгровито артикулише Уријелов страх од распада симболичког поретка. На егзистенцијалном плану, то је страх од потпуне дехуманизације, јер ако је језик последња разлика између човека и животиње, онда губитак језика значи губитак статуса субјекта. У неуропсихолошком кључу, ово се може читати као метафоризована анксиозност од аномије (распад значењског поретка) и као трауматска хипермнезија, у којој речи више не „држе" искуство, већ га преплављују. Давид тиме гради лик посредне жртве у којој се приватна патологија и историјска катастрофа преклапају: Уријел је субјект који стоји на ивици језика и идентитета, у кући где сећање и заборав нису супротности, већ два начина да исто зло настави да живи. Уријел тако постаје дете трауме, носилац несвесног наслеђа туђег страдања, фигура посредне жртве, која показује да се последице Холокауста не завршавају са онима који су га непосредно преживели. Овај феномен одговара концепту трансгенерацијског преноса трауме, о којем пише Маријен Хирш (в. 2012) у контексту постмеморије: када деца и унуци преживелих наслеђују не сопствена, већ родитељска сећања као дубоке афективне структуре које обликују идентитет. Давидов Уријел управо тако расте, под теретом мајчине туге и унутрашње нестабилности сведочећи да траума није само психолошки, већ и културни наслеђени образац. Поред Уријела, лик Мише Волфа показује другачији, али сродан вид суочавања са прошлошћу. Албертје често разговарао са

Мишом о демонологији и утицају спољних сила на људско понашање (уп. Давид 2015: 79), мада, истиче Алберт, Миша осећа дубоки презир према оностраном. „Узалуд га убеђујем да, ако желимо да објаснимо неке појаве у психијатрији и психопатологији, морамо искорачити из традиционалних тумачења и прећи у области које су до сада за науку и психијатрију биле табу.” (Давид 2015: 79) Сазнавши касно за своје порекло, у његовом животу наступа криза идентитета и потреба за реконструкцијом сопствене историје[329]. Проналазак очеве недовршене композиције имао је значајни утицај на Мишу. Сцена када на скупу Миша свира композицију артикулише трансгенерацијски пренос трауме, јер шифровани музички језик оца, настао у логору, делује као порука за будуће време и одсутног сина. Та музичка порука није садржајно објашњена, већ афективно кодификована, будући да је музика носилац афекта без речи, што је типично за материјал трауме који се не да лако симболизовати. За Мишу, та партитура постаје проглас мртвих – не само сведочанство него и налог да се настави тамо где је прекинуто, али постаје и конкретан предмет који посредује сусрет са одсутним објектом, оцем. Опсесија довршавања композиције јесте амбивалентна: са једне стране, то је присилно понављање, када субјекат тражи праву завршницу како би укротио недовршив догађај, а са друге стране, то је сублимација, односно, претварање трауматске енергије у естетски облик. Завршетак композиције делује као ритуал жаловања – док меланхолија држи изгубљени објекат „унутра” као неми терет, жалост (у фројдовском кључу) омогућава отпуштање кроз рад. Миша приводи крају оно што је једном морало да стане, те уметнички чин постаје формула завршетка у свету где крај није био омогућен.

Мишина жеља била је да композицију одсвира на Старом сајмишту. Поетичко место извођења композије додаје слој меморијалне перформативности: композиција није само естетски догађај него и чин сведочења у простору злочина. Тако музика постаје својеврсни архив бола и истовремено медијум искупљења: ода животу у сусрету са смрћу. Коначно, Мишино веровање да је отац дело намерно оставио недовршено успоставља динамику накнадног смисла, јер значење дела настаје тек у сусрету синовљевог извођења и очевог фрагмента. Мотив довршавања очеве недовршене музичке композиције симболички одражава покушај обнављања прекинутог континуитета, да се врати изгубљени глас породичне и културне меморије. Завршетак композиције за њега представља терапијски чин не у смислу исцељења, већ као ритуал сећања, као уметнички начин да се смрт претвори у звук, а ћутање у форму. Довршити композицију значи надовезати се на (једине) остатке породичног наслеђа. Зато се Мишин чин довршавања композиције чита двојако, као испуњење дуга према оцу и као психичка операција реинтеграције сопства, будући да музичка форма постаје облик у ком се неартикулисана траума преводи у временски уређену, свршену секвенцу.

Што се судбине Алберта Вајса тиче, о развитку догађаја након Ингридиног самоубиства, говориће на скупу у Њујорку. Склонио се на Острву мртвих, које је била ада на средини реке, где су сељаци доводили болесне животиње да угину или су доносили лешеве угинулих животиња. Алберт тада, са седам година, није имао јасно знање шта је то смрт. Ту је провео три дана и три ноћи и то је, како каже, било његово „стварно одрастање” (Давид 2015: 93), међу лешевима. Истиче како га је ноћу на Острву обзимао неизмерни страх од таме ноћи, одсјаја месеца, од сенки, од неког

[329] Миша Волф делимично се сећа свог детињства. На Старом сајмишту у Београду пре две године радници су ископали лимену кутију са писмима, фотографијама и нотама оригиналне музичке композиције створене у логору, коју је закопао логораш Аврам Волф слутећи крај (уп. Давид 2015: 98). У писму се Аврам обратио сину Миши, који је тек тада сазнао ко су његови прави родитељи. Као дете, био је остављен породици Бранков на чување, који су га прихватили потпуно као свог сина.

другог непознатог и тајанственог света и да тај део страха још увек живи у њему. Сама симболика боравка на Острву мртвих, односно, мотив детета окруженог мртвим телима функционише као траума, али истовремено и као место симболичког преласка у одрасло доба. Тај процес није био ни природно биолошки ни социјални, већ психичко-егзистенцијални, јер дете које је изгубило породицу, идентитет и сигурност, мора са́мо реконструисати појам живота и смрти. У том смислу, Острво мртвих није само географски простор, већ и метафора несвесног, архипелаг потиснутог, на коме се одвија први контакт са лакановским реалним трауме, оним који се не може мислити, већ само доживети као ужас. Након ноћних страхова, треће ноћи рађа се халуцинација: глас и фигура оца који се јавља као „прамен магле" (Давид 2015: 94). Та појава је парадигматски пример халуцинаторне реконфигурације изгубљеног објекта, односно, према Фројдовој идеји повратка објекта у халуцинацији (уп. Фрој 2006: 168), субјект који није у стању да прихвати губитак призива објект у виду чулне визије. Албертов отац, дакле, није привиђење у психотичном смислу, већ симболичка манифестација унутрашње потребе за очинским вођством и смислом у свету који се урушио. Отац му говори да не губи наду и да ће наћи излаз, али посебно су значајне очеве речи како је брат увек ту, у облику птице. У овој трансформацији Часлав Николић (2017: 248) истиче митопоетски аспект у циљу образовања новог халуцинантног осећања живљења и умирања. У психоаналитичком кључу, ово је механизам симболичке супституције, када брат, као изгубљени објекат трауме, добија облик који омогућава да се о њему мисли без директног бола. Претварањем мртвог у живо (птицу), несвесно производи слику која олакшава подношљивост губитка. Птица постаје психички амблем трансформације, облик у којем се несвесни садржаји крећу ка интеграцији. Када много година касније, на њујоршком скупу, једна мала птица прелети изнад Албертове главе, тај мотив постаје симбол психичког затварања круга, јер халуцинација из детињства добија реалистички одјек у садашњости, чиме се показује да траума не нестаје, већ се трансформише у знакове који траже сведочење. У симболичком смислу, птица је брат који долази међу спасене, али и глас несвесног, који потврђује континуитет живота после губитка. У психопатолошком кључу, ова сцена открива амбивалентност између излечења и рецидива – халуцинација из детињства представљала је некад сигнал психичког прелома, док сада, у одраслом добу, њен одјек постаје чин естетске и етичке интеграције – сведочење о искуству које се не може заборавити. Тако Давид затвара један од најважнијих лукова романа: од детета које је међу мртвима тражило очев глас до старца који на скупу сведочи о том гласу као делу свог идентитета док (из)на(д) њега мотри – брат-птица.

У немогућности да заспи, а и потресен бројним трагичним судбина, Алберт Вајс ће лутати Њујорком. Наићи ће на *House of Memories and Oblivion* где сазнаје о постојању архивског корпуса трагова о удесу породице у виду меморијалног регистра, унутар ког је електронски био запамћен читав његов живот. У просторији није било никога осим екрана, на ком је писао натпис *соба сећања*. Ту је укуцао две речи, породица Вајс:

> ,,Екран се за тренутак замрачио, онда су заиграле водоравне и усправне линије, па се слика стабилизовала, угледао је оца и мајку, себе као седмогодишњака, Елијаха. Ходали су у колони, отац је носио кофер, мајка је вукла за руку Елијаха, а он је, Алберт, пратио их је у корак. Испред и иза њих видела су се избезумљена лица жена, деце, стараца. Ко је био тај тајни сниматељ који је овековечио ову слику коју Алберт није могао да избаци из свог сећања? Алберт Вајс се још једном уверио у оно у шта је, откад зна за себе, веровао: ништа од онога што се негде догодило не нестаје, на овај или онај начин остаје заувек забележено.

> Видео је себе како лута снежним пољем, видео је Јохана и Ингрид, Оствро мртвих… […] Видео је како пролази кроз запаљена села, скрива се у шуми […] био је у сиротишту са стотима других дечака, једнако дивљих као што је и он. Уследило је бекство из тог суморног азила, ходање пругом у нади да ће наћи неки траг својих родитеља. […] Видео је своје одрастање, тешко и мучно […] И коначно, угледао је себе, као зрелог човека, на екрану, у том моћном огледалу. Стајао је сам пред сопственом сликом беспомоћности (Давид 2015: 115–116).

Најпре, сама представа куће сећања и заборава делује као архетип несвесног, као простор у којем су похрањени трагови потиснутог, али сада у дигиталној форми. Та спојеност метафизике и технологије показује да се код Давида сећање не јавља само као ментална радња, већ као системски феномен, као део шире структуре у којој је све што је постојало запамћено у неком облику. Албертово искуство у овој кући зато представља директни контакт са несвесним, са неком врстом дигиталног суперега, простора који види све, памти све и не дозвољава заборав. У психопатолошком кључу, ово је облик ретрауматизације. На екрану Алберт посматра детињство, родитеље, брата, бег, сиротиште, старост, као да пролази кроз визуелни флешбек уназађен у времену. Оно што је код трауматизованих особа унутрашња халуцинација, овде је пројекција на спољни екран: несвесно се материјализује у виду слике. Тај процес може да се чита као екстернализација потиснутог материјала, али и као симболички чин у коме је екран велико огледало у којем субјекат коначно види себе као целину, али ту целину не може да издржи. Отуда и завршни призор: „стајао је сам пред сопственом сликом беспомоћности" (Давид 2015: 116), дакле, нема катарзе већ суочења. Та „слика беспомоћности" је психоаналитички еквивалент онога што Лакан назива *real of the image*, тренутак када се субјекат сусреће са властитим одразом који не може да асимилује. То је оно што се враћа изван симболичког реда, оно што је непојмљиво, али неизбрисиво. Психолошки гледано, Алберт је овде у контакту са језгром трауме не више у фрагментима него у целовитој визуелној репрезентацији која га паралише. Симболички, та соба сећања постаје савремена замена за метафизичку књигу живота – простор у којем ништа не нестаје. У томе је и утеха и ужас. За човека који је преживео Холокауст, таква мисао носи двоструку истину: са једне стране, страдање није било узалуд – уписано је, памти се, а са друге стране, тај запис значи да се траума никада не може у потпуности окончати. Она је сада бесмртна, претворена у податак. Давид овим призором заокружује психичку путању свог јунака – Алберт, који је читав живот живео између звука и тишине, између сна и сећања, на крају стоји пред екраном као огледалом целокупне свести. Дакле, њујоршка кућа сећања и заборава чува пресудне детаље сваке појединачне јеврејске судбине, где је могуће да оно погледано и запамћено у један мах нестане ,,тако да меморија и празнина постану сопствене замене, да се уклони разлика међу њима" (Николић 2017: 250). Другим речима, као што постоји соба сећања, постоји и соба заборава.

Након што угаси свепамтећи монитор, Алберт примећује још једна врата изнад којих пише *соба заборава*. Појава просторије у којој је могуће постићи потпун заборав (у виду таблета, биљака, светлосних протокола) уводи фантазму тоталне амнезије као терапијског обећања. У психопатолошком кључу, то је искушење радикалне дисоцијације: уместо интеграције трауматског материјала, нуди се његово брисање. Давид намерно естетизује тај „лабораторијски" простор да би га супротставио *соби сећања*, јер док једна обећава мир без бола, друга обећава истину без утехе. Управо ту се показује етичко-егзистенцијални чвор романа, где се лечење као искључење (брисање) јавља насупрот лечењу као интеграцији. Међутим, Алберт је помислио да би то олакшало тај дубоки, свеприсутни бол на прошлост која му је донела само мрак и неспокој, али, пита се, ,,шта би он био без тога, без дубоко прожимајућег бола? У њему

се чувају сећања на оца, мајку, Елијаха. Тај бол је све оно што је он сам, без тог бола он, Алберт Вајс, не постоји. А ни они до којих му је највише стало." (Давид 2015: 116–117) Овај Албертов унутрашњи монолог формулише дијагнозу идентитета везаног за трауму. Бол није само симптом, већ је и носилац везе са оцем, мајком и Елијахом. Пристанак на потпуни заборав значио би не нестанак патње него самоукидање себе. Ако је животна прича исписана у граматици сећања, онда би брисање успомена поништило и субјекта који их носи. Соба заборава је стога и поетичка алегорија: да ли је могуће излечити се тако што ће се уклонити историја? Роман одговара негацијом. Психичка стабилизација не долази као „чист лист", него као живљење са траумом у облику који је подношљив. Албертов избор да не уђе у поступак брисања означава етичку верност (према мртвима) и клиничку зрелост (не бира дисоцијацију као коначни одговор). Бол који остаје својеврсна је архива бића, јер у њему станују они који би брисањем заиста нестали. На композиционом плану, ова сцена у Њујорку затеже пол супротстављених импулса који носи и сам наслов романа *сећање VS заборав*. Давид показује да у егзистенцији постхолокауста ни једно није довољно само за себе: заборав без сећања је етичка пустош, а сећање без икаквог заборава је психички немогуће. Албертов неизбор, одбијање брисања, није тријумф, него одлука за тешки (су)живот, да бол остане као граница и облик самога „ја", као једина преостала веза са онима које је изгубио.

Затим, одвиће се разговор између Мише и Алберта, када Миша истиче:

> „И ваш случај, случај нашег заједничког познаника Соломона Левија и сви слични случајеви генерације која је све малобројнија, на заласку, ускоро више неће бити живих сведока оног огромног зла под чијом смо сенком преживели, све то спада у област психијатрије. И они који су нам чинили зло и ми коју смо то зло осетили. Зла нема без људи, запамтите то и одбаците све те приче о метафизици зла и слично. Што се мене тиче, зло је нека врста лудила, болести, нека девијација, опсесивна потреба за деструкцијом. Природа није савршена, сложићете се. То кажем, драги Алберте, да вас ослободим ваших фантазмагорија којима сте склони и које се из ваших личних траума претварају у неку врсту митских чудовишта. Болести јесу опасне и лудило јесте опасно, али човек може да контролише и једно и друго." (Давид 2015: 171)

Мишина изјава да све то спада у област психијатрије функционише као рационализујућа одбрана пред ужасом који превазилази људско појмљење. Одбацујући могућност метафизике зла, настоји да га сведе на психичку патологију, на лудило, болест, девијацију. Та редукција је истовремено покушај контроле над непојмљивим, покушај да се оно што је морално и онтолошки неодредиво преведе у клинички речник. Психоаналитички гледано, Миша покушава злу да прида психогенетску структуру сместивши га у категорију симптома који се може дијагностиковати, а самим тим и разумети. Са друге стране, управо у том инсистирању на рационалном постоји одбрамбени механизам, интелектуализација као облик потискивања. Увођењем психијатријског дискурса Миша настоји да се дистанцира од афекта, да се заштити од ужаса који је проживео. Одржава контролу тиме што све објашњава, чиме у суштини одбија да осети. У том смислу, његов покушај да „ослободи" Алберта од фантазмагорија представља пројекцију сопственог страха, потребу да сведе трауму на нешто објашњиво и да тиме укине њену ирационалну моћ. Алберт, међутим, остаје заробљен у оном реалном трауме, оном што одолева сваком симболичком објашњењу. Његове фантазмагорије нису (толико) симптом халуцинације, већ облик сведочења: несвесни покушај изражавања онога што се не може језички артикулисати. Зато Мишино инсистирање на психијатријском оквиру делује као експеримент рационалног разарања смисла. Његова логика постаје контрапункт Албертовој духовној и етичкој

патњи, док Алберт настоји да трауми прида значење, Миша је укида у име науке и разумности. Ипак, у дубљем слоју текста, Давид успоставља иронију: Миша, који верује у контролу над лудилом, сам је већ жртва једне врсте неуротичне компензације, у којој његово знање служи као бедем против ужаса, али је истовремено сведочанство о немогућности истинске емоционалне интеграције. Његова дефиниција зла као опсесивне потребе за деструкцијом уједно је и самооптужба: он је човек који у себи препознаје ту исту опсесију, јер га гони у непрестано рационализовање и неуморно трагање за објашњењем.

Када Миша након овог разговора саветује Алберта да промени средину, он му у суштини предлаже (и) географску форму потискивања, бег у (други) простор уместо унутрашње интеграције. Тај савет показује неспоразум између двојице преживелих: Алберт не може да се ослободи сећања зато што је оно конститутивно за његово биће, док Миша жели да га превазиђе тако што ће га патологијом објаснити. У терапијском смислу, њихов разговор отвара класичну дилему између сведочења и лечења: може ли се човек уопште опоравити од зла ако га мора непрестано памтити да не би било заборављено? Филип Давид овим разговором показује да је после Холокауста сваки разговор о злу и болу истовремено и разговор о границама људског појма. Мишина психијатријска дефиниција зла покушава да га врати у поље рационалног, али Албертово искуство доказује супротно – зло није болест појединца него онтолошки поремећај човечанства, и као такво, измиче свакој терапији.

Алберт прихвата Мишин савет о промени средине. Најпре, у свој дневник записује како све почиње да личи на халуцинацију или је заиста права халуцинација, фантазмагорија која почива на неиздрживом осећању кривице због брата Елијаха уз речи: „Читав живот, од рођења до данас претворио се у очајничко сновиђење.” (Давид 2015: 172) Албертов дневнички запис експлицитно именује распад границе између јаве и сна, те се јављају интрузивне слике, дереализација и епизоде перцептивне дисторзије. Алберт прихвата „географску терапију” (бег / путовање) као покушај регулације афекта, али избор Оријент експреса одмах активира трауматски означитељ – воз. Предмет који је истовремено средство бекства и окидач постаје сцена принуде понављања: одлука да се спаси покреће механизам који га враћа у трауму. У поглављу „Епилог”, Алберт је у возу и ослушкујући приче путника, посматра ноћ. Што дуже траје вожња, Алберт све мање разазнаје речи и говоре: „Сви ти гласови, уњкави, пискутави, оштри, одраслих и деце праве ужасну буку. И клопарање точкова. Бум-чиха-бум-бум-чиха-бум. Алберт не може да поднесе ту буку за коју више не зна да ли је стварно у купеу или у његовој глави.” (Давид 2015: 184) Звучне варијације, од гласова, клопарања точкова до бум-чиха-бум, спајају дневни симптом (тинитус / бука) и ноћну мору у јединствени аудио-флешбек. Почињу привиђења те у другом купеу види Уријела Коена и Мишу Волфа, али не успева да уђе нити га они примећују. Граница реалног постепено се топи, а појаве немих пријатеља илуструју дисоцијативни расцеп, јер ближњи постоје ту као слике, али је контакт прекинут, што сведочи о усамљености субјекта трауме.

Наједном, хук воза у покрету меша се са прогањајућом буком (бум-чиха-бум), те отвара врата другог вагона нашавши се у полумраку. Запахњује га мирис људских тела, гази на нечију руку, запне о нечије тело, на поду леже људи, чују се стењање и пригушени јауци. Дакле, „[т]уристичко путовање претвара се у ноћну мору. Пулманов вагон у вагон за стоку.” (Давид 2015: 185) Овај тренутак је више од флешбека, он је тотална ретрауматизација. Наглашени соматосензорни маркери премештају Алберта из референтног *сада* у *онда*. Присуство лавежа, повика, униформи и натписа A*rbeit Macht Frei* (уп. Давид 2015: 185–186) заокружују иконографију Холокауста: субјекат је у потпуној сценској репетицији трауме, без могућности симболичке одбране. Када се

отворе врата вагона, налази се на истој станици какву је видео у сну, но Алберт закључује како то није сан. већ јава. Да ли је ово сан, халуцинација или јава? Давид намерно оставља епистемичку двосмисленост. У клиничком кључу, није пресудно: и сан и халуцинација код трауме имају статус истине доживљаја у смислу да оно што је психа проживела делује као реално. Поетички, двосмисленост служи да се укине комфор читаочеве дистанце: туристичка јава (вожња) и историјска ноћна мора постају исто место. Тако роман доводи до краја сопствени закон – где год да се Алберт упути, *кућа сећања* путује са њим, а *соба заборава* остаје затворена. Етички слој сцене открива још једну оштрицу: инверзијом Оријент експреса у сточни вагон, Давид критички дира у комодификацију памћења (туристички поглед на прошлост) и показује како културни спектакл не може да обеснажи реално трауме. Коначни ефекат је (анти)терапијско посрнуће – промена средине није донела апсолтно ништа. Албертов покушај бекства од себе, сећања и прошлости завршава се у савршеном понављању звук-воз-колона, звук-воз-колона, звук-воз-колона, као матрица онога дубоко усађеног у психу бум-чиха-бум.

Завршни призор у којем Алберт, по очевом упуту, треба само да затвори очи[330] јесте обред прелаза, дакле, не бекство из стварности него улаз у онај унутрашњи простор где се траума може преобликовати у слику која се подноси. Очева реченица, некад стратегија преживљавања, постаје матрица унутрашње метаморфозе: затварање очију више није одрицање од стварности него прекид спољашње буке да би се чуо дубљи ритам, да би се осетио мир:

> ,,Алберт је затворио очи. Тако се постаје невидљив. […] – Овај наш свет није баш неко савршено место за живот – говорио је отац. – Када си у некој великој невољи само затвори очи и причекај мало. И, ево, заиста. Није више у колони. Налази се у белини снежног пејзажа и дозива Елијаха. Елијах се из даљине одазива својим детињим, звонким гласом. […] Елијах трчи брату у загрљај. То је онај тренутак среће и искупљења о којем је Алберт сањао, због ког је вредело живети и чекати. Ходају, држећи се за руке. Елијах са љубављу гледа у свог старијег брата. […] Из јутарње магле израњају попут сенки две људске прилике. Отац и мајка. Журе једни према другима. Опет су заједно. Исак и Сара грле своје дечаке Алберта и Елијаха. Нико их никада више неће раздвојити. Нико, никада. То је сбе што је желео, свет без бола, неправди, очајања. Без зла. Постоји такав свет. У једном другачијем, скривеном поретку ствари. Алберт се не усуђује да отвори очи. А у глави бука постаје све јача.” (Давид 2015: 187–188)

Ово није представа лажног раја, већ симболичка реконфигурација изгубљених објеката. Брат и родитељи враћају се као слике помирења не да би негирали минуле ужасе, већ да би Албертовој свести коначно дали облик у којем се бол не распада у хаос. Да ли је и то халуцинација, сан или метафизички догађај? Давид намерно држи границу порозном. У психичкој доживљености трауме, таква визија није болест, већ креативни одговор психе која од неподношљивог прави форму – белина у којој се породица поново држи за руке није антиисторија већ начин да се та историја поднесе. Сусрет на крају вожње није излечење у медицинском смислу, али јесте довршетак једне унутрашње радње жаловања: после целог живота у ком је воз значио раздвајање, Алберт први пут стиже на перон где се не растаје. Промена средине (Оријент експрес) сама по себи не лечи већ оно што чини преокрет јесте суочавање са сопственим окидачем. Улазак у воз као у матрицу трауме значи прихватање да се кроз њу пошто-пото мора проћи. Звук који отвара и затвара роман, упорни бум-ћиха-бум, путује исти пут као и Алберт – од прогањајуће буке која разара сан и јаву, бум-ћиха-бум постаје

[330] Некада давно, отац је рекао Алберту: ,,Када ти изгледа да је све изгубљено, само затвори очи. То је најбржи пут избављења. У нама самима, а и изван нас, постоји још много светова у којима нас наши прогонитељи, људи или злодуси, не могу пронаћи.” (Давид 2015: 37)

носилац сећања. На крају, када се не усуђује да отвори очи док бука постаје све јача, евидентно је да тај шум више не раздире него држи, као да се шум точкова претворио у континуални хук живота који је изнедрио сећање јаче од смрти. То није тишина утехе него нова врста мира – звук остаје, али мења значење, од знака растанка постаје ритам поновног сусрета. У том обрту лежи Давидова последња порука: сећање се не укида, не брише и не заглушује – оно се преуређује. Алберт не излази из своје куће сећања, али више није њен заточеник, он је њен чувар, а бука је његов пулс.

*

Сам наслов *Кућа сећања и заборава* носи вишеслојну симболику која превазилази оквир конкретне нарације, будући да се симболички додирује и са прошлошћу и са садашњошћу. Најпре, наслов се може тумачити као метафора људског ума, као простора у којем су похрањена сва искуства, болови и трауме које појединац покушава да потисне, али које ипак настављају да постоје у његовој унутрашњости. Та кућа није место сигурности, већ лавиринт у којем су зидови подигнути од успомена које не мирују. У том смислу, Давид сугерише да човек живи унутар сопственог сећања, да је психа место сталног судара између онога што жели да заборави и онога што се не може заборавити. Али, не само то. У психопатолошком контексту и контексту Холокауста, наслов има дубоку симболичку вредност. као што је и речено, најпре означава унутрашњи простор људске свести у којем коегзистирају траума, бол и покушај потискивања. „Кућа" се може разумети као метафора ума, са својим „собама", местима где су похрањена сећања, као и затвореним просторијама заборава у које је појединац затворио оно што не може да поднесе. У психолошком смислу, наслов је својеврсна архитектура свести у којој сећање није архив, већ жив организам који се непрестано враћа, ремети и преуређује унутрашњи простор субјекта. У фројдовском значењу, кућа је истовремено и маузолеј – место у којем жалост никада не прелази у ослобођење, већ се претвара у меланхолију, у живот са мртвима унутар себе. Сећања постају унутрашње гробнице, крипте које скривају неразложену тугу и кривицу. Управо зато се заборав не може посматрати као празнина, већ као активни зид који прикрива неасимиловану трауму. Давид тиме гради метафору у којој психа преживелог функционише као кућа без излаза: простор познат, али у исто време и застрашујућ. Формулација Кућа сећања и заборава такође представља међупростор између хипермнезије (болне свеприсутности прошлости) и амнезије (одбрамбеног брисања трагова). У тој равни се види централна психопатолошка дилема преживелих: како живети са сећањем које боли, а не може се угасити, и како заборавити, а не извршити издају оних који су нестали. Зидови те куће сачињени су од парадокса јер сваки покушај потискивања бола само појачава његово враћање. Истовремено, тај мотив има и генерацијску димензију. Траума не остаје затворена у појединцу, већ се преноси као постсећање, као емоционална сенка која обитава у потомцима преживелих. Кућа, у том смислу, није само лични, него и међугенерацијски простор – постаје грађевина у којој живе сећања родитеља и унука, као у некој заједничкој психичкој архиви. Овај наслов је и етичка формула романа: кућа као споменик и затвор, као место памћења које је истовремено и терет. На формалном плану, наслов функционише и као метафора структуре самог романа – дело је изграђено као ментална кућа, као низ сећања, флешбекова, халуцинација и снова. Давид тиме показује да је наративни чин исто што и психичко лечење: приповедање као покушај да се уреди та кућа, да јој се врате логика и границе. У најдубљем смислу, *Кућа сећања и заборава* је име за људску свест након Холокауста, за простор у којем сећање више није избор него судбина, а заборав више није спас него облик нестанка. Давид је том синтагмом именовао трајно стање човека

који је преживео зло: кућу у којој ништа није потпуно живо, али ништа ни сасвим мртво, свет у којем је памћење постало облик живота, а заборав једини облик смрти који је преостао.

7. ЗАКЉУЧАК

Холокауст је настао као последица сложеног преплитања историјских, политичких, социјалних и идеолошких процеса који су се вековима акумулирали унутар европске културе. Антисемитизам као дуготрајно негован културни и друштвени образац означио је Јевреје као трајно Друге у већинским друштвима припремајући тиме терен за њихову систематску дехуманизацију. Јехуда Бауер с правом истиче парадоксалну позицију јеврејског народа у европској цивилизацији указујући да су Јевреји истовремено зачетници и носиоци важног дела цивилизације на коју се у коначном исходу обрушила агресија (уп. Бауер 1982: 361). Од средњовековних представа о Јевреју као демонској сили преко модерних криза либерализма и демократије до секуларних биолошких теорија крви и расе, постепено је изграђиван континуитет деградације који је омогућио масовно насиље без моралне препреке. У том континуитету, од брутализације Првог светског рата до индустријализованог убијања, Холокауст представља „најудаљенију тачку континуума" (Бауер 1982: 364) постајући не само историјски догађај већ и „генерички назив за идеолошки мотивисано, планирано, потпуно убиство целог народа" (Бауер 1982: 364). Управо из те крајње тачке историјског и моралног слома настаје холокауст-дискурс као аутономан и саморефлексиван облик говора. Свако књижевно дело о Холокаусту јесте дискурс за себе, али и дискурс који говори самог себе бивајући истовремено историјски, трауматичан, анксиозан, полемички. У том смислу, поставља се кључно питање корпуса анализираног у овој дисертацији: да ли су ови наративи превасходно приче о умирању, односно, о смрти тела и душе, или су, пак, сведочанства о преживљавању које само по себи носи катастрофичне последице? Како Лангер упозорава, Холокауст се може разумети једино ако му се приступи без утешне савести како би се уопште могла очитати његова трагична страна (уп. Лангер 1995а: 182). Изузеће појединца у виду преживљавања не функционише као спас, већ као почетак нове, трајне психичке и егзистенцијалне постлогорске катастрофе јер је „стварност Холокауста код преживелих виђена као кондензована стварност живота, смрти и преживљавања" (Гвозден 2024: 55). Проблем Холокауста стога је суштински мултидимензионалан и отпоран на било какву наративну или етичку затвореност. Књижевност о Холокаусту не нуди утеху нити исцељење јер би исцељење, у овом контексту, значило заборав. Како истиче Букет (2002: 16), писци „не нуде затвореност, већ отворену рану", а управо та отвореност чини етички темељ њиховог писања. У ситуацијама у којима живот постаје неподношљив услед исцрпљености, болести и непрекидног страдања, смрт престаје да буде највећа претња што радикално изобличава традиционалне хуманистичке и моралне координате. Зато писање након Холокауста функционише као специфичан облик овладавања прошлошћу (уп. Лангер 2006: xii), али не у смислу њеног савладавања или превазилажења, већ као трајно враћање ономе што се не може интегрисати, пребродити, разумети.

Књижевност након Холокауста у том смислу помера границе разумевања активирајући како индивидуалну, тако и колективну (под)свест чинећи нас, како Хартман истиче, „осетљивима и свесним глобалне политичке беде" (Хартман 1996: 6). Она истрајава у одбијању „утешне идеје да патња има значење, да јача, оплемењује или искупљује људску душу" (Лангер 1995а: 5)3 јер се терор Холокауста не може ублажити речником утехе. Управо у том одбијању налази се њена најдубља етичка и психопатолошка истина: књижевност не затвара рану, већ инсистира на њеном постојању као предуслову памћења, сведочења и одговорности.

У есеју „The Archive as Text", Линда Хачн (2004: 75–88) радикално преиспитује традиционално схватање архива као стабилног, објективног и неутралног места чувања

историјске истине. Насупрот томе, архив се у постмодерној перспективи схвата као текстуална и дискурзивна конструкција, односно, као простор селекције, искључивања, интерпретације и наративног обликовања. Архив није пасивни резервоар прошлости, већ активан медијум кроз који се прошлост у садашњости чита, реконструише и осмишљава. Овакво разумевање архива има посебну тежину у контексту Холокауста, где је сама могућност архивирања дубоко проблематизована: бројни гласови су уништени заједно са својим носиоцима, а оно што је сачувано често представља фрагменте, трагове и индиректне доказе. Хачн управо у тим празнинама, прекидима и ћутањима препознаје кључну епистемолошку чињеницу – одсутна прошлост не постоји као целина, већ као низ текстуалних остатака који захтевају тумачење. Књижевни текстови који су у овој дисертацији тумачени делују као алтернативни, „параархивски" простори у којима се памћење не организује према принципима историографске кохерентности, већ кроз субјективна, често психопатолошки обележена искуства јунака-жртава. У тим текстовима, архив није место сигурног знања, већ поље напетости између онога што је сачувано и онога што је неповратно изгубљено. Посматрана из ове перспективе, психопатологија јунака-жртава постаје један од кључних облика „живог архива": траума, сећање, симптоми, тишине и пукотине функционишу као уписане, али нестабилне форме прошлости у садашњем тренутку. Ликови код Самоковлије, Киша, Тишме, Албахарија, Ивањија и Филипа Давида не носе историју као затворену чињеницу, већ као унутрашње расцепљен, често недоступан и фрагментаризован текст3 који се непрестано исписује кроз психичке реакције, телесне симптоме и наративне прекиде. Стога се може рећи да (пост)модернистичка књижевност Холокауста овде сагледана кроз концепцију архива као текста не тежи реконструкцији „тоталне" историје, већ очувању њене отворености, рањивости и етичке осетљивости. Управо у одбијању коначне интерпретације, у инсистирању на фрагменту, симптому и психичкој пукотини, ова књижевност проналази своју одговорност према прошлости не као према затвореном знању, већ као према трауми која и даље траје у садашњости. Како истичу Доналс и Глејзер (2003: 139): „не сведочимо ми о историји, већ начин на који сведочимо постаје историја". Ова теза добија посебну тежину у контексту Холокауста где сведочење није једнострано преношење „чињеница", већ чин који трајно обликује колективно памћење, етички хоризонт и наративне моделе будућег разумевања зла. У том смислу, и сам чин писања о Холокаусту – начин приповедања, избор језика, наративне стратегије и тематска тежишта – улази у историју као њен активни чинилац, а не као њен одраз.

У начињеној психопатолошкој анализи посттрауматске свести књижевних јунака у југословенској, односно, српској књижевности Холокауста уочава се низ заједничких структурних и феноменолошких црта које се понављају независно од поетичких разлика појединачних аутора. Ови елементи формирају препознатљиву матрицу постхолокаустовске субјективности у којој преживљавање не означава превазилажење трауме, већ њену трансформацију у трајно психичко стање. У средишту анализе налази се феноменологија жртве: књижевни ликови обликују се као психопатолошки профили у којима се симптоми и поремећаји јављају не као клиничке дијагнозе у ужем смислу, већ као одбрамбени механизми психе изложене екстремном и дуготрајном трауматском стресу. Линија исповести, сведочења и реконструкције прошлости представља основни наративни модел овог корпуса: приповедање постаје начин преживљавања, али и понављања трауме при чему се наратив не креће ка разрешењу, већ ка непрестаној реартикулацији бола. Немогућност заборава представља једну од кључних константи – сећање није избор, већ присила, а прошлост делује као активна сила која обликује садашњост. Управо зато долази до трансфигурације логора у времену након преживљавања – свет после Холокауста постаје нови облик логора,

док ужасавајућа концепција логора опстаје као матрица свести и перцепције стварности. Комплексно питање идентитета јавља се као последица оваквог стања: субјективитет је обележен празнином, бесмислом, порицањем и расцепом[3] при чему се идентитет често појављује у форми идентитета-смрти – као оног које је неповратно нарушено или изгубљено. У свету у којем су моралне основе укинуте, поставља се и радикално питање смисла које не налази утеху ни у религији, ни у етици, ни у Другом, ни у историјском наративу. Посебно значајан заједнички мотив представља ток речи о тишини, празнини и неспознаји: Холокауст се у овим књижевним текстовима не појављује као феномен прошлости, већ као искуство које траје овде и сада. Та садашњост трауме испољава се кроз хроничне психопатолошке симптоме: хипервигиланцију, несаницу, анксиозност, осећај бесмисла и психичку исцрпљеност, поремећаје афекта, депресивност и самоубилачке тенденције, као и кроз флешбекове, дисоцијативне, дереализационе и деперсонализационе процесе, халуцинације, соматизацију трауме и повремене психотичне и параноидне елементе личности.

Самоковлијина прозна реконструкција Холокауста у приповеткама *Празничко вече, Ђердан* и *Сунце над Дрином* показује системску психичку деформацију која настаје као последица екстремног трауматског искуства. У приповеци *Празничко вече,* смрт Рике функционише као симбол крајњег облика трауме као неисказивог искуства пренетог кроз натуралистичку прозу сведочења. Самоковлија користи натурализам у обликовању фикције као форму сведочења која омогућава глас оног што остаје немо у традиционалном историографском дискурсу. Рикина дехуманизација и ритуалност њене смрти указују на тоталитарну деструктивност као психичко-симболичку основу злочина: празник као простор радости претвара се у сцену жртвовања, а граница између смрти и моралног слома постаје централни психопатолошки контекст. У *Ђердану* се психичка криза појачава кроз религијски и егзистенцијални колапс. Стану, суочену са немерљивим губитком, смрћу детета, одликује дубока егзистенцијална рањивост и разарање основних структура личности. *Сунце над Дрином* уводи временски и психички преокрет: након ослобођења, јунак доживљава Дрину као место обновљене лепоте што означава почетак процеса ресимболизације. Овај преокрет се може читати кроз концепт посттрауматског раста где у најдубљој патњи настаје могућност духовне трансформације. Самоковлија овде показује да траума није искључиво стање стагнације, већ и потенцијал за обнову, међутим, то не значи негирање бола, већ његово преобликовање: зло је „исмештено" из свакодневице, а Дрина постаје симбол отпора, живота и наде.

Што се стваралаштва Ђорђа Лебовића тиче, у *Небеском одреду* психопатолошки портрет ликова представља синтезу хроничног стреса, параноје, депресивних стања и дисоцијативних механизама продубљених суровошћу логорског система. Психоаналитички, драма показује како системско уништавање достојанства и личног избора преобликује психичку структуру у страх, агресивност и паранопју, али истовремено истиче механизме преживљавања (идентификацију са агресором, рационализацију, колективну солидарност) који омогућавају опстанак у условима немогуће хуманости. У драми *Халелуја*, приказана је посттрауматска стварност бивших логораша у процесу реконвалесценције, те трауме логора трансформишу психичко функционисање у хроничну анксиозност, поремећаје афективне регулације и социјалну изолацију. Драма показује да колективни ритуали (као што је сахрана) служе као покушај обнове смисла и психичке равнотеже не негирајући трајност трауме. Такође, драма *Викторија* даје психолошки портрет трауматизованих преживелих који се суочавају са кривицом, моралном одговорношћу и (не)правдом кроз судски оквир. Сцене суђења и сукоби око кривице симболизују колективну трауму и немогућност етичког суживота након злочина на шта се надовезује и драма *Војник и лутка* у којој

Лебовић показује како траума постаје хронична психичка болест која се прелама кроз породичне односе и посттрауматску свакодневицу. Јунакиња Вилма носи симптоме дисоцијативних епизода, халуцинација, хистерије и импулсивне агресије, док њена психичка регулација остаје нарушена због непрекидног проживљавања логорске прошлости. У роману *Семпер идем* Лебовић конструише психопатолошки портрет дечака који у условима ратног хаоса постепено губи ослонац у стабилној реалности суочавајући се са трајним утицајем насиља и губитака на сопствену психичку структуру. Најзначајније психичко кретање у његовој психолошкој динамици јесте прелазак од пасивног сведочења ка активном страху за сопствени опстанак, што се најбоље илуструје кроз формулацију питања: „Да ли могу избавити себе?" (Лебовић 2016: 420). Кроз опсесивну фокусираност на преживљавање и сталну процену опасности, Лебовић приказује механизме психичке адаптације који су типични за трауматизовану децу: повлачење у унутрашњи свет, фантазирање и предвиђања као начин смањења немогућег страха. Међутим, тај унутрашњи свет није уточиште, већ симптомска просторна форма у којој се траума наставља. Дечакова усамљеност добија трагичну димензију када се колективна трагедија сведе на индивидуалну: губитак оца и других блиских чини се као завршни ударац у процесу психичког урушавања. У психопатолошком смислу, крај романа у виду дневничких записа показује да је дечаково детињство претворено у хроничну трауму и осећај неизвесности који се наставља у зрелом узрасту. Симболички, ови записи такође указују на потребу психичке интеграције губитака омогућавајући јунаку да унутар себе, барем делимично, процесуира оно што није могао спречити у реалном животу.

Нешто касније, Данило Киш у роману *Псалам 44* приказује психичку стратегију преживљавања као доминантан механизам у условима тоталне девастације. Маријина свест и њено тело су раздвојени, док ум преузима функцију преживљавања уместо тела, што илуструје механизме психичке дисоцијације и хроничне трауме. Крај романа не нуди класичну катарзу, већ указује на дуготрајни процес адаптације у којем преживели уче да живе са трауматским ожиљком као новим органом. Киш такође указује на могућност репарације, али и на ризик интергенерацијске трауме где Јан постаје симбол наде и наставка живота. У *Раним јадима*, Киш ствара психопатолошку карту детињства формирану у „климатској" трауми: траума није један догађај већ свеприсутни амбијент глади, страха и губитка. Дечак Анди постаје носилац и индивидуалне и међугенерацијске трауме где се симптоми (анксиозност, соматизација, дисоцијација, кривица) појављују као последица дуготрајне несигурности и губитка стабилних веза. Роман *Башта, пепео* се у том контексту надовезује на *Ране јаде*, будући да илуструје континуитет породичне трауме. Андијева психа испресецана је страхом и трауматском фиксацијом, док се отац појављује као „жива" траума и након физичког одсуства. Другим речима, траума није завршена смрћу, већ постаје симболички и духовни континуитет који задржава психичку везу са прошлошћу истовремено блокирајући могућност потпуног „зарастања". У *Пешчанику* Киш ствара психопатолошки портрет у коме се траума испољава кроз дисоцијативну раздвојеност, трауматску луцидност и опсесију смрћу. Лик Е. С. је у стању „свест-подсвест" у којој је свест о ужасу истовремено и психолошка рана и извор могућности. Његова психопатологија је дијалектичка: свест је претерано оштра, а једини излаз је у махнитости као механизму преживљавања. Киш овде показује да траума може постати и креативни мотор: писмо и текстуални траг представљају последњи отпор ништавилу и доказ да је могуће оставити смисао упркос уништавајућем искуству.

У роману *Књига о Бламу* Александра Тишме, у фокусу је лик чија кривица, страдање и искупљење илуструју специфичан унутрашњи психички процес. Бламова жеља за смрћу као спознајом и као решењем указује на посттрауматски механизам у

коме се смрт схвата као последња артикулација истине, као коначни чин којим се прекида непрекидни циклус насилничког искуства. Психопатолошки, Блам је носилац сложене структуре: хроничне анксиозности, хиперосетљивости, депресивности, дисоцијације и соматских симптома који се не могу рационално „излечити", већ се непрестано проживљавају кроз сећања, снове и нове конструкције живота. У *Употреби човека*, Тишма у лик Вере Кронер уноси најдубљу могућу форму посттрауматске истине: смрт као последња артикулација празнине и као крајњи чин интегритета. Верина смрт представља завршну фазу посттрауматског замора, психичког исцрпљења у коме субјект више не може да одржава механизме негирања стварности. Не остављајући писмо или опроштај, Вера оставља само празан простор као сведочанство да се из пакла не излази животом. У том смислу, Тишмин роман показује да после геноцида и логора живот постоји само као одјек смрти, као продужени бол без језика. Вера Кронер постаје метафора женског тела као историјске ране, простора у коме се преламају култура, идеологија и злочин. Њена радикална искреност у том смислу није само лични чин, већ и етички став: Вера не пристаје на лаж живота након геноцида[3] јер тај живот заиста није био њен. Роман *Као* доприноси овом скупу, између осталог, анализом простора као психолошког медијума трауме. Тишма овде показује како се трауматски простор из прошлости трансформише у привремено „рајско" уточиште, али истовремено и у огледало непрерађених психичких конфликата. Кућа Хелене Лифка функционише као привремено психичко склониште које омогућава Ламиану да макар кратко осети контролу и сигурност, али истовремено открива да је тај осећај привидан и непотпун. Свестан је да то није његова кућа, да та сигурност не може потрајати и да је његова психа и даље контролисана интернализованим звуцима логора. У свим овим делима, Тишма конструише психопатолошку мапу посттрауматског субјекта у којој се трагедија не затвара у једном догађају, већ се наставља као дуготрајна, свеприсутна структура. Сваки лик – било да је то Мирослав Блам, Вера Кронер или Вилко Ламиан – показује различите облике трауматског живљења: од потребе за искупљењем кроз смрт, преко потпуног распада идентитета до привременог осећаја сигурности који ипак не може да превазиђе историјску рану. Тишма у овом контексту не представља трауму као прошлост која се може (некад) завршити, већ као континуитет који захтева сталну репарацију – репарацију која је, међутим, често немогућа без прихватања да је траума попут ожиљка постала део личности.

У роману *Гец и Мајер* Давида Албахарија, ликови и мотиви трауме добијају своју модернију/постмодернију рефлексију[3] у којој се рационални ум деценијама настојећи да схвати зло кроз статистику, архиву, документе и фотографију суочава са сопственим колапсом. Албахари показује да је Холокауст као историјски догађај неприхватљив за класичну рационалну апаратуру знања: када тело преузме улогу сећања, рационално разумевање постаје немоћно. У психоаналитичком кључу, приповедач више не истражује Холокауст као објективну прошлост, већ као унутрашњи процес који се репродукује у сваком сну, у сваком даху, у свакој мисли. Психопатолошки, роман *Гец и Мајер* представља студију о распадању субјекта у процесу трауматског самоистраживања. Приповедачево трагање за пореклом и смислом историје прелази у опсесију јер је сваки покушај рационализације на крају осуђен на неуспех: сазнање о злочину не успева да врати интегритет, већ га додатно разара. Границе између стварности и халуцинације бледе јер психа, уместо да интегрише сећање, почиње да га репродукује као директно искуство. У том процесу приповедач интернализује џелате и жртве постајући истовремено и Гец и Мајер, и сведок и извршилац, и жртва и злочинац. Овај унутрашњи двобој показује како, после свега, остаје само човек који у бескрајном дијалогу са својим мртвима и њиховим убицама покушава да артикулише оно што се не може артикулисати јер се историја, у позадини,

непрестано понавља. У том смислу, *Гец и Мајер* представља психопатолошку и етичку опомену: ако траума остане неинтегрисана, она не постаје само лична рана, већ се претвара у стални, живи механизам поновне производње злочина.

У Ивањијевим књижевним делима, траума Холокауста приказана је као трајно стање које конституише субјекта и његову могућност да преживи, говори и сведочи. У роману *Човека нису убили* финална симболичка матрица времена у виду цвата трешања означава пролеће као обећање потенцијалне новоуспостављене рутине и повратка живота / животу, али симболизује и жељени и неопходни ослонац за који се јунак придржава како би опстао у свету после ужаса. Трешња, као природни знак обнове, постаје у језику и свести преживелог симбол постлогорске нормалности: мириса, боје, радости и људске близине. Овим романом Иван Ивањи указује на важан психопатолошки и етички аспект преживљавања: преживети не значи само остати жив у физичком смислу, већ и успети очувати човека, његов идентитет као носиоца смисла, језика, љубави и будућности. Роман слави повратак субјекта, човека који и после најгорег може да каже „ја још припадам будућности". У роману *Прескакање сенке,* насловна метафора прескакање сенке постаје и дијагноза и етика наратива. Наиме, кратка прескакања субјекта преко трауме дозвољавају да се живи, али не дозвољавају заборав. С тим у вези, посттрауматско функционисање није стање опоравка, већ стање адаптације у којем се траума учи као нова реалност, а нормалност се постепено гради као низ могућих прекида (скокова) унутар сенке. У роману *Човек од пепела* Ивањи проширује димензију трауме на секундарну и транснационалну рану: преношење човека од пепела кроз просторе бивше Југославије представља не само физички, већ и психолошки и етички чин. Ово преношење артикулише секундарну трауматизацију сведока у сусрету са новим масовним злочинима, али и преображава бол у одговорност: сведок не затвара трауму у приватни бол, већ је претвара у јавни, транснационални чин (под)сећања.

У роману *Кућа сећања и заборава* Филипа Давида „кућа" није место сигурности, већ архитектура свести у којој су похрањена сећања, болови и трауме које субјект покушава да потисне, али које, упркос томе, настављају да делују као активни психички садржаји. У том смислу, Давид предлаже слику унутрашњег простора у коме се суочавају хипермнезија и амнезија. У фројдовском смислу, кућа је истовремено и маузолеј: место у којем жалост не прелази у ослобођење, већ се претвара у меланхолију, у живот са мртвима унутар себе. Тако се сећања трансформишу у унутрашње гробнице и крипте које чувају неразложену тугу и кривицу, а заборав постаје активни зид који прикрива неасимиловану трауму. У том контексту, психа преживелог представља „кућу без излаза", познат простор који је истовремено и застрашујућ јер се у њему траума никада не завршава, већ само мења своје облике. На формалном плану, структура романа одговара овој метафори: дело је изграђено као ментална кућа, низ сећања, флешбекова, халуцинација и снова где је наративни чин истовремено и психичко уређење трауматског простора. Приповедање се тако показује као покушај уређивања, повратка логике и граница унутрашњег света. Овим романом Давид показује да је психа преживелог конституисана као дом у којем ништа није потпуно живо, али ништа ни сасвим мртво: памћење (п)остаје облик живота, а заборав једини облик смрти.

У светлу ове дисертације, југословенска, односно, српска (пост)модернистичка књижевност о Холокаусту открива се као комплексна психолошка мапа трауме у којој се историјска катастрофа не само описује, већ се и живи унутар психичких структура ликова. Самоковлијина приповетка *Празничко вече* показује како је стравична смрт жртве крајња граница неисказивог и како празник постаје место ритуалног рушења морала и човечности. У *Ђердану* траума се, између осталог, урезује кроз религијске

механизме одбране, али и кроз њихов колапс, док симболика ђердана постаје репродукција неизбрисиве историјске повреде. Кишова проза (од *Псалма 44* до *Пешчаника*) одражава трајни континуитет трауме као психичког стања: од тела које преживљава, преко детета које носи трауму у себи до очеве луцидности која се распада у махнитост, али и у креативни отпор. Тишмини романи *Употреба човека* и *Капо* представљају крајње представе посттрауматског исцрпљења и привременог раја као илузије сигурности, док *Књига о Бламу* открива како колективна трагедија постаје унутрашња морална и егзистенцијална кривица, а смрт симболичко искупљење. Албахаријев *Гец и Мајер* и Давидова *Кућа сећања и заборава* илуструју распад рационалног ја у сукобу са неизрецивим: у њима се историја претвара у моћну мртву репетицију, а сећање у архитектуру без излаза где је заборав активни зид који прикрива неасимиловану трауму.

Сва тумачена књижевна дела заједнички показују да српска (пост)модернистичка књижевност Холокауста није ни најмање маргинална и неинтересантна, већ представља аутентичан и значајан сегмент светске књижевности о злочину. У српској књижевности Холокауста траума се не само реконструише, већ се и психопатолошки артикулише као основни облик постојања где „преживети" не може значити „излечити се", већ научити се животу са ожиљком који постаје нови орган свести. У том смислу, ова књижевност, кроз симболичку реконструкцију и психо(пато)лошку анализу ликова отвара простор за разумевање дубине људске психе након катастрофе. А потврђује и то да се у српском дискурсу о Холокаусту налази кључ за читање посттрауматске стварности као универзалне, али и веома личне судбине.

8. ЛИТЕРАТУРА

ИЗВОРИ

1. Албахари 1998: Давид Албахари, *Гец и Мајер*, Београд: Стубови културе.
2. Давид 2015: Филип Давид, *Кућа сећања и заборава*, Београд: Лагуна.
3. Ивањи 1954: Иван Ивањи, *Човека нису убили*, Београд: Просвета.
4. Ивањи 1989: Иван Ивањи, *Прескакање сенке*, Београд: Нолит.
5. Ивањи 2006: Иван Ивањи, *Човек од пепела*, Београд: Стубови културе.
6. Киш 1978: Данило Киш, *Час анатомије*, Београд: Просвета.
7. Киш 2014: Данило Киш, *Псалам 44*, Београд: Архипелаг.
8. Киш 2020а: Данило Киш, *Башта, пепео*, Београд: Архипелаг.
9. Киш 2020б: Данил Киш, *Пешчаник*, Београд: Архипелаг.
10. Киш 2021: Данило Киш, *Рани јади*, Београд: Архипелаг.
11. Лебовић 2007: Ђорђе Лебовић, *Тетралогија*, Београд: БИГЗ.
12. Лебовић 2016: Ђорђе Лебовић, *Semper idem*, Београд: Лагуна.
13. Самоковлија 1956: Исак Самоковлија, *Немири*, Сарајево: Свјетлост.
14. Тишма 2010: Александар Тишма, *Употреба човека*, Нови Сад: Академска књига.
15. Тишма 2011: Александар Тишма, *Књига о Бламу*, Нови Сад: Академска књига.
16. Тишма 2012: Александар Тишма, *Као*, Нови Сад: Академска књига.

ЛИТЕРАТУРА О ЈЕВРЕЈИМА И ХОЛОКАУСТУ

1. Адорно 2005: Теодор Адорно, „Васпитање после Аушвица”, у: *Трећи програм: избор*, Београд: Радио Београд, бр.127/128, 245–257.
2. Албахари 2023: Арон Албахари, *Канаан - Ерец Израел - Јудеја - Палестина - Израел*, Београд: А. Албахари. https://www.jevrejsketeme.in.rs/jevrejske-teme-pdf/kanaan.pdf приступљено 06.06.2024.
3. Александер 2002: J., Alexander, “On the Social Construction of Moral Universals: The ‘Holocaust’ from War Crime to Trauma Drama”, *European Journal of Social Theory* 5 no. 1, p. 5–85.
4. Арент 1998: Хана Арент, *Извори тоталитаризма*, Београд: Феминистичка издавачка кућа.
5. Арент 2000: Хана Арент, *Ајхман у Јерусалиму: извештај о баналности зла*, Београд: К.В.С.
6. Асман 2011: А. Асман, *Дуга сенка прошлости: Култура сећања и политика повести*, Београд, Библиотека XX век.
7. Бартов 1996: Omer Bartov, *Murder in our Midst. The Holocaust, Industrial killing and representation*, New York, Oxford: Oxford University Press.
8. Бауер 1978: Yehuda Bauer, *The Holocaust in Historical Perspective*, Canberra: Australian National University Press, доступно на: https://openresearch-repository.anu.edu.au/server/api/core/bitstreams/f88c0d71-7c26-434d-81ca-a85c9891b2b4/content приступљено 16.07.2024.
9. Бауер 1982: Yehuda Bauer, *A History of the Holocaust*, New York: Franklin Watts, доступно на https://archive.org/details/historyofholocau00yehu/page/n3/mode/2up приступљено 03.08.2022.
10. Бауер 2001: Yehuda Bauer, *Rethinking the holocaust*, New Haven and London: Yale University Press.

11. Бауман 2000: Zygmunt Bauman, *Modernity and the Holocaust*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
12. Бауман 2005: Зигмунд Бауман, „Социологија после холокауста", у: *Трећи програм: избор*, Београд: Радио Београд, бр.127/128, 271–300.
13. Бенц 2012: Волфганг Бенц, *Холокауст*, Београд: Алтера.
14. Берген 2009: Doris L. Bergen, *War and Genocide: A Concise History of the Holocaust*, Second edition, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
15. Берк 2001: J. Bourke, *The Second World War, A People's History*, Oxford: Oxford University Press.
16. Блоксам, Кушнер 2005: Donald Bloxham, Tony Kushner, *The Holocaust. Critical Historical Approaches*, Manchester, New York: Manchester University Press.
17. Бодријар 1991: Жан Бодријар, *Симулакруми и симулација*, Нови Сад: Светови.
18. Брајтерман 2005: Захари Брајтерман, „Превазиђена модерна: јеврејска религиозна мисао после Аушвица", у: Трећи програм: избор, Београд: Радио Београд, бр.127/128, 301–315.
19. Брус-Мидфорд 2008: Miranda Bruce-Mitford, *Signs & Symbols, An Illustrated Guide To Their Origins And Meanings*, London: Dorling Kindersley.
20. Букет 2002: Melvin Jules Bukiet, *Nothing Makes You Free: Writings by Descendants of Jewish Holocaust Survivors*, New York: W. W. Norton & Company.
21. Бусе 2002: Kristina Busse, *Imagining Auschwitz: Postmodern Representations of the Holocaust*, A Dissertation, Tulane University, Ann Arbor, доступно на https://www.academia.edu/2006983/Imagining_Auschwitz_Postmodern_Representations_of_the_Holocaust приступљено 21.01.2025.
22. Бужињска, Марковски 2009: Ана Бужињска, Микал Павел Марковски, *Књижевне теорије 20. века*, Београд: Службени гласник.
23. Вистрих 2012: Роберт С. Вистрих, *Антисемитизам најдужа мржња*, Београд: Завод за уџбенике.
24. Вујанић 2011: Милица Вујанић (ур.), *Речник српскога језика*, Нови Сад: Матица Српска.
25. Гилберт 2000a: Martin Gilbert, *Never Again: A history of the Holocaust*, New York: Universe.
26. Голдберг, Рејнер 2003: Дејвид Џ. Голдберг, Џон Д. Рејнер, *Јевреји: историја и религија*, прев. Ђорђе Трајковић, Београд: Clio.
27. Голдхаген 1998: Данијел Јона Голдхаген, *Хитлерови добровољни џелати. Обични Немци и Холокауст*, Београд: Радио Б92.
28. Голдхаген, Браунинг 2019: Данијел Јона Голдхаген, Кристофер Роберт Браунинг, *Обични људи - добровољни џелати. Спор око (немачког) антисемитизма*, Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију; Нови Сад: Академска књига.
29. Грајф 2018: G. Grief, *Jasenovac: Auschwitz of the Balkans*, Beograd: Knjiga komerc.
30. Гутман, Шацкер 2010: Јисраел Гутман, Хаим Шацкер, *Холокауст и његово значење* (превод са хебрејског: Ана Шомло и Ела Крстић), Београд: Завод за уџбенике.
31. Дензлер 1997: G. Denzler, „Antijudaismus und Antisemitismus in der Theologie unseres Jahrhunderts: Karl Adam, Michael Schmaus und Anton Stonner" Facta universitatis - series: *Law and Politics*, Vol. 1, Iss. 1, pp. 11–20.
32. Дерида 1988: Žak Derida, „Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka, u: *Strukturalistička kontroverza: jezici kritike i nauke o čoveku*, Beograd: Prosveta, 289–315.
33. Дерида 2001: Жак Дерида, *Насиље и метафизика*, Београд: Плато.

34. Динер 2005: Дан Динер, „Цивилизацијски лом: мишљење после Аушвица”, у: *Трећи програм: избор*, Београд: Радио Београд, бр.127/128, 268–270.
35. Доналс, Глејзер 2003: M. B. Donals, R. Glejzer, „Teaching (after) Auschwitz Pedagogy between Redemption and Sublimity”, in: Bernard-Donals, M. and Glejzer, R. (eds.), *Witnessing the Disaster: Essays on Representation and the Holocaust*, Madison: The University of Wisconsin Press, pp. 245–261.
36. Дубнов 1988: Симон Дубнов, *Кратка историја јеврејског народа*, Београд: Савез јеврејских општина Југославије.
37. Елијаде, Кулиано 2018: Мирча Елијаде, Јоан П. Кулиано, *Водич кроз светске религије*, Београд: Космос издаваштво; Подгорица: Нова књига.
38. Златковић Винтер 1988: Јелена Златковић Винтер, „Жидови на подручју југославенских земаља”, поговор, у: Симон Дубнов, *Кратка историја јеврејског народа*, Београд: Савез јеврејских општина Југославије, 274-283.
39. Иглстон 2001: Роберт Иглстон, *Постмодернизам и порицање холокауста*, Загреб: Наклада Јесенски и Турк.
40. Иглстон 2004: Robert Eaglestone, *The Holocaust and the Postmodern*, New York: Oxford University Press.
41. Јанг 1988: James E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Representation*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, доступно на https://archive.org/details/writingrewriting00youn/mode/1up, приступљено 23.06.2024.
42. Јанковић 1997: Владета Јанковић, *Митови и легенде: јудаизам, хришћанство, ислам*, Београд: СКЗ.
43. Калдерон 1933: Соломон Калдерон, *Историја јеврејског народа. 1, Од разорења првог храма до изгона Јевреја са Пиринејског полуострва*, Београд: Савез јеврејских општина.
44. Калдерон 1935: Соломон Калдерон, *Историја јеврејског народа, 2, Од изгона Јевреја са Пиринејског полуострва до најновијег времена*, Београд: Савез јеврејских вероисповедних општина Краљевине Југославије.
45. Кац 1980: Jacob Katz, *From Prejudice to Destruction Anti-Semitism (1700-1933)*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
46. Клајн 2002: Иван Клајн, *Речник језичких недоумица*, Београд: Чигоја.
47. Кољанин 1992: Милан Кољанин. *Немачки логор на Београдском сајмишту 1941-1944*, Београд: Институт за савремену историју.
48. Кољанин 2008: Милан Кољанин, *Јевреји и антисемитизам у Краљевини Југославији 1918-1941*, Београд: Институт за савремену историју.
49. Куљић 2006: Тодор Куљић, *Култура сећања: теоријска објашњења употребе прошлости*, Београд: Чигоја штампа.
50. Лакан 1977: Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, New York: W. W. Norton & Company.
51. Лакан 1998: Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, New York: W. W. Norton & Company.
52. ЛаКапра 1994: Dominick LaCapra, *Representing the Holocaust, History, Theory, Trauma*, Ithaca: Cornell University Press.
53. ЛаКапра 2001: Dominick LaCapra, *Writing history, writing trauma*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, доступно на: https://archive.org/details/writinghistorywr0000laca приступљено 15.10.2025.
54. Лангер 1995a: L.L. Lawrence (ed.), *Art from the Ashes: A Holocaust Anthology*, New York: Oxford University Press, доступно на: https://archive.org/details/artfromashesholo0000unse приступљено 19.11.2024.

55. Лангер 1995б: Lawrence L. Langer, *Admitting the Holocaust*, New York: Oxford University Press.
56. Лангер 2006: Lawrence L. Langer, *Using and abusing the Holocaust*, Bloomington: Indiana University Press.
57. Лауб 1992: Dori Laub, ,,Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening.", *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, (Shoshana Felman and Dori Laub), New York: Routledge, 57–74.
58. Левав 1998: Itzak Levav, ,,Individuals Under Conditions of Maximum Adversity: The Holocaust", *Adversity, Stress, and Psychopathology* (edited by Bruce P. Dohrenwend), New York: Oxford University Press, 13–33.
59. Леви и Шнајдер 2006: D. Levy & N. Sznaider, *The Holocaust and Memory in the Global Age*, Philadelphia: Temple University Press.
60. Левинас 1997: E. Levinas, *Difficult Freedom: Essays on Judaism*, translated by Sean Hand, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
61. Лемкин 1944: Rafael Lemkin, A*xis Rule In Occupied Europe: Laws Of Occupation, Analysis of Government, Proposals For Redress*, New York: Columbia University Press, доступно на: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015005077436&seq=13 приступљено 19.11.2024.
62. Лиотар 1990: J.-F. Lyotard, *Postmoderna protumačena djeci*, Zagreb: August Cesarec, Naprijed.
63. Лиотар 2005: Жан-Франсоа Лиотар, *Постмодерно стање*, Загреб: Ибис.
64. Лифтон 1986: R. J. Lifton, *The Nazi Doctors: Medical Killing and the Psychology of Genocide*, New York: Basic Books, доступно на: https://archive.org/details/nazidoctorsmedic0000lift/page/n5/mode/2up приступљено 18.09.2025.
65. Лошонц 2015: Марко Лошонц, ,,Шта је историјска сингуларност? Појмовне дилеме и изазови", у: *Архе*, год. 12, бр. 23, Нови Сад: Филозофски факултет, 201-223.
66. Макоби 2007: Hyam Maccoby, *Antisemitism and Modernity. Innovation and Continuity*, London, New York: Psychology Press.
67. Маношек 2007: Валтер Маношек, *Холокауст у Србији: војна окупациона политика и уништавање Јевреја: 1941-1942*, Београд: Службени лист СРЈ.
68. Марковић 1995: Миливоје Марковић, *Политика као терор: европски и српски писци о фашизму и геноциду*, Београд: Српска књижевна задруга.
69. Меворах и др. 2023: Вера Меворах, Предраг Крстић, Марија Велинов, ,,Индустријализација Холокауста? (Америчка) дебата о инструментализацији Шое на прелому века", у: *Социологија: часопис за социологију, социјалну психологију и социјалну антропологију*, 65, 2, Београд: Социолошко научно друштво Србије, 279–294.
70. Мирковић 2000: Јован Мирковић, *Објављени извори и литература о јасеновачким логорима*, Лакташи: Графомарк; Бања Лука: Бесједа; Београд: Музеј жртава геноцида, доступно на: http://www.muzejgenocida.rs/images/izdanja/Mirkovic,%20Jovan,%20Objavljeni%20izvori%20i%20literatura%20o%20jasenovackim%20logorima,%20Beograd-Banja%20Luka%202000,%20556%20(EI%202005).pdf приступљено 24.02.2025.
71. Митровић 2009: Андреј Митровић, *Фашизам и нацизам*, Београд: Чигоја.
72. Нојзнер 2006: Jacob Neusner, *Judaism: The Basics*, London, New York: Routledge.
73. Нолс и др. 2014: Anne Kelly Knowles, Paul B. Jaskot, Benjamin Perry Blackshear, Michael De Groot, Alexander Yule, ,,Mapping the SS Concentration Camps",

Geographies of the Holocaust, ed. Anne Kelly Knowles, Tim Cole, Alberto Giordano, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 18–51.
74. Оз 1997: Амос Оз, *Израел, Палестина и мир*, Београд: Радио Б92.
75. Олах 2025: Кристијан Олах, *Светлост из пепела: Холокауст и књижевност,* Београд: Институт за књижевност и уметност.
76. О'Конел, Ери 2007: M. O'Konel, R. Eri, *Ilustrovana enciklopedija znakova i simbola: identifikacija i analiza vizuelnog rečnika koji formuliše naše misli i diktira reakcije na svet oko nas,* Beograd: JRJ.
77. Ракић 2021: Наташа Ракић, „Постколонијално промишљање европског холокауста", у: Д. Бошковић и др., *Зборник радова са научног округлог стола у оквиру XV међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 93–107.
78. Ракић 2024: Наташа Ракић, *Намибија: сећање на колонијалну прошлост у савременом немачком роману*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
79. Розенфелд 1980: Alvin H. Rosenfeld, *A double dying: reflections on Holocaust literature*, Bloomington: Indiana University Press, доступно на: https://archive.org/details/doubledyingrefle00rose/page/n5/mode/2up приступљено 20.11.2024.
80. Розенфелд 2011: Alvin H. Rosenfeld, *The End of The Holocaust*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
81. Ротберг 2009: Michael Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford: CA.
82. Роузман 2025: Mark Roseman, „The Holocaust and Modernity", *The Cambridge History of the Holocaust, Vol. 1 Contexts: Origins, Comparisons, Entanglements*, ed. by Mark Roseman, Dan Stone, Cambridge: Cambridge University Press, 113–133.
83. Сартр 1992: Жан-Пол Сартр, *Размишљања о јеврејском питању*, Београд: Графос.
84. Сињоре 1988: Jean-Charles Seigneuret, *Dictionary of literary themes and motifs, L – Z*, New York: Greenwood press.
85. Совиљ 2012: С. Совиљ, „Траума и холокауст: трауматизација као трансгенерацијски модел", у: *Српска теологија данас*, 524–534.
86. Спарго 2010: R. Clifton Spargo, „Introduction: On the Cultural Continuities of Literary Representation", in: *After representation?: the Holocaust, literature, and culture*, edited by R. Clifton Spargo and Robert M. Ehrenreich, New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 1–22.
87. Стејнхард Ботвиник 2014: Rita Steinhardt Botwinick, *A History of the Holocaust: From Ideology to Annihilation*, 5th Edition, New Jersey: Pearson.
88. Сулејман 2006: Susan R. Suleiman, *Crisis of Memory and the Second World War*, Harvard University Press.
89. Тал 1996: Kali Tal, *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*, Cambridge: Cambridge University Press.
90. Траверсо 2020: Е Траверсо, *Историја као бојно поље*, Београд: Факултет за медије и комуникације.
91. Ћулибрк 2011: Јован Ћулибрк, *Историографија холокауста у Југославији*, Београд: Православни богословски факултет Универзитета, Институт за теолошка истраживања, Факултет безбедности Универзитета.
92. Фелман, Лауб 1992: S. Felman & D. Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psuchoanalysis and History*, London: Routledge.
93. Фестингер 1957: Leon Festinger, *A Theory of Cognitive Dissonance*. Stanford: Stanford University Press.

94. Фишел 2010: Jack R. Fischel, *Historical Dictionary of Holocaust*, Lanham, MD and Plymouth: Scarecrow Press.
95. Фуко 2004: M. Foucault, *Society Must Be Defended*, London: Penguin Books.
96. Хартман 1996: Geoffrey H. Hartman, *The longest shadow: in the aftermath of the Holocaust*, Bloomington: Indiana University Press доступно на https://archive.org/details/longestshadowina0000hart приступљено 17.07.2024.
97. Хилберг 2001: Раул Хилберг, *Злочинци, жртве, посматрачи, Јеврејска катастрофа 1933-1945*, Београд: Самиздат Б92.
98. Хирш 2012: Marianne Hirsh, *The generation of Postmemory*, New York: Columbia University Press.
99. Чалић 2013: Мари-Жанин Чалић, *Историја Југославије у 20. веку*, Београд: Клио.
100. Шомло 2007: А. Шомло, *Хебрејско-српски речник*, Београд: Јасен.

ЛИТЕРАТУРА О КЊИЖЕВНИМ ДЕЛИМА

1. Абрахам 1994: Nicolas Abraham, ,,Notes on the Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology", *The Shell Renewals of and Psychoanalysis the Kernel*, Vol. I, (ed. Nicolas Abraham, Maria Torok), Chicago, London: The University of Chicago Press, 171–176.
2. Андоновска, Теодорски 2021: Биљана Андоновска, Марко Теодорски, ,,Психоанализа у српској књижевној критици и култури: пролегомена", у *Књижевна историја*, год. 53, бр. 175, Цетиње: Обод, 79–100.
3. Ахметагић 2018: Јасмина Ахметагић, ,,Интердисциплинарни приступ књижевности: књижевности и психологија/психијатрија", у: *Folia Linguistica et Litteraria*, бр. 22, 65–77.
4. Ахметагић 2021: Јасмина Ахметагић, „Психолошки приступи у српској филологији", у: *Наслеђе*, бр. 50, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 129–140.
5. Батлер 2007: Кристофер Батлер, *Постмодернизам*, Сарајево: Шахинпашић.
6. Бегић 1969: M. Begić, ,,Isak Samokovlija - sarajevski književnik (1889-1955) ", *Raskršća II*, Sarajevo, str. 276−287.
7. Бешлагић-Јашаревић 2018: Аида Бешлагић-Јашаревић, *Драма друштвено-социјалне оријентације Исака Самоковлије*, завршни дипломски рад, доступно на: https://ff.unsa.ba/files/zavDipl/18_19/kbh/Aida_Beslagic-Jasarevic.pdf приступљено 2.2.2025.
8. Божовић 2005: Гојко Божовић, ,,Употреба човека или драма без катарзе", у: *Повратак миру Александра Тишме: зборник радова*, ур. Ј. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац, Нови Сад: Матица српска, 168–177.
9. Бојанић Ћирковић 2021: Мирјана Бојанић Ћирковић, ,,Проза о Холокаусту у текућој књижевној продукцији Републике Србије", у: *Philologia Serbica III*, број 3, 211–239.
10. Бонано 2004: G. A. Bonanno, ,,Loss, trauma, and human resilience: Have we underestimated the human capacity to thrive after extremely aversive events?", *American Psychologist*, 59(1), 20–28, https://doi.org/10.1037/0003-066X.59.1.20
11. Бос 2000: Pauline Boss, *Ambiguous Loss: Learning to Live with Unresolved Grief*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
12. Бошковић 2003: Драган Бошковић, ,, "Пешчаник" и Ешеровска перцепција", у: *Летопис Матице српске*, год. 179, књ. 471, св. 4, април 2003, 486–498.

13. Бошковић 2004: Драган Бошовић, ,, ,,Башта, пепео": приповедно несвесно", у: *Наслеђе*, год. 1, бр. 1, Крагујевац: ФИЛУМ, 37–46.
14. Бошковић 2011: Драган Бошковић, ,,Политике српског постмодернизма", у: *Наслеђе*, год. 8, бр. 20, Крагујевац: Филолошко-уметнички факулет, стр. 9–21.
15. Ван дер Колк 2015: Bessel Van der Kolk, *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. New York: Penguin Books, доступно на: https://ia601604.us.archive.org/35/items/the-body-keeps-the-score-pdf/The-Body-Keeps-the-Score-PDF.pdf приступљено 16.06.2025.
16. Варница 2012: Невена Варница, ,,Насиље, циркус, парадокс", предговор, у: А. Тишма, *Као*, Нови Сад: Академска књига.
17. Вељковић Мекић 2009: Јелена Вељковић Мекић, ,, "Ко је тај човек и шта хоће од мене": неурозе и психозе Едуарда Сама и проблем идентификације у роману Башта, пепео", у: *Наслеђе*, год. 6, бр. 14/2, Крагујевац: ФИЛУМ, 231–242.
18. Вељковић Мекић 2023: ,,(Не)моћ језика као одбране од зла у роману "Кућа сећања и заборава"", у: *Језик, књижевност, моћ*, Ниш: Филозофски факултет, 437–448.
19. Верват 2020: Стејн Верват, *Холокауст, рат и транснационално сећање*, Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију; Нови Сад: Академска књига
20. Видаковић-Петров 2021: Кринка Видаковић-Петров, ,,Rethinking the Holocaust novel in Yugoslavia: from Hinko Gottlieb to Aleksandar Petrov's Like gold in fire", у: *Српски језик, књижевност, уметност*: зборник радова са XV међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (30-31. X 2020). Књ. 2/2, Јевреји, 225–237.
21. Волин 1989: Ричард Волин, ,,Модернизам версус постмодернизам (1)", у: *Поља*, год. 35, бр. 366/367, авг-септ. 1989, стр. 308–309.
22. Вулевић 2016: Гордана Вулевић, *Развојна психопатологија*, Нови Сад: Академска књига.
23. Гвозден 2005: Владимир Гвозден, ,,Тишмина књижевност расцепа", у: *Повратак миру Александра Тишме: зборник радова*, ур.: Јован Делић, Светозар Кољевић, Иван Негришорац. Нови Сад: Матица српска, 74–92.
24. Гвозден 2011: Владимир Гвозден, ,,Мукотроно оживљавање истине", предговор, у: *Књига о Бламу*, А. Тишма, Нови Сад: Академска књига.
25. Гвозден 2024: Владимир Гвозден, ,,Писање о Холокаусту и стварност", у: *Наслеђе*, бр. 58, (Темат Холокауст: нове перспективе, нова сазнања, нови изазови, ур. К. Мелић, М. Нешић Павковић), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 53–64.
26. Гешен 2005: Anna Gessen, ,,Where Imagination Fails: Remembering the Holocaust in *Götz and Meyer* by David Albahari", *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies*, Vol. 19, No. 1: 95–102.
27. Глушчевић 1975: Зоран Глушчевић, *Алфа и омега: књижевност и психологија несвесног*, Београд: Вук Караџић.
28. Гордић-Петковић 2005: Владислава Гордић-Петковић, ,,Женски ликови у Тишминој прози", у: *Повратак миру Александра Тишме*, ур. Ј. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац, Нови Сад: Матица српска, 54–59.
29. Гордић-Петковић 2018: Владислава С. Гордић-Петковић, ,,Идентитет појединца и колективна судбина у роману Semper idem Ђорђа Лебовића", у: *Детињство: часопис о књижевности за децу*, год. 44, бр. 1, 35–42.
30. Дамјанов 1994: Сава Дамјанов, ,,Неколико теза о постмодерној српској прози", у: *Књижевност*, бр. 12, Београд: Просвета, 1302–1305.

31. Данијели 1998: Yael Danieli, *International Handbook of Multigenerational Legacies of Trauma*, New York: Plenum Press.
32. Делић 1997: Јован Делић, *Кроз прозу Данила Киша: ка поетици Кишове прозе,* Београд: БИГЗ.
33. Делић 2019: Јован Делић, „Данило Киш као европски писац", у: *Летопис Матице српске*, Год. 195, књ. 504, св. 6, Нови Сад: Матица Српска, 926–942.
34. Деретић 2007: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Sezam Book.
35. Дока 1989: Kenneth J. Doka, *Disenfranchised Grief: Recognizing Hidden Sorrow*, Lexington, MA: Lexington Books
36. Ђорђевић 1994: Милош Ђорђевић, „Две перспективе романа „Башта, пепео": пет година од смрти Данила Киша", у: *Јединство: орган Јединственог Народноослободилачког фронта Косова и Метохије*, 50/352, 10.
37. Ђорђић 2019: Стојан Ђорђић, „Период постмодернизма у српској књижевности 1980-1990", у: *Периодизација нове српске књижевности*, Београд: САНУ, 289–301.
38. Ериксон 1993: Erik H. Erikson, *Childhood and Society* (2nd ed.), New York, London: W. W. Norton & Company.
39. Жиропађа 2012: Љубомир Жиропађа, *Увод у психологију*, Београд: Чигоја.
40. Јасперс 1978: Карл Јаспер, *Општа психопатологија*, Београд: Просвета.
41. Јерков 1991: Александар Јерков, *Од модернизма до постмодерне: приповедач и поетика, прича и смрт*, Приштина: Јединство; Горњи Милановац: Дечје новине.
42. Јерков 1992: Александар Јерков, „Постмодерно доба српске прозе", у: *Антологија српске прозе постмодерног доба*, Београд: Српска књижевна задруга, 5–61.
43. Јерков 1994: Александар Јерков, „Нове тенденције у српској прози (ИИ): приговори постмодерном добу", у: *Књижевност*, Год. 48, књ. 100, св. 12, Београд: Просвета,. 1286–1294.
44. Јовановић 2024: Драгана М. Јовановић, „Слика детињства у роману Semper idem Ђорђа Лебовића (корелација са делима Д. Киша, М. Селимовића, П. Угринова)", у: *Савремени токови у изучавању језика, књижевности и културе* I, Vol. 1, Article 12, 220–238, https://doi.org/10.18485/stijkk.2023.1.ch12 .
45. Јуречић 2011: Ann Jurecic, „Empathy and the Critic", *College English*, Vol. 74, No. 1 (September 2011), pp. 10–27.
46. Карић 2021: Милица Карић, „Шоа/Холокауст: књижевнокултуролошки одговор", у: *Српски језик, књижевност, уметност*: зборник радова са XV међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (30-31. X 2020). Књ. 2/1, Јевреји, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 77–91.
47. Карић 2022: Милица Карић, *Фикционализација холокауста у романима Јержија Козинског, Џејн Јолен и Д. М. Томаса*, докторска дисертација, Крагујевац: [М. Карић] доступно на https://drive.google.com/file/d/15VOaz4sIjpIQFaD5doc1GL24QMCsjchT/view?pli=1 приступљено 04.02.2024.
48. Карут 1996: C. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, London: Johns Hopkins University Press.
49. Киш 1990: Данило Киш, *Горки талог искуства*, Београд: БИГЗ, СКЗ и Народна књига.
50. Киш 2007: Данило Киш, *Живот, литература*, Београд: Просвета.

51. Кордић 1988: Радоман Кордић, *Тумачење књижевног дела,* Горњи Милановац: Дечје новине.
52. Кордић, Бабић 2018: B. Kordić, L. Babić, „Psychoanalytic theory of trauma and application in the military environment". In A. Pešić, *Stress in military profession*, Belgrade: Strategic Research Institute, University of Defence; Faculty of Military Science, Stellenbosch University, 195–207.
53. Коруновић 2012: Горан Коруновић, „Сећање на Други светски рат у роману „Капо" Александра Тишме", у: *Летопис Матице српске*, год. 188, књ. 490, св.1-2, јул–август, Нови Сад: Матица српска, 107–121.
54. Кохут 2009: H. Kohut, *The restoration of the self*, Chicago: The University of Chicago Press.
55. Кристева 1982: J. Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press.
56. Кристева 1994: Јулија Кристева, *Црно сунце: депресија и меланхолија*, Нови Сад: Светови.
57. Кузмановић 2024: Милица Кузмановић, „Јединство супротности у контексту романа Књига о Бламу и Капо Александра Тишме", у: *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, Vol. 19, 277–303.
58. Куленовић 1964: S. Kulenović, „Gama i riječ Isaka Samokovlije", Predgovor u: *Pripovijetke*, Novi Sad-Beograd: Matica Srpska-Srpska književna zadruga, 7−72.
59. Лазовић 2014: М. Лазовић, „Истина (историја) и поетика у роману Гец и Мајер Давида Албахарија", у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 62, св. 3, Нови Сад, 811–824.
60. Лифтон 1988: R. J. Lifton, *The Broken Connection: On Death and the Continuity of Life*, Washington, DC: American Psychiatric Press.
61. Лиц и сар. 2009: Brett Litz, Nathan Stein, Eileen Delaney, Leslie Lebowitz, William P Nash, Caroline Silva, Shira Maguen, "Moral injury and moral repair in war veterans: A preliminary model and intervention strategy.", *Clinical Psychology Review*, 29(8), 695–706, доступно на: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/19683376/ приступљено 12.09.2025.
62. Лукач 1990: Ђерђ Лукач, *Теорија романа*, Сарајево: Светлост.
63. Марић 2005: Јован Марић, *Клиничка психијатрија* (једанаесто прерађено и допуњено издање), Београд: Ј. Марић (Меграф).
64. Марјановић и сар. 2015: Снежана Марјановић и сар., *Основи психопатологије,* Фоча: Медицински факултет.
65. Мартиновић 2003: Жарко Мартиновић, „ „Башта, пепео" Данила Киша – лудицни снови против ноћних мора", у: *Летопис Матице српске*, год. 179, књ. 471, св. 4, април, 499–507.
66. Матејић 2012: Јулија Матејић, „Дискурс постгенерације: сећање и идентитет потомака починилаца и жртава холокауста, у: *Филозофија и друштво*, год. 23, бр. 3, 78–90.
67. Микић 2005: Радивоје Микић, „Писање и патња", у: *Споменица Данила Киша: поводом седамдесетогодишњице рођења*, Београд : САНУ, 175–181.
68. Милић 2002: Новица Милић, *Модерно схватање књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
69. Милновић 2021: Василије Милновић, „Српска књижевност као извор за истраживање и разумевање Холокауста: српски и јеврејски наратив страдања у српској књижевности", у: *Српски језик, књижевност, уметност*: зборник радова са XV међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком

факултету у Крагујевцу (30-31. X 2020). Књ. 2/2, Јевреји, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 185–202.
70. Митровић 2005: M. Mitrović, „*Gec i Majer* on Situational Education", *Serbian Studies. Journal of The Norh American Societyfor Serbian Studies*, No. 1, Vol. 19, 83–93.
71. Михаиловић 2021: Дејан Михаиловић, „Приче и опомене Ђорђа Лебовића", у: *Анђели неће сићи са небеса*, Ђ. Лебовић, Београд: Лагуна.
72. Млађеновић 2021: Миливоје Млађеновић, „Јеврејство из перспективе детета у роману Semper idem Ђорђа Лебовића", у: *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са XV међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу* (30-31. X 2020). Књ. 2/2, *Јевреји*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 387–395.
73. Негеле 1983: Рајнер Негеле, „Модернизам и постмодернизам: границе артикулације", у: *Поља*, год. 29, бр. 291, мај 1983, стр. 212–214.
74. Нешић Павковић, Чебашек Нешковић 2025: Милена Нешић Павковић, Александра Чебашек Нешковић, „Зима смрти: 1942. година у романима Данила Киша и Александра Тишме", у: *Књижевно-лингвистичко-културолошка метеопоетика: четири годишња доба – јесен/зима*, зборник радова, (ур. др К. Мелић, др М. Ковачевић), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, Андрићград: Андрићев институт, 33–47.
75. Николић 2017: Часлав В. Николић, „Кућа сећања и заборава Филипа Давида: књижевност, памћење и смрт", у: *Poznaskie Studia Slawistyczne*, бр 12, 244–245.
76. Николић 2022: Часлав Николић, *Књига о Лондону*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
77. Павловић 2017: Миливоје Павловић, *Венац од трња за Данила Киша*, Београд: Службени гласник.
78. Палавестра 1986: P. Palavestra. „Mala kutija Isaka Samokovlije", u: *Zbornik radova o Isaku Samokovliji*, Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti BiH, Institut za jezik i književnost, str. 71−75.
79. Палавестра 1998: Предраг Палавестра, *Јеврејски писци у српској књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
80. Палавестра 2005: Предраг Палавестра, „Јеврејска тема Александра Тишме", у: *Повратак миру Александра Тишме*, ур. J. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац, Нови Сад: Матица српска, 20–24.
81. Пантић 2002: Михајло Пантић, *Киш*, Београд: Филип Вишњић.
82. Пантић 2005: Михајло Пантић, „Тишмине поетичке експликације", у: *Повратак миру Александра Тишме: зборник радова*, ур. J. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац, Нови Сад: Матица српска, 25–30.
83. Пашић 2015: П. Пашић, „Однос дискурса историје и дискурса фикције у роману Гец и Мајер Давида Албахарија", у: *Језик, књижевност, дискурс – Књижевна истраживања*, Ниш: Филозофски факултет, 445–455.
84. Перуновић 2016а: Ружа Перуновић, „Ненаписана прича као кључ за оне написане: о општим одликама прозе Александра Тишме", у: *Књижевност и језик*, год. 63, бр. 3/4, Београд: Друштво за српскохрватски језик и књижевност Србије, 253–261.
85. Перуновић 2016б: Ружа Перуновић, *Јеврејски архетип у прози Александра Тишме (романи Књига о Бламу и Употреба човека)*, докторска дисертација, доступна на: https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/8185 приступљено 20.08.2025.

86. Перуновић Кнежевић 2021: Ружа Перуновић Кнежевић, *Зло се не гуши чутањем: јеврејски архетип у прози Александра Тишме*, Нови Сад: Графомаркетинг, доступно на: https://www.academia.edu/43126889/%D0%97%D0%BB%D0%BE_%D1%81%D0%B5_%D0%BD%D0%B5_%D0%B3%D1%83%D1%88%D0%B8_%D1%9B%D1%83%D1%82%D0%B0%D1%9A%D0%B5%D0%BC (приступљено 20.08.2025.)
87. Петриновић 2015: Фрања Петриновић, ,,Мучнина и несигурност постојања", предговор, у: *Вере и заверe*, А. Тишма. Нови Сад: Академска књига.
88. Пешикан, Јерковић, Пижурица 2010: М. Пешикан, Ј. Јерковић, М. Пижурица, *Правопис српскога језика*, измењено и допуњено издање, Нови Сад: Матица Српска.
89. Поро 1990: Антоан Поро, *Енциклопедија психијатрије*, Београд: Нолит.
90. Радојчић 1994: Саша Радојчић, „Идеје постмодернизма и поредак", у: *Књижевност*, Год. 49, књ. 100, св. 10/11, Београд: Просвета, 1008–1012.
91. Радуловић 2017: Оливера Радуловић, ,,Филип Давид: Кућа сећања и заброава", у: *Књижевност и језик: часопис Друштва за српскохрватски језик и књижевност*, год. 68, бр. 1, 47–56.
92. Ратковић 1953: R. Ratković, „Priča o radosti", u: *Izabrane pripovetke Isaka Samokovlije*, Zagreb; Mladost.
93. Рибникар 2006: Владислава Рибникар, ,,Историја и траума у романима Давида Албахарија", у: *Зборник Матице српске*, књ. 54, св. 3, 613–639.
94. Розенфелд 2004: Alvin H. Rosenfeld, ,,The Problematics of Holocaust Literature", in: *Literature of the Holocaust* / edited by Harold Bloom, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 21–47.
95. Роскис, Дијамант 2005: D. G. Roskies, N. Diamant, *What is Holocaust literature?*, Oxford: Oxford University Press.
96. Роскис, Дијамант 2012: David G. Roskies, Naomi Diamant, *Holocaust literature. A History and a guide*, Waltham: Brandeis University Press.
97. Роскис 2025: David G. Roskies, ,,Holocaust Literature", *The Cambridge History of the Holocaust, Vol. 4 Contexts: Aftermath, Outcomes, Repercussions*, ed. by Laura Jockusch, Devino Pendas, Cambridge: Cambridge University Press, 490–509
98. Савић 2016: Марија Савић, ,,Психопатолошко у ликовима у делу 'На Дрини ћуприја' у склопу међународне класификације болести МКБ-10", у: *Енграми: часопис за клиничку психијатрију, психологију и граничне дисциплине*, Вол. 38, 2, април-дец. 2016., стр. 21–34.
99. Саид 2008: E.W. Said, Razmišljanja o izgnanstvu, prevod: Predrag Šaponja, Polja, Novi Sad, год. 53, бр. 452 јул–авг, 28–37, доступно на: https://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/selection4.compressed-1.pdf приступљено 20.3.2025.
100. Селигман 1975: M. E. P Seligman, *Helplessness: On Depression, Development, and Death*, San Francisco: W. H. Freeman.
101. Стипић 2021: Давор Стипић, *Однос према Холокаусту у Југославији 1945–1991*, докторска дисертација, Београд: [Д. Стипић], доступно на https://phaidrabg.bg.ac.rs/view/o:26312 приступљено 20.11.2024.
102. Стојановић 2012: Драгана Стојановић Д., ,,Репрезентација као поље немоћи (и) конструкције сећања", у: *Нова мисао, часопис за савремену културу Војводине*, бр. 16, 60–63.
103. Суботић 2021: Јелена Суботић, *Жута звезда, црвена звезда: сећање на Холокауст после комунизма*, Београд: Клио.
104. Тарнер 1969: Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, New York: Aldine Publishing.

105. Татаренко 2005: Ала Татаренко, ,,Променљиви лик Целине: Данило Киш као приповедач, у: *Споменица Данила Киша: поводом седамдесетогодишњице рођења*, Београд : САНУ, 287–299.
106. Татаренко 2013: Ала Татаренко, *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, Београд: Службени гласник.
107. Тедеши, Калун 1996: R. G. Tedeschi, L. G. Calhoun, ,,The Posttraumatic Growth Inventory: Measuring the positive legacy of trauma." *Journal of Traumatic Stress*, 9(3), 455–471. DOI:10.1007/BF02103658
108. Тишма 1996: Александар Тишма, *Шта сам говорио*, Нови Сад: Прометеј.
109. Тодорић 2012: Гордана Тодорић, ,,Интерпретација романа Гец и Мајер Давида Албахарија у кључу образовања о Холокаусту", у: *Методички видици: часопис за методику филолошких и других друштвено-хуманистичких предмета*, год. 3, бр. 3, 73–90.
110. Тодорић 2017: Гордана Тодорић, ,,Модуси књижевног памћења и представљање Холокауста", у: *Транзиција и културно памћење,* https://www.academia.edu/35267650/Modusi_knji%C5%BEevnog_pam%C4%87enja_i_predstavljanje_Holokausta (02.06.2022.)
111. Требјешанин 2001: Жарко Требјешанин, *Речник психологије*, Београд: Стубови културе.
112. Требјешанин 2023: Жарко Требјешанин, *Тајна веза: између психологије и књижевности*, Вршац: Књижевна општина Вршац
113. Фармер и сар. 2002: Anne Farmer, P. McGuffin, J. Williams, *Measuring Psychopathology*, New York: Oxford University Press.
114. Федерман 1993: Raymond Federman, *Critifiction: postmodern essays,* Albany: State University of New York Press, доступно на https://archive.org/details/critifictionpost00fede/page/122/mode/2up приступљено 21.1.2025.
115. Филипс, Морли 2003: James Phillips, James Morly, ,,Introduction", *Imagination and Its Pathologies,* Massachusetts: Cambridge, 1–18.
116. Фиренс 2012: Christian Fierens, *Psychoanalytic discourse, A Second Reading Of Lacan's Etourdit*, Paris: L"Harmattan.
117. Франкл 2019: Виктор Франкл, *Зашто се нисте убили: тражење смисла живљења*, Београд: Контраст.
118. Фројд 1976: Сигмунд Фројд, *Увод у психоанализу*, Нови Сад: Матица српска.
119. Фројд 1994: Сигмунд Фројд, *С оне стране принципа задовољства; Ја и оно*, Нови Сад: Светови.
120. Фројд 2006: Сигмунд Фројд, ,,Жалост и меланхолија", у: *Melencolia,* Чачак: Дом културе; Уметничко друштво Градац, 165–175.
121. Фром 1986: Ерик Фром, *Бекство од слободе*, Загреб: Напријед, Београд: Нолит.
122. Хачн 1996: Линда Хачн, *Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција*, Нови Сад: Светови.
123. Хачн 2004: Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
124. Хаџић 2010: Зорица Хаџић, ,,Приповедачки квартет Александра Тишме", предговор, у: *Школа безбожништва*, А. Тишма, Нови Сад: Академска књига.
125. Херман 1992: Judith Herman, *Trauma and Recovery: The aftermath of violence—from domestic abuse to political terror,* New York: Basic Books.

126. Чаплињски 2013: Przemysław Czapliński, *The Holocaust as a Challenge for Literary Reflection*, Teksty Drugie 2013, 2, s. 13–26, доступно на: https://rcin.org.pl/ibl/dlibra/publication/71306/edition/51950/content (приступљено 13.11.2024.).
127. Чебашек 2021: Александра Чебашек, „Траговима смрти у роману Александра Хемона „Пројекат Лазарус" ", у: *Српски језик, књижевност, уметност*: зборник радова са XV међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (30-31. X 2020). Књ. 2/2, Јевреји, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 369–378.
128. Чебашек 2022: Александра Чебашек, „Ћутати или говорити: педагошки аспекти холокауст-дискурса", у: *Холокауст, сећање, култура (I)*, ур. К. Мелић, М. Нешић Павковић, Д. Бошковић, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 11–21.
129. Џамбарски Завишић 2010: Емилија Џамбарски Завишић, „Поетика простора у Књизи о Бламу Александра Тишме", у: *Летопис Матице српске*, год. 186, књ. 486, св. 4, Нови Сад: Матица српска, 620–645.
130. Џејмсон 2022: Фредрик Џејмсон, *Постмодерна култура*, Београд: Центар за истраживање дигиталне културе.
131. Шелзбек 2001: Inger Skjelsbæk, „Sexual Violence and War: Mapping Out a Complex Relationship", *European Journal of International Relations*, vol. 7, no. 2, 211–237.
132. Шнајдман 1993: E. S. Shneidman, „Suicide as Psychache", *Journal of Nervous and Mental Disease* 181(3), 145–147.
133. Шуваковић 1995: Мишко Шуваковић, *Постмодерна*, Београд: Народна књига.

Internet izvori:

1. http://www.preventgenocide.org/ba/konvencijaogenocidu.html
2. https://holocaustremembrance.com/resources/working-definition-antisemitism
3. Драган Бошковић, *Социјалистичка парадигма српске модернистичке и постмодернистичке литературе*, доступно на: https://www.rastko.rs/rastko/delo/13443
4. ICD-10: World Health Organization. (1992). The ICD-10 Classification of Mental and Behavioural Disorders: Clinical Descriptions and Diagnostic Guidelines. Geneva: WHO, доступно на: https://www.who.int/publications/i/item/9241544228 приступљено 1.6.2025.
5. DSM-5: American Psychiatric Association. (2013). Diagnostic and statistical manual of mental disorders (5th ed.). https://doi.org/10.1176/appi.books.9780890425596 1.6.2025.

Александра Чебашек Нешковић (1995, Косовска Митровица) основну и средњу школу завршила је у Зубином Потоку. Студент је докторских академских студија Српског језика и књижевности на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, где је тренутно запослена као истраживач-сарадник у оквиру Центра за научноистраживачки рад. На истом факултету завршила је основне академске (2014–2018) и мастер студије школске 2019/2020 одбраном мастер рада Мотив самоубиства у новели Кротка Ф.М. Достојевског. Била је гостујући студент у оквиру Еразмус+ мобилности у Бугарској на Софијском универзитету Свети Климент Охридски где је похађала предавања предмета из Славистичких студија у периоду летњег семестра (феб–јул 2019). Учествовала је у раду научних пројеката Хумано(по)етика (2022–2023) и Метеопоетика (2024–2025) у организацији циклуса пројеката Језик, књижевност, култура, данас Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу. Активно учествује на конференцијама и научним скуповима и објављује научне радове у часописима и зборницима. Поље научног интересовања: Холокауст у српској књижевности, савремене књижевне теорије као и психолошки аспекти књижевности. Мејл адресе: cebasekaleksandra@gmail.com / aleksandra.cebasek@filum.kg.ac.rs

ИЗЈАВА АУТОРА О ОРИГИНАЛНОСТИ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Изјављујем да докторска дисертација под насловом:

Холокауст у српској (пост)модернистичкој књижевности

представља *оригинално ауторско дело* настало као резултат *сопственог истраживачког рада*.

Овом Изјавом такође потврђујем:

- да сам *једини аутор* наведене докторске дисертације,
- да у наведеној докторској дисертацији *нисам извршио/ла повреду* ауторског нити другог права интелектуалне својине других лица,

У Крагујевцу, 2026. године,



потпис аутора

ИЗЈАВА АУТОРА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Изјављујем да су штампана и електронска верзија докторске дисертације под насловом:

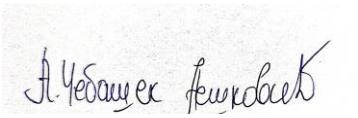
_____Холокауст у српској (пост)модернистичкој књижевности

_____

_____

истоветне.

У ____Крагујевцу_____, ____2026_____ године,



_____

потпис аутора

ИЗЈАВА АУТОРА О ИСКОРИШЋАВАЊУ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, Александра Чебашек Нешковић ,

дозвољавам [X]

не [ ] дозвољавам

Универзитетској библиотеци у Крагујевцу да начини два трајна умножена примерка у електронској форми докторске дисертације под насловом:

Холокауст у српској (пост)модернистичкој књижевности

и то у целини, као и да по један примерак тако умножене докторске дисертације учини трајно доступним јавности путем дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу и централног репозиторијума надлежног министарства, тако да припадници јавности могу начинити трајне умножене примерке у електронској форми наведене докторске дисертације путем *преузимања*.

Овом Изјавом такође

дозвољавам [X]

не [ ] дозвољавам[331]

припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од следећих *Creative Commons* лиценци:

1) Ауторство

2) Ауторство - делити под истим условима

3) Ауторство - без прерада

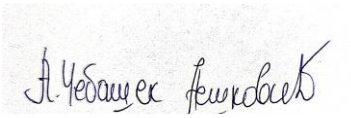
[331] Уколико аутор изабере да не дозволи припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци, то не искључује право припадника јавности да наведену докторску дисертацију користе у складу са одредбама Закона о ауторском и сродним правима.

4) Ауторство - некомерцијално

5) Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима

⑥ Ауторство - некомерцијално - без прерада[332]

У Крагујевцу, 2026. године,



_____

потпис аутора

[332] Молимо ауторе који су изабрали да дозволе припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци да заокруже једну од понуђених лиценци. Детаљан садржај наведених лиценци доступан је на: http://creativecommons.org.rs/