

МИРЈАНА БОЈАНИЋ ЂИРКОВИЋ



МОРАЛНИ СВЕДОК

САВРЕМЕНА ПОЕТИКА МЕМОАРА

Универзитет у Новом
УНИВЕРЗИТЕТСКА
БИБЛИОТЕКА
НИКОЛА ТЕСЛА



Мирјана Бојанић Ћирковић

МОРАЛНИ СВЕДОК
САВРЕМЕНА ПОЕТИКА МЕМОАРА



Ниш – Прокупље,
2022.

Уредници

Снежана Бојовић
Драган Огњановић

Рецензенти

Проф. др Снежана Милосављевић Милић
(Филозофски факултет Универзитета у Нишу)

Проф. др Душко Певуља
(Филолошки факултет Универзитета у Бањој Луци)

Доц. др Дуња Душанић
(Филолошки факултет Универзитета у Београду)

Др Мирјана Бечејски
(Институт за српску културу Приштина –
Лепосавић)

Сећање на деку преминулог средином новембра давне и не тако давне 1999. године свело се на две речи: кост и сведочанство. Кост је средишњи мотив дединих прича; то је она кост коју је, међу реткима, пронашао те четрдесет и неке у логорској супи. Чувао ју је снагом своје песнице и лизао у тренуцима глади. Кост га је одржала. Деда је успео да побегне и да кост изнесе на видело. Та кост је сведочанство и зато је преносим/предајем/приповедам.

Посвећено деди Драгомиру Шари Козићу

Штампање научне монографије одобрило је Наставно-научно веће
Филозофског факултета Универзитета у Нишу одлуком бр. 300/1-15-4-01
од 5. октобра 2022. године.

САДРЖАЈ

УВОД.....	11
КА САВРЕМЕНОЈ ПОЕТИЦИ МЕМОАРА.....	17
Поетика <i>велике приче</i>	21
Мемоари као „поглед уназад”.....	21
Откривалачка моћ <i>велике приче</i>	23
Мемоари о Холокаусту као студије о <i>рату против памћења</i>	25
Мемоари бивших зависника: Фрејева теорија детаља и разлика	28
<i>Пукотина</i> као парадокс споја доживљеног и записаног.....	32
МОЋ <i>ВЕЛИКЕ ПРИЧЕ</i>	37
<i>Моћ</i> чињеница у великој причи.....	39
Моћ наративне рефлексije.....	40
<i>Свемоћ</i> наративне рефлексije.....	42
Моћ фалсификовања прошлости.....	45
<i>СЕЋАЊА</i> АНЂЕЛКА КРСТИЋА У КОНТЕКСТУ ПОЕТИКЕ ДОКУМЕНТАРНО-УМЕТНИЧКЕ ПРОЗЕ СРПСКОГ РЕАЛИЗМА.....	53
Од „Наших предака” до <i>Сећања</i> : опис рукописа и интенција Крстићеве мемоарско-аутобиографске прозе.....	53
Контекстуализација <i>Сећања</i> у књижевноисторијској периодизацији.....	57
Топоси Крстићевих <i>Сећања</i>	59
Детињство.....	59
<i>Слика</i> Старе Србије.....	61
Појам и значење граничности у Крстићевом делу.....	63
Усмена традиција у Крстићевим <i>Сећањима</i>	65
Комуникативност Крстићевих <i>Сећања</i>	67

ПОЕТИКА РАТНИХ МЕМОАРА У КОНТЕКСТУ МЕМОАРИСТИКЕ ПРВЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА.....	71
--	----

Читалачка публика ратних мемоара.....	71
Ратни мемоариста – <i>епски сведок</i>	72

МЕМОАРИ ТОПЛИЧАНА О ДРУГОМ СВЕТСКОМ РАТУ: СВЕДОЧЕЊЕ ДРАГОЉУБА ПОПОВИЋА.....	76
--	----

Мемоари колективног јунака.....	78
Од аутобиографије до хронике.....	80
<i>Наши</i> Топличани.....	86

ПОЕТИКА СВЕДОЧЕЊА <i>СПАСЕНИХ</i> : ОД СВИТАКА ДО <i>ВЕЛИКЕ ПРИЧЕ</i>	89
--	----

Увод у поетику и методологију истраживања сведочанстава о Холокаусту.....	89
<i>Свици</i> : жанровски лик сведочанстава из <i>Аушвица</i>	91
<i>Мала</i> форма <i>велике приче</i> : поетика документарних разговора.....	95
<i>Велика прича</i> као психолошка студија.....	103

ПРОЗА О ХОЛОКАУСТУ У ТЕКУЋОЈ КЊИЖЕВНОЈ ПРОДУКЦИЈИ РЕПУБЛИКЕ СРБИЈЕ.....	111
--	-----

Светска књижевна баштина о Холокаусту: интенционалност и жанровске одлике.....	111
Проза о Холокаусту у текућој књижевној продукцији РС 2012–2022.....	114
<i>Лица</i> савремене прозе о Холокаусту у РС.....	116
<i>Цилкин пут</i> : између сведочења и фикције.....	116
<i>Моћ значи опстанак</i>	118
Сведочанство <i>испуњено књижевношћу</i>	120
<i>Између</i> документарности, белетризације и бестселеризације.....	127

ФРАГМЕНТИ СЕЋАЊА ЛАЛИЈА СОКОЛОВА: ПРИЛОГ
ТУМАЧЕЊУ МЕМОАРСКО-АУТОБИОГРАФСКЕ ПРОЗЕ О
ХОЛОКАУСТУ.....134

Проблем ауторске интенције.....	135
<i>Тетоважер из Аушвица</i> између мемоара, аутобиографије и романа.....	138
Фрагментарност као поетичко обележје Лалијеве исповести.....	140
Лик Лалија Соколова.....	142
Топос сна.....	145
Доживљај логора.....	148

ЛИЦА КРИСТИЈАНИНЕ МЕМОАРСКО-АУТОБИОГРАФ-
СКЕ ПРОЗЕ.....151

<i>Ми деца са станице Зоо</i> између документа и приручника.....	151
Ангажовани карактер Кристијанине прозе.....	151
<i>Ми деца са станице Зоо</i> као приручник самопомоћи.....	152
Мемоари колективног јунака.....	156
Топос подвојене личности (Кристијана vs. Вера).....	157
„Један велики град који се зове Берлин”: Хронотоп Берлина у делу <i>Ми деца са станице Зоо</i>	158
Перцепција времена у мемоарима <i>Ми деца са станице Зоо</i>	161
Социјални аспект времена: „умеће” живљења као учење игре... 161	
Календарско време: Божић.....	163
Након 35 година: аутобиографски роман <i>Мој други живот</i>	165

ПАРАМПАРЧАД ЏЕЈМСА ФРЕЈА: ЈЕДНА РЕВИЗИЈА ЖАН-
РА МЕМОАРА.....173

<i>Парампарчад</i> као наратив о осећају.....	175
Сећање као ре-креирање прошлости.....	177
Џејмс Фреј као „подвижник” и морални сведок.....	182
Искуство vs. приручници самопомоћи.....	186

ПРИЛОГ БР. 1: Библиографија књига о Холокаусту у Републици
Србији 2012–2022.....189

ЛИТЕРАТУРА.....	199
<i>Извори.....</i>	199
<i>Цитирана литература.....</i>	200
ПОЈМОВНИК.....	207
SUMMARY.....	213
БИОГРАФИЈА АУТОРА.....	221

УВОД

Монографија *Морални сведок: савремена поетика мемоара* мотивисана је најпре праксом писања и читања овог жанра која је, од средине двадесетог века до наше савремености, показала најмање две кључне промене у иманентној поетици мемоарске прозе које нису обухваћене речничким дефиницијама: прва се тиче измене у самом садржају јер се од мемоара бивших заробљеника нацистичких логора јавља проза која је и у погледу когнитивних параметара, и у домену сва три типа интенција – ауторске, читаочеве, самог текста – превазишла постојеће *оквире*; другу промену уочавамо од појаве прозе Кристијане Ф. (Фелшеринев) која оцртава нов тип мемоаристе – бившег зависника и тежиште приповедања у још већој мери преноси са догађаја на *доживљај*. Оба типа мемоарске прозе имају генезу, дугу традицију и перманентну актуелност.

Потом, настанак ове монографије резултат је интересовања за савремена проучавања мемоарско-аутобиографске прозе, побуђена током *Летњег курса нараторолошких студија (Summer Course in Narrative Studies / SINS: Factual and Fictional Narration)* при Универзитету у Орхусу у Данској, који је ауторка монографије похађала током 2015. године. Поред Џејмса Фелана/James Phelan и Монике Фладерник/Monika Fludernik, као предавача чији је рад био кључна мотивација за пријављивање на овај курс, али и истраживачка потреба ради завршетка докторске дисертације о савременим теоријама читања, нарочиту пажњу ми је привукао професор Марк Фримен/Mark Freeman – когнитивни психолог и нараторолог, који је учеснике укратко упознао са савременим проучавањима књижевно-научних врста у свету и представио концепт *велике приче* као обухватнији од синтагме мемоарско-аутобиографске прозе, прихваћене у српској и светској науци о књижевности. Након истраживања књижевнотеоријске и књижевно-научне грађе, дошли смо до одређених

закључака у вези са развојем поетике мемоара у списатељској пракси 20. и 21. века.

Сходно назначеном методолошком путу, закључци ове монографије изведени су из коришћене грађе и немају увек карактер универзалног поетичког обележја савремених мемоара, али могу бити полазиште за даља разматрања и надградњу. Избор грађе условљен је постављеним циљем праћења промена у канону мемоарске књижевности у 20. и 21. веку; стога је сведен на: а) дела која су репрезентативна за одређену линију савремених мемоара; б) књижевно-научне и књижевне текстове у којима налазимо приметак другачијег *лица* мемоара и од којих можемо пратити генезу једне развојне линије овог жанра; в) дела аутора који су и писци и теоретичари савремених мемоара.

Монографија је насловљена према синтагми Пола Рикера која означава тип мемоаристе који је допринео промени у канону овог жанра. Истраживање је показало да се синтагма *морални сведок*, заправо, може тумачити као сублимација интенција и рецепцијског учинка савремених мемоара. Опредељење за мемоарску прозу у поднаслову упућује на књижевнотеоријску и методолошку позицију ове монографије: кључни концепт ове књиге, *велика прича* као поджанр књижевно-научне прозе, амбивитетно је и стваралачки метод неколико врста у оквиру шире књижевно-научне одреднице (сетимо се да је још Михаил Бахтин (1989: 457) издвојио „мемоарност” као заједнички елемент више врста античке књижевности), и предложени научни метод тумачења овог корпуса.

Прво поглавље монографије, „Ка савременој поетици мемоара” детаљније разматра историју мемоарске књижевности кроз неколико линија њеног развоја, које су у значајној мери ревидирале класичне (канонске) поставке овог жанра на нивоу тематике, ликова, интенције за писање овог жанра, а пре свега, у домену статуса чињеничног (документарног). Деконструктивистичке и посткласичне когнитивне теорије

паралелно, а са дијаметрално различите позиције осветља-
вале су „чињеничност” и „истинитост” мемоарске приче.
Узимајући у обзир оба дискурса о мемоарима (књижевни и
научни), у овом поглављу настојали смо да осветлимо степен
поузданости чињеница и истине мемоара, те да дамо аргу-
ментован одговор на питање: „Да ли мемоари могу лагати?”,
односно „Да ли мемоари морају лагати?”.

Монографско истраживање је базирано на савременом
когнитивноратолошком и когнитивнопсихолошком
методу тумачења жанрова велике приче – мемоара и аутобио-
графије, са аспекта наративне рефлексije која, будући да се
у одређеном степену канонски везује за наратив наведених
књижевно-научних врста, доприноси схватању смисла неке
значајне димензије (ауторовог) живота. Заступајући ову тезу,
у другом одељку улазимо у диспут са теоријама о чињенич-
ној истини и дисторзивности чињеница као омашкама и/или
результатима дубљих спознаја одређених догађаја и детаља,
до којих доводи управо постојање дистанце чина писања од
чиња дешавања приказаних догађаја. Резултат истраживања
спроведеног кроз дијахронију когнитивноратолошких и
когнитивнопсихолошких теорија, те на примеру конкретне
мемоарске и аутобиографске грађе показујемо, тачније по-
тврђујемо моћ велике приче и наративне рефлексije у спо-
знаји дубље истине о свом (и туђем) идентитету.

Једно од обележја књижевноисторијских истражива-
ња српске књижевности последње две деценије јесте рева-
лоризација дела скрајнутих или заборављених регионалних
писаца (Максимовић 2013). Таква истраживања нису зао-
бишла ни дело Анђелка Крстића, писца Старе Србије, зна-
чајног у домену друштвеног, просветног и књижевног анга-
жмана. Циљ овог поглавља монографије је дати допринос
критичком проучавању Крстићевог дела са аспекта његове
мемоарско-аутобиографске прозе, публиковане 2000. године
под насловом *Сећања*, као и указати на њену жанровску и
периодизацијску контекстуализацију, а све са вишим циљем

доприноса интегралном проучавању Крстићевог свеколиког стваралаштва. Сходно постављеном циљу, одељак је структуриран кроз следеће целине: 1. опис рукописа и интенције Крстићеве мемоарско-аутобиографске прозе; 2. разматрање *Сећања* у контексту документарне прозе српског реализма; 3. издвајање топоса Крстићевих мемоара; 4. анализу *Сећања* у светлу функција књижевности; 5. указивања на појам и значење граничности; 6. тумачење функције усменог стваралаштва у *Сећањима*; 7. комуникативни аспект и рецепцијски учинак *Сећања*.

Поглавља усмерена ка ратним мемоарима осветљавају поетичке одлике најмање два типа ове прозе – мемоаре војсковођа, али и ослобођених заробљеника чија су дела остала у оквирима завичајне књижевности. Међутим, и овај одељак доприноси тумачењу мемоара као моћног реторичког средства и оцртавању интендираног читаоца прозе овог типа.

Предмет следећег поглавља је анализа жанровских одлика хетерогеног корпуса сведочанстава о Холокаусту насталих непосредно на тлу нацистичких логора и оних обликованих са веће временске дистанце од проживљених искустава, сачуваних у виду докумената или транскрибованих разговора. Истражену грађу чине *Свици из Аушвица (Megilas Oyshvits, 1973)*, разговори Гидеона Грејфа/Gideon Greif, најзначајнијег историчара Холокауста, са преживелим члановима „Радних одреда” и дела Прима Левија/Primo Levi, такође преживелог заробљеника логора Аушвиц. Анализа наведених морфолошки и методолошки различитих сведочанстава (свитака, дневничких бележака, разговора, мемоарско-аутобиографских записа, текстова на лиминалној позицији романа, есеја и научне студије) доводи до закључка о њиховом доприносу усложњавању жанровског система књижевно-научних врста и деконструисању неких елементарних поставки у вези са фактографијом као „полом” истине и науке у њима.

Предмет седмог поглавља монографије је анализа жанровских, формалних и садржинских обележја дела *Тетоважер из Аушвица/The Tattooist of Auschwitz* (2018) Хедер Морис/Heather Morris, које припада корпусу књижевности о Холокаусту, а које, захваљујући својим формалним карактеристикама, заузима засебно место у поменутом контексту. Тумачећи позицију аутора овог дела, фрагментарни карактер сећања његовог јунака Лалија Соколова, релацију овог дела према мемоарима, аутобиографији и роману, указали смо на опште и специфичне елементе ове приповести о искуству у нацистичком логору. У овом одељку смо истакли значај дела *Тетоважер из Аушвица* у погледу померања граница жанровског лика књижевности о Холокаусту.

У поглављу које следи вршимо жанровску систематизацију и валоризацију савремене прозе о Холокаусту у текућој књижевној продукцији Републике Србије, са следећим интенцијама: указивања на допринос наведене прозе на лиминалној позицији фактографског и фиктивног савременом жанровском књижевном систему, разматрања утицаја белетризације и бестселеризације теме Холокауста на канонске одлике прозе овог типа и на ширем пољу функција књижевности, где се као нарочито осетљиво питање јављају сазнајни и етички аспект ове прозе. У завршном делу поглавља, који се усмерава ка уређивачкој политици водећих издавачких кућа у Републици Србији, те савременој читалачкој публици, указујемо на позитивне и негативне формалне и рецепцијске аспекте (хипер)продукције прозе о Холокаусту *измењеног жанровског лика*.

У деветом поглављу преиспитујемо жанровске одлике дела Кристијане Ф. са аспекта њиховог доприноса модификацији одређених канонских (класичних) одлика мемоарско-аутобиографске прозе. Жанровске аспекте (*лица*) Кристијаниног дела посматрамо у ужем и ширем контексту, тачније кроз развојну линију њене исповести у књизи *Ми деца са станице Zoo/Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1979) до *Мог*

другог живота/Mein Zweites Leben, у коауторству са Соњом Вуковић (2013), на релацији *мемоари – аутобиографија*, те у ширем контексту модификације жанровског оквира класичне мемоарско-аутобиографске прозе кроз топосе документарности/сведочанства, друштвеног ангажмана, подвојене (амбивалентне) личности мемоаристе – моралног сведока, доживљаја хронотопа (града и *реалног* времена). У закључку смо синтетизовали жанровске и стилске одлике Кристијаниних дела са циљем указивања на општа места савремене мемоарско-аутобиографске прозе „Кристијаниног типа” (сведочанстава бивших зависника).

Предмет последњег поглавља монографије је анализа жанровских карактеристика једног од најконтроверзнијих мемоарских дела данашњице, *Парампарчади/A Million Little Pieces* Џејмса Фреја/James Frey. Не заобилазећи друштвени и културни контекст у којем је публиковано Фрејево дело, рад се фокусира на истраживање релација *Парампарчади* према класичном мемоарском канону, али и у односу на савремена запажања когнитивних психолога у вези са поменим жанром. Подробном анализом *Парампарчади* између „класичног” и савременог виђења карактеристика мемоара уочава се да ово дело на иновативан начин користи потенцијал „класичних” мемоара (ре-креирање сећања, проблематизовање објективности и статуса истине, нарацију о подвигу, причу моралног сведока, интерференцију са литерарним и нелитерарним жанровима) и својим садржајем варира и у значајној мери ревидира класичне дефиниције мемоара.

Одређени закључци поглавља аргументовани су додацима (в. Прилог бр. 1). Кључни концепти и поетички елементи савремених мемоара наведени су у Појмовнику.

Ауторка

КА САВРЕМЕНОЈ ПОЕТИЦИ МЕМОАРА

*I move forward into the future, moment following moment,
and then pause to see what's been said,
armed now with that measure of distance that might allow me to see
things a bit more clearly. I survey and reflect,
and perhaps revise, in order to continue on more surely.*
Mark Freeman, *Hindsight*

Мемоари припадају жанровима – преплетима лите-
рарног и документарног. Између осталог, у том структурном
„преплету” леже привлачност и популарност које уживају
код читалачке публике.¹ Наведена својства мемоара интенди-
рају широку читалачку публику – од обичног читаоца, преко
књижевног и друштвеног историчара, социолога, психолога
до, нарочито у данашње време, маргиналне друштвене ка-
тегорије као што су болесници разних видова зависности.²
Термин којим се у науци о књижевности означава жанр о
којем говоримо потиче из француског језика (*mémoire*) и у
дословном преводу односи се на „споменицу”/„сећања”, а
она је/она су најчешће увезана са важним историјским до-
гађајем, односно значајним друштвеним и културним зби-
вањима. Поједини теоретичари књижевности управо у том

1 Последњих деценија уочава се наглашена продукција мемоара бивших
зависника. Њихове жанровске карактеристике биће разматране у настав-
ку одељка на примеру *Парампарчади* Џејмса Фреја, али и у засебном
поглављу монографије.

2 О овом постичком елементу мемоара – разоткривању, у другом
контексту, писао је и Михаил Бахтин. Као једну од најважнијих одлика
ране мемоарске књижевности Ијона из Хиоса и Критије Бахтин (1989:
454) истиче њен озбиљно-комични карактер. Он је уско повезан са
интенцијом озбиљно-комичних жанрова античке књижевности као шире
одреднице која је, између осталог, обухватала и мим, буколичку поезију,
басну, сократовски дијалог, римску сатиру. Назив ове области античке
(углавном прозне) књижевности упућује и на њен стил: аутори ових
жанрова служили су се народним говором.

„razotkrivanju³ jednog doba, društvenog trenutka, likova i uloga učesnika i savremenika u njima”, те у „dočaravanju atmosfere” налазе „najbitnije odlike мемоара” (Марковић 1985: 419). Задржимо се на овом „најбитнијем” својству мемоара – тзв. „istorijskom interesu” (Марковић 198: 419). Ово *својство* жанра о којем говоримо се у историји књижевности, историји теорије књижевности и унутар одређених методолошких оријентација нашло на вишеструком „испиту”. Навешћемо два најзначајнија аспекта са којих је разматран мемоарски статус *сведочанства*:

1. Историја мемоарске књижевности баштини неколико линија њеног развоја које су у значајној мери ревидирале класичне (канонске) поставке овог жанра на нивоу тематике, ликова, те интенције за писање овог жанра. Три такве линије мемоарске прозе којима ћемо посветити значајну пажњу у овом одељку јесу: мемоари бивших логораша (књижевност о Холокасту), мемоари бивших зависника и мемоари аутора оболелих од неизлечивих болести. Мишел Фуко (2005а: 59) је указао на врсту мемоара „веома чудног текста” који типолошки кореспондира са потоњим публицистичким и народним наративизованим сећањима о злочинима. Према Фукоу (2005а: 61), такве „мемоаре” препознајемо по насловима: „Nesrećan događaj koji se desio u Pale-Rojalu, u Parizu”, „Opširno izlaganje o dvostrukom ubistvu”, „Detalji o užasnom zločinu počinjenom nad Poljakinjom iz Ljubomere” и сл. Реч је о мемоарима Пјера Ривијеа које, с једне стране, карактерише висока уметничка вредност, а с друге, упркос томе, за њихово разумевање био је потребан „jedan i po vek nagomilanih preobraženih iskustava”. Без улажења у полемику у вези са релевантношћу Пјера Ривијеа као аутора мемоара (укратко, он је у свом месту сматран лудаком, бесомучником, идио-

3 Уп. „Memoir begins not with the event but with the intuition of meaning— with the mysterious fact that life can sometimes step free from the chaos and contingency and become story” (Birkerts 2008: 3–4).

том; међутим, управо је такав аутор, „nesposoban da piše i razmišlja”, сачинио уметнички вредне мемоаре, нав. према: Фуко 2005а: 59), њих карактерише функција објашњења злочина, уз навођење детаља и околности догађаја. Иако би се на први поглед могло закључити да је реч о судским извештајима, ови мемоари специфични су по обрнутом реду излагања, односно нехронолошкој наративизацији догађаја. Предвиђени план излагања Ривијеових мемоара јесте: објава злочина, приповедање о животу оца и мајке, разлози поступка и, напоследку, чињење самог убиства и самоубиство аутора. Фуко (2005а) овај тип прозе имплицитно одређује као „мемоаре злочина и славе”. Ова дела, по Фукоовом тумачењу, имају значајну друштвено-историјску вредност јер непосредно говоре о релацији појединаца – друштво и универзалним изворима њиховог сукоба.

2. Михаил Бахтин (1989: 458) је указао на „poseban karakter” сећања у мемоарима и аутобиографијама: „to je sećanje na svoju savremenost i na sebe samoga. To nije heroizirajuće sećanje, u njemu postoji momenat mehaničnosti i zapisa (ne monumentalnog). To je lično sećanje bez posredovanja, ograničeno međama ličnog života (nema očeva i pokolenja).” Доводећи ове жанрове у везу са сократовским дијалозима, Бахтин (1989: 458) је имплицитно указао на иронију као чест „састојак” прозе о којој говоримо. С друге стране, Бахтин (1989: 457) је издвојио „мемоарност” као засебан елемент античке прозе и фон на коме ће се обликовати романескни жанр. Потоње деконструктивистичке и посткласичне когнитивне теорије паралелно, а дијаметрално различито осветљавале су „чињеничност” и „истинитост” мемоарске приче. Треба истаћи да су многе теорије унутар ове две оријентације израсле управо из мемоарског штива, те да су неки од њихових аутора уједно и писци мемоара (нпр. Примо Леви).

3. Савремене теорије мемоара (Birkerts 2008: 3–4; Freeman

2010) тежиште не стављају на догађај о којем је реч, већ на његов доживљај, у чијој је основи интенција налажења сми-сла.⁴

4. Задржавајући напетост између два (временски удаљена) доживљаја догађаја, и узимајући у обзир његове шире околности, мемоари, заправо, не приказују живот као (чињенични) документ, већ живот у свом (психолошком) протоку.⁵ На ову карактеристику мемоара указао је Пол Рикер у првом поглављу монографије *Memory, History, Forgetting* (2000, односно 2004), уобличеном као феноменолошка расправа о памћењу. Полазећи од античких опозицијских појмова и концепата сећања, *mnēmē* and *anamnēsis*, Рикер (2004: 3) проблематизује примат питања о садржају сећања и њиховом актеру. Из наведене усложњене дихотомије произилази Рикерово (2004: 22) даље когнитивно и прагматично тумачење сећања као *намере*, која се односи на капацитет и ефекат датог процеса и садржаја, и сећања као *намераване ствари*, које разоткрива (спонтану) привилегованост одређених догађаја унутар датог процеса. Разматрање сећања/памћења/упамћеног додатно се усложњава у стваралачком процесу. У завршном делу монографије, стваралаштво постаје метафора *процесуалности* сећања и памћења. Своју монографију Рикер (2004: 506) завршава речима: „Under history, memory and forgetting. / Under memory and forgetting, life. / But writing a life is another story. / Incompletion.”

Чак и овакав кратак опис и тумачење једне од главних карактеристика мемоара (наративног уобличавања сећања или успомена аутора на нека значајна друштвена збивања у којима је учествовао или чији је очевидац био) осветљава

4 Нав. према Freeman 2010а: 3.

5 У овом контексту указујемо на значај студије Дуње Душанић *Фикција као сведочанство: искуство Првог светског рата у прози српских модерниста* (Београд: Досије студио, 2017).

неколико парадокса мемоара – сведочанстава, као што су ауторова лична призма сагледавања догађаја или његови субјективни закључци, тенденција изношења (промовисања) одређене идеје и сл. А ови парадокси, нарочито наглашени линијама мемоарске прозе које смо претходно поменули, доводе нас до једног провокативног (или не?) питања: Да ли мемоари могу лагати? У наставку одељка размотрићемо статус чињеница у мемоарима и настојаћемо да дамо адекватне аргуменате који ће осветлити наведено питање.

1. Поетика велике приче

1.1. Мемоари као „поглед уназад”

По канону, мемоари се пишу са веће временске дистанце од приказаних („истинитих”) догађаја. Изношење „запамћеног” искуства неизбежно укључује дисторзију сећања. Ако се догађај износи са веће временске удаљености, што неминовно доводи до „кривљења” слике једног времена, догађаја, у којој мери се та „слика” може сматрати објективним сведочанством?

Иако се нарочито у ери посткласичних наратолошких истраживања инсистира на продуктивности наратива у домену конструкције идентитета (Рикер 1991), осмишљавања одређених сегмената живота/живота у целини (Фримен 2006), или у реторичкој сврси (Фелан 1996), све ове благодати приче спознао је човек одмах по свом (и њеном!) постанку. Човек наративно уобличава сегменте свога живота путем *малих и великих прича*. Ове наративне форме разликују се по својој близини/удаљености од садашњег тренутка, односно тренутка који се наративно представља. *Мала прича* ближа је „садашњем” тренутку, догађају односно дешавању на које се односи и укључена је у интерактивну, конверзацијску динамику друштвеног живота. Посткласични наратолог Мајкл Бамберг (2008: 379) малу причу назива „стварном” причом о нашем „живом” животу” која, услед близине датом дога-

ђају, има најмањи степен дисторзије чињеница. Мемоари припадају другом типу наратива о животу, *великим причама*. Најпре, за разлику од „малих прича” које се односе на одређене сегменте живота, велика прича која је у основи мемоара настоји да обухвати читав живот и, с обзиром на то да се пише (креира) са веће временске удаљености, садржи значајан степен рефлексije која је недоступна „тренутку тренутка”. Оваквом „виђењу” велике приче подједнако су допринели и сами мемоаристи, и когнитивни психолози, међу којима нарочито треба издвојити Марка Фримена/Mark Freeman⁶ који је низом студија и монографија о *великој причи* и „приповедању по упиту” о сопственом животу осветлио другу димензију „погледа уназад” и прича удаљених од догађаја на које се односе. Међутим, Марк Фримен мале и велике приче не разматра као опозитне, искључиве категорије: по његовом мишљењу, *животна прича/life story* (као концепт и циљ наведених врста) може се исприповедати само у споју (когнитивно-)наративних техника великих и малих *прича*⁷, односно тренутне, свакодневне, непосредне интеракције и промишљања (рефлексije), преобликовања (ре-конфигурирања); интегрисања и успостављања дијахроније. Велика прича је, неминовно, условљена разним „локалним” чиниоцима – контекстом и његовом функцијом, бројем укључених саговорника и сл. Стога Фримен као први корак за тумачење прозе овог типа препоручује истраживање фактора њеног обликовања: интенцију аутора, контекст – друштвено-поли-

6 Поменути аспекти велике приче који се односе на њену откривалачку, продуктивну моћ разумевања могу се наћи и у Фројдовој студији *Психопатологија свакодневног живота*.

7 Ур. „Rather than serving as an alternative to those “big story” approaches that rely on individuals reflectively taking stock of larger segments of life (as in memoirs, autobiographies, and other such life narratives), it is thus more appropriately seen as a useful complement. [...] Only by integrating small story and big story perspectives, therefore, can we begin to tell the whole story of who we are.” (Freeman 2010b: 1)

тички, културни, приватни, референцијалну функцију, адресата/реципијента и др.

1.2. Откривалачка моћ велике приче

Поменути когнитивни нараторологи и психолози (Vamberg, Georgakopoulou, Freeman) сагласни су у вези са три димензије изградње наративног идентитета: локалном (мала прича), комуникативном и релационом (велика прича). Разилажење, како смо назначили, постоји у вези са градирањем наведених димензија. Марк Фримен (2010b: 4) је емпиријским истраживањем спроведеним током четворогодишњег мајчиног боловања од деменције устврдио постојаност велике приче која се и у оваквим граничним случајевима пројављује „на упит”, у дијалогу са (блиским) особама.⁸ На крају студије – диспута у вези са Бамберговим концептом мале приче Фримен (2010b: 7) експлицира нужност рефлексивности, дијалектике и синтетичности у креирању сопственог идентитета.⁹

Иако неизбежно садржи дисторзије, велика прича („поглед уназад” са веће временске удаљености) омогућава да се узме у обзир читав временски, просторни и друштве-

⁸ Ур. „Despite the devastation of her memory, my mother still has a sense of her own singular being—even in its absence. So it is that I have spoken about ‘the stubborn myth of identity’ (Freeman, 2009)—with myth referring here not to falsehood but rather to an enduring mythopoeic structure.” (Freeman 2010b: 5)

⁹ С друге стране, у нараторолошким теоријама могу се наћи експлицитни ставови да проучавање малих прича може довести до новог нараторолошког заокрета. В. „I will thus propose small stories research as a ‘new’ narrative turn that can provide a needed meeting point for narrative analysis and narrative inquiry.” (Georgakopoulou 2007: 146). У српској науци о књижевности, концепт мале приче је са морфолошког, нараторолошког, когнитивнонараторолошког и реторичког аспекта разматрала Снежана Милосављевић Милић (2020: 127–142) у огледу „Колико су мале мале приче?”.

ни контекст, што резултира дубљим увидом и разумевањем. Потом, мемоарско приповедање може се означити као чин рефлексije мемоаристе, односно као налажење смисла неке значајне домензије догађаја о којем приповеда (или живота у целини), а сама мемоарска прича може се означити као чин *poiesis*-а – рестаурацијом прошлог, која укључује допуњавање контекстом и другим аспектима, односно резултатом трагања, откривања, осмишљавања, дубље спознаје важног/неважног. У контексту наведеног Фрименовог (2010b: 4) истраживања, велика прича резултира осећањем „фрустриране туге” због спознаје немогућности повратка слике коју други имају о саговорнику оболелом од деменције.

У вези са поетиком велике приче важна су и Фрименова разматрања концепта доброг (у дословном, али и у платоновском значењу као јединог и истинитог). Фримен (2010b: 7) заступа став да искључиво наративна рефлексija и велика прича могу довести до поимања универзалног, општег добра, а оно је, како сматра наведени аутор, у основи суштинског разумевања *живота*.

Моћ велике приче у погледу њеног реторичког потенцијала, за креирање (наративног) идентитета, рефлексiju и интегрално разумевање живота, у студији Марка Фримена (2010a) истиче се најмање четрдесет и пет пута. По Фримену (2010a: 4), *моћ* велике приче се налази у саморазумевању које се, у значајној мери, дешава кроз наративну рефлексiju као методи и производу ретроспекције и рефлексije о (свом) животу. Наративна рефлексija омогућава субјекту узимање у обзир ширег контекста догађаја, накнадних сазнања и води ка дубљем увиду/разумевању. Потом, велика прича, по Фримену (2010a: 37–65) може побољшати морални аспект живота „аутора”/креатора/субјекта дате наративне рефлексije и, како смело и аргументовано истиче наведени аутор, велика прича има откривалачку *моћ истине*.

2. Мемоари о Холокаусту као студије о рату против памћења

Вратимо се мемоарском корпусу који је иницирао овакве теоријске увиде. Након Другог светског рата јавља се нови тип мемоарско-аутобиографске прозе¹⁰ – сведочанства о тада (и до данашњих дана) најграничнијем од свих људских искустава, боравку у нацистичком логору. Управо су мемоари бивших логораша, и то, послужимо се речима Прима Левија, *спасених* (у смислу преживелих који су се изборили са сећањем на логорске дане), који су осетили потребу и смогли снаге да говоре и сами собом сведоче, грађа за важне студије когнитивних психолога о фалсификовању сећања, негирању стварности, а преживели логораша су, према увидима поменутих научника, имали психички интерес за оваква фалсификовања и „рат против памћења”.¹¹

Две су опште интенције мемоариста – бивших логораша за наративно уобличавање најграничнијег од свих људских искустава:

1. унутрашње ослобађање субјекта (што је још један од разлога окретања когнитивних психолога оваквој грађи);
2. похрањивање сведочења о најмрачнијем делу светске историје.

Веза са класичном мемоарском књижевношћу остварује се највише путем интенције мемоаристе да не говори само у своје име, односно да свом сведочењу да печат мисије. Потом, овакви мемоари такође су резултат упитаности

10 Овакво, шире одређење прозе документарног карактера за које смо се определили потиче од Душана Иванића (1995).

11 О ширем идентификовању фактора који могу да измене садржај запамћеног опширније в.: Freeman, Mark, „Too Late: The Temporality of Memory and the Challenge of Moral Life“, *Journal fur Psychologie*, 11, (2003), 54–74.

над одређеним догађајима из свог живота, односно резултат су „погледа уназад”. Њихова специфичност уочава се и на формалном плану; они неретко могу бити фрагментарни, тј. сачињени из низа кратких неуланчаних прича.¹²

Један од најпознатијих мемоариста – преживелих логораша и уједно значајан теоретичар овог жанра јесте Примо Леви.¹³ Међутим, Леви је у исти мах специфичан мемоариста – преживели логораш јер га, поред несавладивог нагона ка сведочењу, одликује и другачији метод „одржања” субјекта у логорским условима: Леви не припада онима који су спас тражили у вери. С друге стране, Леви припада типу мемоариста – бивших логораша које Пол Рикер (2000) одређује термином *моралног сведока*, односно жртве која носи и физичке трагове прошлости, што на плану приповедања резултује (у овом случају легитимним) приповедачевим афективним и моралним учешћем у причи коју приповеда. Према Авишају Маргалиту (2002: 149–150), морални сведок је „очевидац опипљивих последица зла, бола и патње коју је оно нанело, а не само злих намера” (Душанић 2021: 20).¹⁴ Рикерово епистемолошко проучавање историје и расправа о херменеутици историје у значајној мери обликовани су на корпусу документарне и књижевноуметничке грађе о Холокаусту, а кроз концепт моралног сведока – уједно, аутора наведених списа. Морални сведок (*moral witness; witness*) износи сведочење изван свих доказа (има епистемичку привилегију над публи-

12 Ова формална карактеристика резултат је унутрашњег ослобађања фрагмената сећања по њиховој неодложности.

13 О топосима мемоара и романа о Холокаусту опширније је писао Александар Костић у докторској дисертацији *Фигуре преображаја у књижевном делу Данила Киша и Прима Левија (од књижевне поезике до културне антропологије)*, Београд, 2016.

14 Захваљујем рецензенткињи Дуњи Душанић на упућивању на теорију Авишаја Маргалита и на конструктивним сугестијама у вези са термином *морални сведок* у савременој поезици мемоара.

ком). Дато сведочење одликује се асиметријом између аутора и рецепијената, при чему аутор/сведок зна много више од оног што рецепијент тек наслућује; он (преживели заробљеник нацистичког логора) је једини „материјални” посредник између догађаја и њиховог историјског памћења. Стога Рикер закључује да су сведочанства овог типа релевантан историјски извор.¹⁵

Два типа бивших логораша на које се односи синтагма чувене хрестоматије есеја Прима Левија, „потонуле” и „спасене”, повезује борба са одлагањем увида/погледа уназад. Говорећи у име преживелих, Примо Леви имплицитно указује на њихову „повлашћеност” за изношење дубље истине о једном делу светске историје. Међутим, та „обавеза сведочења” колико год може допринети унутрашњем ослобађању субјекта, исто тако може допринети увиду који боли. Управо је бол разлог одлагања увида, односно несведочења, некреирања мемоарске приче. Повратак заробљеника животу ван логорских граница допринео је буђењу мислећег бића и расту бола који често постаје неподношљив (о чему сведоче „потонули”, они који су себи услед неподношљивог бола одузели живот). У овом контексту, Примо Леви и други мемоаристи – бивши логораша припадају онима који не воде „рат против памћења”, већ „рат за памћење”, без обзира на субјективан удео у причи. У контексту овакве мемоарске грађе когнитивни психолози осветлили су другу страну наративне рефлексije. *Запамћено* нуди широку разноврсност емоција, те искуства која раније нису била трауматична, накнадном спознајом могу добити печат трауме. Колико „поглед уназад” може допринети налажењу извора истинског испуњења, у истој мери он може допринети и увиду који боли, односно „наративном сраму”.

15 О тумачењима Рикеровог концепта моралног сведока опширније в.: Lythgoe 2011.

3. Мемоари (бивших) зависника: Фрејева теорија *детаља* и *разлика*

Мемоарско-аутобиографска проза Кристијане Ф. (односно Кристијане Фелшеринов)¹⁶ оцртала је контуре једном, у данашње време изузетно популарном типу савремене прозе – мемоарима бивших зависника. Реч је о жанровском лику мемоара у чијој је основи интроспективна прича бившег зависника који одбија да себе види као жртву, те који узима пуну одговорност за своје поступке, што је умногоме приближава приручницима о самопомоћи. У питању је *суштински* (нимало случајно наглашено) истинита прича, настала ауторовим погледом уназад на свој живот. Овоме треба додати да су мемоари бившег зависника често резултат интенције аутора да се личним гласом укључи у дебату о проблему зависности и да подстакне појединце да се ухвате у коштац са овим проблемом. Иако ови мемоари не сведоче о важном историјском догађају, њихово приповедање о важном друштвеном проблему не представља исклизнуће из традиционалног канона мемоара. Занемаримо на тренутак ауторску публику ових дела и интенције мемоаристе и усмеримо се на њихову полемичку ноту са жанровским карактеристикама мемоара. Ако њихов садржај сачињавају успомене (бившег) зависника од наркотика и алкохола, онда с пуним правом можемо поставити питање: да ли, и у којој мери, овакви мемоари лажу?

16 О делу *Ми деца са станице Зоо* као мемоарима који сликају наличје немачког друштва 80-их година 20. века и његов контрадикторан социокултурни став, са тежиштем на судбини колективног лика – хероинског зависника, те о техници књижевне монтаже и ефекту вишеструког представљања стварности у овом делу опширније пишемо у одељку „Лица *Кристијанине мемоарско-аутобиографске прозе*”. У поменутом одељку говоримо и о интенцијама мемоариста – (бивших) хероинских зависника, о ангажованом карактеру овог типа мемоара, те о њиховој жанровској интерференцији са приручницима о (само)помоћи.

У односу на хроничко бележење чињеница о историјским догађајима, што је, примера ради, у основи мемоарско-аутобиографске прозе 18, 19. и првих деценија 20. века, у типу мемоара бивших зависника хронички се бележе утисци и осећаји. Овим мемоаристима важан је тренутак активирања и интензивирања сваког чулног утиска јер је управо буђење чула један од видова победе над зависничком отупелости.

Међу савременим мемоарима овог типа, највећу популарност, али уједно и највише контроверзи носи дело *Парампарчад/A Million Little Pieces* (2003) Џејмса Фреја/James Frey, америчког публицисте, писца и (бившег) хероинског зависника. Контроверзе се не односе само на садржај *Парампарчади*, већ и на његову жанровску одредницу. Од свог првог издања, *Парампарчад* Џејмса Фреја понела је експлицитну жанровску одредницу мемоара. Ови мемоари бившег зависника више од десет година су на листи десет најпродаванијих књига у Америци. По њиховом објављивању Џејмс Фреј је стекао огромну популарност, али, убрзо, и огромне критике због експлицитног жанровског одређења свог дела које у домену чињеница не кореспондира са каноном класичних мемоара. Уредници сајта *The Smoking Gun* дошли су у посед медицинске и судске документације о Фрејевом боравку у рехабилитационом центру и у затвору, те су изнели низ неподударности¹⁷ између чињеница у документима и чињеница у мемоарима; чак су захтевали да се Фреј одрекне мемоара као жанровског одређења свог дела.¹⁸

17 Неподударности између чињеница из живота и оних унетих у мемоаре тичу се смрти Фрејеве девојке (страдала је у саобраћајној несрећи коју није изазвао мемоариста), претеривања у времену проведеном у затвору (Фреј није провео у затвору осамдесет седам дана, већ свега неколико сати), ауторове тврдње да му је зуб извађен без анестезије и др.

18 Полемика у вези са *Парампарчади* Џејмса Фреја резултовала је петицијом читалаца, чији је циљ обавезивање издавача да до танчина провере истинитост података у мемоарима које желе да публикују.

Опра Винфри је дело *A Million Little Pieces* избадила из свог књижевног клуба, назвавши га *A Million Little Lies*, односно „фејк мемоарима”. Међутим, Џејмс Фреј се овој полемици прикључио не само као аутор, већ и као теоретичар мемоара специфичног типа, коме припада његова *Парампарчад*.

Као текст – сведочанство о успешном излечењу зависника од наркотика и алкохола, *Парампарчад* задовољава основне критеријуме мемоарског канона: приповедани догађаји су истинити и важни су и за појединца, и за шири аудиторијум. Међутим, сви догађаји који су претходили Фрејевом лечењу и који су били саставни део процеса излечења исприповедани су на начин како су доживљени и проживљени. Џејмс Фреј у поговору другом издању *Парампарчади*, у форми кратког есеја о мемоарском жанру износи своју теорију чињеничности и истинитости догађаја својих мемоара: „*Paramparčad* je knjiga *mojih* (istakla M. B. Č.) sećanja na vreme provedeno u centru za odvikavanje od alkohola i droge”; (Frej 2007: 379) „То је прича коју не бих могао да напишем да нисам преживео живот какав сам проживео.”; „*Moji memoari* predstavljaju *kombinaciju* činjenica o mom životu i izvesnog domišljanja. [...] То је *subjektivna istina*, изменјена у мом опорављеном уму. (istakla M. B. Č.)”. (Frej 2007: 378) Из угла когнитивне психологије, процес памћења обухвата перцептуални инпут, индивидуалну трансформацију перцептуалног инпута и његову елаборацију путем различитих облика приповедања. Пренето на стваралачку раван мемоара, пишући ова дела писци реконструишу прошлост, а поменуто реконструисање неизбежно укључује и филтрирање, нарочито кроз призму тренутних жеља и потреба, и рекреацију. Интенција мемоаристе Џејмса Фреја јесте дати један приручник за самопомоћ утолико кориснији јер је у својој основи аутентично сведочанство појединца (бившег зависника) о успешном излечењу. Из угла интенције мемоаристе, те са аспекта когнитивне психологије, Фрејева измена одређених чињеница је *a priori* неизбежна, често несвесна

јер успомене приповеда „измењен и опорављен ум”, а каткад и тенденциозна што, опет, није страном ни класичним мемоарима са историјским догађајем у основи.¹⁹ Интересантна је чињеница да, међу Фрејевим претеривањима, има и оних којима се додатно наглашава груба слика о њему као зависнику. Међутим, и ова „претеривања” су у контексту мемоара бивших зависника легитимна јер је развијање грубе слике о себи психолошки метод самопомоћи (сузбијања, превладавања, односно „coping mechanism”). Пишући мемоаре Фреј се држао управо те слике коју је о себи развио током лечења.

Мемоари бивших зависника својом техником приповедања излазе из канона класичне мемоарске књижевности. *Парампарчад* Џејмса Фреја написана је техником унутрашњег монолога која неретко прелази у ток свести, па чак и у аутономни монолог.²⁰ Унутрашњи монолог атипична је форма мемоара (Cohn 1978). Међутим, ова техника је инхерентна (под)типу мемоара о којем говоримо јер сведочанство бившег зависника (у овом случају Џејмса Фреја) је исповест „располућеног ума”, те је најприродније да буде изложена непосредно, шапатом (под)свести самог аутора. Између осталог, оваква техника Фрејевих мемоара допринела је ефектнијем дејству *Парампарчади* на читаоце од било

19 Украшавања („чишћења”) мемоарско-аутобиографске приче ипак нису табу тема у контексту ове прозе. И истраживачи овог жанра, али и сами писци неретко су указивали на овај (легитиман) поступак. Душан Иванић (1995: 61) у монографији *Облик и вријеме* закључује да је спој документарности и релативности генолошка, иманентна одлика мемоара с обзиром на то да чињенички поуздан материјал организују естетски. Навешћемо и пример писца који је на овом трагу коментарисао стваралачки поступак мемоариста: „Изољује се, у ствари, једна од наших верзија – она која нам највише одговара, разуме се. Као да смо склопљени од многобројних, мање-више различитих личности, па смо због јасноће и прегледности изабрали да исповедамо једну од њих – најбољу, разуме се.” (Борислав Пекић, *Године које су појели скакавци*)

20 Термин Дорит Кон (1978, одосно 2008).

какве објективне студије о болестима зависности.

Вратимо на питање из уводног одељка. Како не постоји поновна репрезентација прошлости „као што је било”, мемоаристи неминовно лажу. Али путем приче (наративне рефлексије) понекад можемо подробније проучити неке детаље из прошлости и тако нашем искуству придодати нов аспект. Мемоари (односно мемоаристи!) неминовно лажу, али *велика прича*, упркос дисторзији прошлости, носи продуктивну моћ њеног разумевања.

Мемоари бивших зависника чак укидају потребу за постављањем питања истине и лажи у садржају. Усмерени ка унутрашњој борби мемоаристе, они недвосмислено сликају истину – његову, субјективну, парадоксално једину легитимну истину.

4. *Пукотина* као парадокс споја доживљеног и записаног

Иако *Живот у мрачним временима/Life in Dark Times*²¹ својим насловом активира хоризонт жанровских очекивања класичних историјских мемоара, Ернст Павел/Ernst Pavel ни пошто не припада типу класичних мемоариста-хроничара. Како сведочи Миријам Павел, коауторка *Живота у мрачним временима*, основне карактерне црте Ернста Павела биле су бунтовност (неконформизам) и неуклопивост. Садржај мемоара открива нам да је Ернст Павел био и избеглица у себи самом, те да је пишући мемоаре вишеструко истраживао свој национални, верски и лични идентитет.²² Стога је разу-

21 Мемоари *Живот у мрачним временима* Ернста Павела су више пута били на листи најчитанијих књига недеље и књига месеца у библиотекама широм Србије. Примера ради в. <http://www.biblioso.org.rs/ci/vešt/knjiga-nedelje-zivot-u-mracnim-vremenima> (2. 2. 2019).

22 Павел себе одређује као немачког Јеврејина који није ни потпуни Немац, ни потпуни Јеврејин. Како наведеном проблему Павел приступа кроз призму јеврејског питања („отуђење и маргинализација сами по

мљиво што се у *Животу у мрачним временима* хроничарски наративни ток укршта са интроспективно-есејистичким, при чему оба врве од филозофских коментара.

Миријам Павел, ћерка Ернста Павела, написала је последњу главу мемоара *Живот у мрачним временима*. „Остатак” Павелове приче испричан је с њене тачке гледишта. У последњој глави мемоара *Живот у мрачним временима* Миријам Павел приказује Ернста Павела као узорног супруга и пожртвованог оца. Иако, како записује поменута коауторка Павелових мемоара, први аутор жели да се његови мемоари заокруже помињањем најважнијих догађаја из остатка његовог живота (од тренутка операције канцера, када је престао да пише, па надаље), Миријам Павел се водила другачијом интенцијом, те је последње странице посветила изградњи узорног портрета мемоаристе. Стога на плану обликовања лика мемоаристе ова глава носи одређене дискрепанције.

Писању *Живота у мрачним временима* Ернст Павел приступа као информисани читалац мемоара. Захваљујући његовим/приповедачевим коментарима сазнајемо да је, уз све поменуте интенције за писање мемоара, Павелова намера је (књижевно)теоријске природе јер својим делом жели да преиспита флуидност/порозност граница мемоара, прецизности, порозност границе између фикције и нефикције, на којој се темељи жанр мемоара. Према Павеловом виђењу, највећи изазов мемоара јесте претварање у приповест *пукотине* између проживљеног и запамћеног.²³ Овим се Павел непосредно укључује у полемику коју воде мемоаристи и есејисти у вези са статусом „истине” у „сведочанствима”. Мемоари „откривају прикривајући” и „прикривају откривајући”,

себи основно су обележје јеврејске нације“), разматрање овог проблема захтева комплексну анализу те треба бити предмет засебног рада.

23 Up. „Pukotina koja razdvaja proživljeni život od onog zapisanog, pred čitaoca postavlja izazov.” (Pavel 2014: 276.)

те је и само читање мемоара ништа друго до спекуларно, искривљено читање нечијег сећања, живота. Стога поменута пукотина представља подједнак изазов мемоаристи и његовом читаоцу; док мемоариста догађај „*boji vlastitim izborom činjenica.*” (Pavel 2014: 276), читалац трага за интенцијом таквог избора, те залази *иза*, у тишину празних, прећутаних места из живота мемоаристе. Превазилажење пукотине између доживљеног и запамћеног при мемоарском читању живота деформише се у истом степену без обзира на тип *читаоца* догађаја, сећања, живота (мемоаристу или његовог читаоца). Али, парадоксално, у оба случаја „искривљења” и исклизнућа су легитимна.²⁴

Са писањем мемоара Ернст Павел почиње тренутка када му је први пут постављена дијагноза рака на плућима. Готово по канону мемоара као велике приче, о чему је писао Марк Фримен, писање *Живота у мрачним временима* одвија се са одстојања од уобичајене свакодневице просечног човека; Павел мемоаре пише већином у болничкој соби, на болничком кревету. Сазнање о болести и спознаја блиске смрти преломни су тренутак за Павелову одлуку о погледу уназад и рекапитулацији свога живота.²⁵ Међутим, уз пуно знање о релативности поузданости и објективности чињеница, Павел својим коментарима алудира на то да садржај његових мемоара нипошто неће бити објективна и пука рекапитулација преживљених и проживљених догађаја, доживљаја, стања. Издвојићемо још неке ауторове коментаре који се односе на статус објективности и истине у мемоарима, те на његово виђење овог жанра:

24 У појединим одељцима мемоара Павел се експлицитно дотиче проблема памћења: „*Koliko se duboko može verovati pamćenju?*”; „*Ali, pamćenje je nepouzdan proces stvaranja: koliko je blizu stvarnosti ono čega se sećam da sam doživio?*” (Pavel 2014: 91, 92)

25 *Погледом уназад* Павел (2014: 15) долази до разних накнадних спознаја у вези са родитељима: „*Da su moji roditelji, s druge strane, sigurno gadno krvarili, nešto je što mogu shvatiti tek ako se okrenem unazad.*”

1. „verovatno je reč o mom preterivanju i mom proizvoljnom tumačenju, pre nego o činjeničnom sećanju na taj prvi trenutak, iako je sećanje proizvoljno čak i kad se najviše drži činjenica.” (Pavel 2014: 13)

2. Мемоари нису „prežvakavanje prošlosti”. (Pavel 2014: 14)

3. Свестан да је повратак прошлим догађајима много више од хронологије чињеница, Павел записује следеће: „Da se vratim u vreme kad je роћео мој живот – u Beograd, 1934. U selo, u tvrđavu, i u *stanje uma*. (istakla M. B. Č.)” (Pavel 2014: 18).

Заправо, сам процес писања мемоара Ернст Павел изједначава са трчањем којим се залази у сваки кутак (живота). Међутим, како се „брзо” трчи, детаљ се може само препознати, назрети. Поменуто „трчање” (писање мемоара) није ништа друго до скупљање утисака на дугој стази (живота); уједно, оно је и натицање, те се зато брзо трчи. Мемоариста *Живота у мрачним временима* надмеће се са животом; у последњој глави мемоара сазнајемо победника те трке.

*

Без обзира на тип мемоара, у њиховој основи је стварни свет, са стварним личностима и догађајима. „Стварни” свет мемоара сачињен је од сећања на догађај, доживљај, личност. За истинитост приказаног јамчи мемоариста. Сећање је и документарни и наративни састојак мемоара; тачније, документарни састојак мемоара, сећање, наративно је уобличен. Узимајући у обзир и класичне канонске одлике мемоара, и савремене когнитивне студије о човековом памћењу, можемо закључити следеће: без обзира на тип догађаја који приказују (историјски, приватни), без обзира на тип мемоаристе (хроничара, моралног сведока, „подвижника” који се преображава од преступника и зависника у социјално интегрисаног појединца и „покајника”), на његову ин-

тенцију (да сведочи, да похрани, да помогне зависницима) или на морфолошки лик мемоара (обимније наративно дело испричано са позиције свезнајућег, а објективног приповедача или, пак, фрагментарни облик исприповедан техником унутрашњег монолога или током свести), мемоари *морају* лагати. Памћење је несавршено, те је мемоариста неизбежно ре-креатор прошлог. Упоредјујући поджанровске типове мемоарске прозе, парадоксално истинитије делују баш они мемоари који су усмерени на доживљај и који су исприповедани унутрашњим монологом. Такође, без обзира на тип мемоара, они увек остају непроцењив, мада у великој мери несигуран извор информација за историчаре, социологе, етнологе, етнографе, али, за обичног читаоца, они ће увек бити сликовито, дирљиво, брутално искрено, невероватно смело, отрежњујуће, инспиративно сведочанство.

МОЋ ВЕЛИКЕ ПРИЧЕ

„Postoje velike priče koje iznova prepričavamo u bezbroj različitih oblika, jer oslikavaju naše najdublje vrednosti, želje i strahove” (Abot 2009: 86) – ово је једна у низу варијација теоријског промишљања поезике велике приче; оно што је универзално у таквим разматрањима, било да долазе из пера нама савремених посткласичних наратолога (Х. Портера Абота), структуралиста (Пола Рикера)²⁶ или писаца (Ива Андрића)²⁷ из 60-их година 20. века, или пак античких филозофа (Платона, Аристотела)²⁸, јесте указива-

26 Уп. „Безбројне су приче света. [...] Као да је свака прилика послужила човеку да му ове приче повери: прича може бити заснована на артикулисаној језику, оралној или писаној, на слици, непомичној или покретној, на покрету и на уређеној мешавини свих ових супстанци; она је присутна у миту, легенди, басни, приповеци, новели, епопеји, историји, трагедији, драми, комедији, пантомими [...]. Штавише, кроз ове скоро бескрајне облике, прича је присутна у свим временима, на свим местима, у свим друштвима; прича почиње самом историјом човечанства... [...] Интернационална, трансисторијска, транскултурна, она је свуда, као и живот.” (Барт 1971: 56)

27 „На хиљаду разних језика, у најразноличнијим условима живота, из века у век, од древних патријархалних причања у колибама, поред ватре, па све до дела модерних приповедача која излазе у овом тренутку из издавачких кућа у великим светским центрима, испреда се прича о судбини човековој, коју без краја и прекида причају људи људима. Начин и облици тога причања мењају се са временом и приликама, али потреба за причом и причањем остаје, а прича тече и даље и причању краја нема. Тако нам понекад изгледа да човечанство од првог блеска свести, кроз векове прича само себи, у милион варијаната, упоредо са дахом својих плућа и ритмом свога била, стално исту причу.” (Андрић 2007)

28 У Платоновим поетичким списима (дијалозима *Држава*; *Федар*; *Ијон* и др.) уочавамо препознавање моћи наратива; томе највише сведочи Платонов ставови о непоходности брисања појединих места из епова или трагедија јер могу негативно утицати на реципијенте. О моћи наратива на појединачном и колективном плану говорио је и Аристотел (1982: 41)

ње на моћ наратива: „to što se ljudi često pridržavaju jednog narativnog objašnjenja, a ne nekog drugog, često nema mnogo veze sa dokazima, već sa jednim моћним оруђем наратива које називамо велика прича.” (Абот 2009: 86) У савременој науци о књижевности концепт велике приче фигурира у два значења, или, боље рећи, везује се за два типолошки различита жанровска корпуса. Х. Портер Абот (2009: 86–91) је усмерен ка истраживању универзалних модела наратива (са темом потраге, освете; митова о смрти и регенерацији), укореваних у култури (са различитим „локалним” варијантама). Такве велике приче изражавају животна уверења и, речима Френка Кермода, конституишу „mitološku strukturu društva, која nam pruža sigurnost” (нав. према: Абот 2009: 88). У односу на овај тип велике приче, когнитивни психолог Марк Фримен (Mark Freeman) проучава тип велике приче као исхода наративне рефлексije аутора о неком (личном или колективном) проживљеном искуству. Она је типолошки блиска (чињеничним) наративима мемоара и аутобиографија.²⁹ Оба наведена типа велике приче (фикцијски и чињенични) повезује моћ, преваходно реторичка, потом сазнајна и етичка, без занемаривања њеног естетског момента. Придевом велика алудира се управо на снагу/моћ/утицај који те приче имају или могу имати на реципијента. По Аботу (2009: 86), реторички ефекат велике приче сразмеран је реципијентовој личној и вредносној повезаности са датом причом, а велики део њихове снаге почива и на моралној вредности коју преносе, а у којој су добро и зло јасно диференцирани, те се „кривица” може приписати само једној страни. Моћ ових прича огледа се или у укоревивању постојећег система вредности, или у проме-

унутар концепта катарзе, односно циља трагедије да код реципијената (из)врши (пр)очишћење (од) афеката (у првом реду сажаљења и страха).

29 Уз мемоаре и аутобиографију као примере жанрова уско повезаних са великом причом, можемо поменути и две фикцијске врсте – епопеју и трагедију.

ни мишљења рецепијената и разбијању предрасуда.

С обзиром на то да је у књижевнотеоријској литератури пажња углавном посвећивана моћи фикције,³⁰ у овом раду усмерићемо се ка оним ефектима који доприносе привлачности/моћи/снази чињеничних наратива који у основи имају велику причу.

1. Моћ чињеница у великој причи

По дефиницији, од велике приче нефикцијског карактера очекује се да представи истину о стварним догађајима. У референцијалној функцији налази се и њена *differentia specifica*, и њена моћ. Међутим, питање истине велике (чињеничне) приче подједнако је комплексно (или парадоксално?) као проблем истине фикције јер:

1. „Činjenice ne govore ništa same po sebi. One se moraju protumačiti. Samo tumačenje činjenica onako kako se one odvijaju kroz vreme zahteva da se one pretvore i postanu *deo priče* (istakla M. B. Č.)” (Abot 2009: 246);

2. стављање тежишта (мемоарског и аутобиографског) приповедања на доживљај додатно релативизује проблем чињеничности, уједно га усложњавајући кроз истину чињеница и истину значења (Abot 2009: 244). Корене поетичког промишљања опште, филозофске, универзалне истине (песништво) и појединачне (историографија), односно вероватноће и стварности налазимо у Аристотеловом делу *О песничкој*

30 Навешћемо неколико монографија, зборника и студија релевантних за наведену тему: James Phelan, *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, N.Y. : Cornell University Press, 2005. Lisa Zunshine, *Why we read fiction: Theory of mind and the novel*, The Ohio State University Press, 2006; Snežana Milosavljević Milić, *Virtualni narativ: ogledi iz kognitivne naratologije*, Novi Sad – Sremski Karlovci – Niš: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića – Filozofski fakultet, 2016; Aleksandra Kostić (ur.), *Paradoks fikcije*, Beograd: Fedon, 2013; David Herman, „Stories as a Tool for Thinking”. In: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, ed. David Herman, Ohio State University Press, 1999, etc.

уметности (1982: 48);

3. напоследку, Ролан Барт (1968) је концептуализовао ефекат стварности (*L'Effet de Réel*), чија је функција (независно од чињеничног или фикцијског окружења) убедљивост наратива као конструкције (историјских и књижевних елемената), а Џејмс Фелан је у студији „Local Fictionality within Global Nonfiction” (2016) говорио о реторичком ефекту фикционалности као интенционално сигнализираним комуникације у чињеничној наративи (превасходно мемоарима). Фелан закључује да присуство „локалне” фикционалности у великој чињеничној наративи може побољшати комуникацију о стварним догађајима и допринети њиховом дубљем разумевању.³¹

Без обзира на интенцију (ре)дефинисања велике чињеничне приче, готово да нема одређења које се не дотиче дисторзије чињеница. Овај проблем не само да завређује посебну пажњу у теорији савремене мемоарско-аутобиографске прозе, већ је уско везан за концепт моћи који, како смо имплицитно указали, лежи и у процесу конфигурације и у рецепцији велике приче.

Савремене теорије које се дотичу дисторзије факата у чињеничним (великим) наративима (Freeman 2006; Birkerts 2008; Freeman 2010a, 2010b, 2010c) најпре изнова покрећу питање истине у наративу уопште.

2. Моћ наративне рефлексije

Моћ/снага/потенцијал (*power, powerful*) као концепт, интенција и ефекат велике приче се већ у једној од низа Фрименових монографија, студија и огледа јавља деведесет пута. Контекст у којем се најчешће јавља јесте наративна рефлексija као примарни процес конфигурације велике приче.

У студији која је имала велики утицај на потоње савремене теорије мемоара, налазимо следећу тврдњу, прово-

31 Уп. „Fictionality can provide perspective, salutary humor, and compelling, albeit indirect ways, of dealing with the actual.” (Phelan 2016: 14)

кативну у односу на речничке дефиниције мемоарске прозе: „Memoir begins not with the event but with the intuition of meaning—with the mysterious fact that life can sometimes step free from the chaos and contingency and become story.” (Birkerts 2008: 3–4) Мемоари, дакле, настају поновним разматрањем проживљеног искуства у накнадном (потоњем) тренутку. У датом разматрању неизбежна је наративизација јер, послужимо се речима Х. Портера Абота (2008: 27), „narrativ [je] osnovni način na koji ljudska vrsta organizuje svoje shvatanje vremena”, односно наратив јесте оно што времену, у које су смештени наши догађаји, и које је потом обликовало наш укупан доживљај датог, даје статус „људског”. Наратив обликује време (схваћено у најширем смислу) у складу са оним што желимо нагласити. Време у најужем значењу те речи (минут, сат, дан) утиче на уобличавање одређеног догађаја, односно на његово схватање/разумевање. Већи проток регуларног времена у односу на тренутак саме реализације догађаја може допринети његовој другачијој, у погледу чињеница – флуидној, али у погледу истине дубљој спознаји. Наративизација искуства, какву налазимо у великој причи мемоарско-аутобиографског карактера, односи се не само на коришћење наративних модела како би се успоставиле релације између секвенци догађаја; наратив је својом творбом и у морфолошком значењу (јер потиче од санскритског *gna* – знати, односно латинских речи *gnarus* – знање и *narro* – приповедање), и у пренесеном значењу творења приче уско повезан са појмом сазнања, истовремено обухватајући два његова аспекта: стварања (усвајања) и преношења (изражавања).³²

Аутор мемоарско-аутобиографске прозе у великој мери и вишеструко користи потенцијал наратива: креће се кроз време у више смрова, укључујући и димензију дубине (висине) јер му „поглед уназад” на (свој) живот и одређене

32 Уп. „Putem narativa mi saznajemo i pripovedamo, to je način da se znanje istovremeno usvoji i izrazi.” (Abot 2009: 36)

догађаје, са велике временске дистанце (по канону писања ове прозе) омогућава узимање у обзир околности и чињеница које му у датом тренутку нису биле познате; те чињенице, сазнања, закључци наводе га на перманентно кретање напред-назад и застајкивање код одређених детаља који, такође, могу подстицати нова питања, односно садржати одређене наративне рукавце. Сагледавање „изнова”, са дистанце, свакако доприноси дубљем разумевању проживљеног. Истовремено, води саморазумевању³³ као још једној димензији моћи велике приче. Дакле, „упит”, упитаност о сопственом животу, идентитету, одређеним догађајима, са веће временске дистанце, јесте и повод, и ефекат велике приче мемоара и аутобиографија.

О моћи наративне рефлексije и ограничености разумевања у садашњем тренутку писао је и Жорж Гасдорф (Georges Gusdorf) у тексту „Conditions and limits of autobiography” (1980). Гасдорф истиче да у непосредном тренутку одвијања дате ситуације узбуђеност, напетост или пак читава скала осећања субјекта, као и одсуство контекста онемогућавају да се јасно, објективно и у свој пуноћи сагледа одређени догађај. С друге стране, памћење елиминисхе наведене околности и доприноси пуноћи сагледавања јер омогућава сазнавање читавог контекста догађаја. У односу на флукуацију и неодређеност „тренутка тренутка”, будућност доноси прецизне смернице за поимање смисла и значаја онога што се дешавало у прошлости.

3. *Свемоћ* наративне рефлексije

Процес наративне рефлексije, која је у основи конфигурације мемоарско-аутобиографске прозе, може резултирати реконфигурацијом значења одређеног догађаја или

33 Уп. „Self-understanding occurs, in significant part, through narrative reflection, which is itself a product of hindsight.” (Freeman 2010a: 19)

искуства; наведено преобликовање/презначавање свакако доводи до „рестаурације” успомена, односно поновне конфигурације сећања, али може имати и радикалну позитивну улогу – „измену фундаменталне представе о добру и злу, те начина живота, као и крајње негативан аспект – осећање наротивног срама. „Big story narrative reflection is thus an arena both of great promise and great peril.” – закључује когнитивни психолог и наратолог Марк Фримен (2006: 155).

Укупна пракса писања Прима Левија, преживелог заробљеника логора Аушвиц, сведочи о наведеном негативном аспекту наротивне рефлексije.

У поглављу „Срамота” мемоарско-аутобиографског и есејистичког дела *Потонули и спасени*, Примо Леви деконструира стереотипе о слободи у свеколиком значењу те речи:

„Postoji jedna stereotipna predstava. [...] Posle bolesti dolazi zdravlje; da prekinu tamničenje, stižu naši, oslobodioci, s razvijenim barjacima; vojnik se vraća i ponovo nalazi porodicu i mir. [...] U većini slučajeva, trenutak oslobođenja nije ni veseo, ni bezbrižan. Uglavnom se dešavao u tragičnom okviru razaranja, pokolja i patnje. U tom času kada ponovo postajemo ljudi, odnosno odgovorna bića, vraćali su se i svi jadi ljudskog roda... [...] Izbavljenje iz patnje bilo je uživanje samo za malobrojne srećnike, ili samo na nekoliko trenutaka, ili za veoma jednostavne duše; gotovo uvek se podudaralo s iznenadnim osećanjem teskobe.” (Levi 2002: 60)

Као конкретну потврду наведене рефлексije о слободи Леви наводи свој поновни доживљај једне сцене из логора: нашавши у подруму, за чије је чишћење био задужен, водоводну цев са око литар воде, Леви одлучује да је подели са заробљеником Албертом, али не и са Данијелом који је због жеђи био у прилично тешком стању. У „тренутку тренутка”, Леви је осећао да је поступио максимално коректно у односу на правила функционисања у логору која појединца стављају на прво место и легитимишу сва (мимо логора етички неко-

ректна) средства преживљавања. Слобода и дистанца од одиграног догађаја доприносе његовој другачијој слици: Леви осећа срамоту због свог поступка. На ширем плану, Леви, као припадник радног одреда који је, због сарадње са управом логора на уштрб својих сународника имао веће шансе за преживљавање, стид и осећај кривице разматра и на ширем плану: „Po završetku svega javljala se svest o tome da nismo učinili ništa, ili barem ne dovoljno, protiv sistema koji nas je progutaо. [...] gotovo svi osećaju krivicu što nisu pomogli. [...] I postoji još jedna sramota, većih razmera, sramota od sveta.” (Levi 2020: 69; 71; 78)

Парадигму наративне рефлексije са консеквенцама у домену моралног, а потом и живота у целини, представља лик Ивана Иљича у истоименој Толстојевој приповеци из 1886. године. Након више од четрдесет година свог живота, изолован из подобног градског хронотопа у, за поглед уназад, погодан сеоски хронотоп, „на одмору” од перманентне креације свој идеалног чиновничког живота, Иљич започиње ре-креацију прошлости у којој ће сам живот, од обриса до детаља, добити другачију, дијаметрално супротну конотацију, што ће резултирати смрћу овог јунака. Заправо, Иљич рекреира „живот који је пролазио” испод њега, док се он „у очима јавног мњења пео” (Толстој 1983: 25). Поглед уназад Ивана Иљича деконструираше (превредује) његове кључне животне догађаје, од приступања служби, преко женидбе, родитељства, што резултира увидом у дубљу/праву истину о његовом животу и личности. Од чега је Иван Иљич уствари боловао? Суди себи, на хронотопу сећања, Иљичу се „догоди оно што се догађа у железничком вагону кад мислиш да идеш напред, а идеш назад, и наједном сазнаћеш у ком се правцу одиста крећеш.” (Толстој 1983: 28); тачније, Иљич долази до спознаје да „одиста цео мој [његов] живот, свесни живот није био оно!”

Дакле, поглед уназад у психолошким истраживањима (Freeman 2010a: 7) често прате пристрасности, склоности,

предрасуде, прецењивања, што је извор искривљења/изобличења оног што је заиста било. „Искривљења” у погледу доживљаја, догађаја, па и самих чињеница, могу бити резултат (не)свесне жеље за самозаштитом стварањем „утешне фикције”.

Без обзира на евентуалне „опасности”, наративна рефлексija је:

1. Примарно средство (наративног) промишљања и испитивања наших живота.
2. Метод учења како живети.

4. Моћ фалсификовања прошлости

Велика прича, без обзира на то да ли је реч о њеном мемоарском или аутобиографском карактеру, сачињена је из:

1. онога што знамо;
2. онога што смо наследили;
3. онога што смо чули из спољњег извора (односно широког спектра медија – документарних снимака, филмова, представа; тачније, из свега што посредује у нашем односу према прошлости).

Према општем ставу когнитивних психолога, делање (акција) има предност над рафлексijом. По правилу, рефлексija долази накнадно, касније. Међутим, когнитивни психолог и наратолог Марк Фримен (2006: 136) појашњава да неретко морални аспект живота често доприноси одлагању наративне рефлексije о неким стварима, односно дубљег увида у одређене ситуације. Као што смо навели у вези са прозом Прима Левија, поглед уназад на живот у логору осветлио је разне, наизглед безначајне детаље, а заправо окидаче за нове упите и спознаје; тако је сећање на пронађену, сакривену водоводну цев иницирало Левијеву рефлексiju о појму кривице уопште, што је за последицу имало закаснели осећај срама/стида. Спознаја кривице и осећај стида Леви-

ја наводе на даље промишљање релевантности сопственог сведочења јер он не говори у име већине страдалих, већ неколицине преживелих. Овај сегмент истраживања сведочи о моћи наративне рефлексije да де(кон)струише и саму интенцију: од незауостављивог порива за сведочењем, који се метафорички може изразити као жеђ, Леви долази до преиспитивања поузданости и објективности сопственог статуса сведока. Тумачећи ефекат Левијеве велике приче у релацији према самом аутору, Фримен (2006: 137) закључује: „there had emerged painful truths that he could not or would see earlier on, in the rush of the moment, and there had emerged wounds – identity-wounds – that seemed virtually permanent, beyond repair. However much of a reification Levi’s Big Self identity might have been, there was no denying its existence.”

Концепт одлагања увида/рефлексije или пак фалсификовања чињеница треба размотрити и унутар Левијевог концепта потонулих и спасених, што је уједно наслов једног од његових најзначајнијих мемоарско-аутобиографских дела. Леви (2002: 13) потонулима назива оне који су „истраживали колико је дубоко дно”, односно заробљенике, у својој борби за преживљавањем, „паралисане” патњом, разумевањем и сажалењем. Такође, Леви потонулима назива и оне који су, након ослобођења, подлегли терету своје савести. И спасени се могу оделити на две групе: оне који су успевали да се отргну рефлексiji о догађајима који се свакодневно одвијају у логору и да се препусте инстинкту преживљавања (акцији), и друге који су или изабрали ћутање, или остављали непотпуна и искривљена сведочења (нав. према: Леви 2002: 12). Разлог за одбијање истине (у смислу сведочења о логору) или фалсификовање истине је двојак: други је егзистенцијалне природе јер се непосредно тиче сарадње с непријатељем и могуће одмазде. Међутим, први је дубљи, лични, у исти мах општи јер се тиче саме људске природе и опасности да се може потонути под теретом сопствене савести. Уједно, то је разлог одлагања и одбијања рефлексije о пре-

живљеним догађајима. Постоје и примери предаје савести, у смислу суицида (између осталог, оно се, не у потпуности доказано, везује и за самог Левија) или предаје пред савешћу, које резултира сведочењем у болести, пред сопственом смрћу (као у случају Лудвига Ајзенберга/Ludwig Eisenberg, односно Лалија Соколова).³⁴

У делу *Потонули и спасени* оцртан је и модел јединке (пред)одређене да преживи. Парафразираћемо запажање Прима Левија (2002: 133–134): пожељни су одсуство разума,³⁵ заборав уметности и поезије, одбацивање културе у ужем и ширем значењу, сећања на дом и породицу, мисао о богу; било је пожељно „proterivanje u onaj zapećak pamćenja gde se gomila materijal koji smeta, i koji više ne služi svakodnevnom životu.” Одсуство свега наведеног јемчи одсуство наративне рефлексије, самим тим увида који могу донети додатни (душевни) бол и омести инстинктивно делање у циљу пуког преживљавања заробљеништва у концентрационом логору. Моћ велике приче, интензивнија након ослобођења и градирана у периодима све већег одстојања од преживљених догађаја, претила је низом опасности – од читаве скале негативних емоција, преко „рана идентитета” (Freeman 2006: 137) до смрти.

О мемоарима преживелих логораша као грађи за психолошке и социолошке студије писао је и Еди де Винд (Eddy de Wind); тачније, овај преживели заробљеник, лекар и књижевник, и сам је путем књижевноуметничких и књижевнонаучних наратива о Холокаусту заснованих на личном искуству и непосредном раду са пацијентима настојао да донесе одређене закључке о моћи овог типа велике приче. Говорећи

34 Сећања Лалија Соколова настала су током разговора са новинарком Хедер Морис, која их је потом објавила у форми „књижевног дела заснованог на личним успоменама Лалија Соколова” (Морис 2019).

35 Уп. „Najpre su se prilagođavali onom stavu 'ne pokušavaj da razumeš', i to je bila prva mudrost koju je trebalo naučiti u Lageru.” (Levi 2002: 134)

о „згранутости” као пратећој емоцији рецепције књижевне и књижевно-научне прозе о Холокаусту, Еди де Винд исту емоцију налази у самом стваралачком процесу (пориву за писањем) ове прозе: њега је управо запрепашћеност над неинформисаношћу јавности у Холандији о историјским чињеницама у вези са Холокаустом и стравичним догађајима у концентрационим логорима мотивисала да напише низ научних студија и књижевноуметничко дело *Последња станица Аушвиц/Eindstation Auschwitz*. Опредељење за најмање два стила наративизације Холокауста – научни и књижевноуметнички – условљено је Де Виндовом (и уопште, доминантном) интенцијом интегралног и апсолутног (у погледу типова читалачке публике) приказивања истине о Холокаусту. Ово је други чин мисије преживелих логораша. Први је вишеструко описан у студијама Прима Левија – суочавање с потиснутим емоцијама путем наратива ради постизања унутрашњег мира. Опредељење аутора за више видова/стилова наративизације Холокауста имплицира још једну, можда најважнију интенцију ове прозе: подстицање читалаца да „преузму бреме” (Де Винд 2020б: 228), донесу закључке и наставе да преносе нађену истину приче. Аутори мемоарско-аутобиографске прозе о Холокаусту више него други свесни су да овај историјски догађај живи само у наративу – неисприповеданом и вербализованом, историографском, књижевноуметничком, књижевном, у стању перманентне опасности од налажења истине и нађене истине.

Од стилских разлика, значајнија је типологија прозе о Холокаусту према времену наративизације искуства у концентрационом логору. Де Винд такође истиче да су наративи настали са значајне временске дистанце лишени афективности и објективности у погледу сагледавања и процене приказаних догађаја. Разлике у ова два типа прозе о Холокаусту – малој и великој причи – налазимо и у самом садржају: у првом типу доминантна је фактографија („атмосфера логора”, Де Винд 2020б: 228), у другом рефлексивна. (Овај закључак је

донет уз извесна ограничења јер се ни стваралачка природа аутора не може уоквирити наведеним шаблонима.) Де Винд (2020б: 228) је свој стваралачки поступак поредио са својеврсним експериментом: „Vidimo logor s njegovim ulicama i barakama, i u njemu ljude – reagense. Puštamo okolnosti da utiču na njih i posmatramo kako se menjaju.” Поједини аутори прозе о Холокаусту, којима припада и Де Винд, књижевног узора налазе у Достојевском, писцу који је, проучавајући људску природу у граничним ситуацијама (у *Идиоту*), закључио да је незамисливо да је људска природа кадра да сачува здрав разум у суочавању с неминовиношћу смртне казне и да у таквим тренуцима „napetost postaje tako nepodnošljiva da čovek žudi za smrću kao jedinim načinom da se te napetosti oslobodi.” (Де Винд 2020б: 229) Достојевски је, парадоксално, у великој мери делио искуство граничних ситуација са преживелим заробљеницима концентрационих логора. Једино одступање од закључака Достојевског јесте у вези са (не)могућношћу очувања здравог разума у ситуацији перманентне претње смрћу и њене извесности; по Де Винду (2020б: 230), оно је условљено природом („стањем ума”) Јевреја (нарочито у Амстердаму и Вестерборку у Холандији) које се одликовало снажним потискивањем стварности (постојања гасних комора у Пољској, које су се на радију Би-Би-Сија помињале још 1941) и лажним осећајем сигурности коме су доприносили разни немачки спискови, гаранције, али и сам јеврејски савет. У тренутку депортације Јевреји су, како сведочи Де Винд (2020б: 230) прибегавали другом одбрамбеном механизму: хипоманичном понашању које се нпр. пројектовало кроз изопачено расположење „веселог туристе”, песму и жељу да се што пре стигне у логор. Психичка траума заробљеника концентрационог логора одвијала се у неколико фаза: „открића” Аушвица, растанка с материјалним стварима понетим од куће, искуства селекције, искуства „оваплоћења стварности” *Записа из мртвог дома* Ф. М. Достојевског, рецепирање натипса „Arbeit macht

frei” – „слогана” концентрационог логора као сугестије мирења са судбином уз нуђење трачка наде „храћењем” ирационалних илузија могућег преживљавања. Фазе суочавања с концентрационим логором (конфисковање пртљага, одвајање од породице, сусрет с људима који су радили изван логора, поглед на логор с бодљикавом жицом под напоном, бријање и тетовирање, разговори придошлица са старијим логорашима) Де Винд (2020б: 235) пореди с најјачим траумама из области трауматских неуроza. По сведочењу Едија де Винда (2020б: 235), живот у логору мењао је људску природу; тачније допринео је формирању две раздвојене свести без међусобног утицаја – „знајуће” и „надајуће”. Физичком преживљавању допринело је налажење става према логору, односно „необична врста прилагођавања” (Де Винд 2020б: 236). Више него личном траумом, психичко стање логораша, по тумачењу Едија де Винда (2020б: 241), било је условљено социолошком структуром логора. Несумњиво, резултат искуства у логору је „далекосежна промена личности” (Де Винд 2020б: 243), а она је, након ослобођења, условила нову борбу – са собом преживелим. И сам Еди де Винд као преживели заробљеник Аушвица и „двоструки” тумач Холокауста – кроз непосредно искуство и научно истраживање, највећу (само)помоћ бившим логорашима видео је у наративизацији искуства у логору у форми велике приче, методом наративне рефлексije. Према речима његовог сина, Мелхера де Винда, и сам Еди је боловао од „синдрома концентрационог логора”, тачније од „кривике због преживљавања” и „зависти према жртвама”.³⁶ Иако је своју исповест 1946. године преточио у дело *Последња станица Аушвиц*, није се могао ослободити терета преживљеног искуства. Њега је додатно отежавало „дељење искуства” са Фридли Коморник, са којом је ступио у брак током Другог светског рата, а од које се, како

36 Нав. према: <https://www.blic.rs/slobodno-vreme/vesti/opis-logora-smrtiu-realnom-vremenu-jedini-roman-napisan-u-ausvicu-uskoro-ce-bitifylljer> (21. 5. 2022)

се претпоставља, касније растао управо због немогућности превазилажења трауме

*

Неоспорно је да велике чињеничне приче, попут мемоара и аутобиографија, нису натуралистички непосредне попут нпр. дневничких бележака. Међутим, оне су подједнако важне за наративно истраживање идентитета – личног и колективног, али и људског памћења уопште; мимо свега, и самог концепта истине. Велика прича односи се на посебну област нашег искуства којем се приступа са дистанце, у периоду „живота на одмору”, односно из изолованости од свакодневне рутине, и резултат је доживљаја и наративне рефлексije о чињеницама. Поједностављено, велике приче могу се назвати резултатом истраживања живота, које обухвата низ когнитивних операција (прикупљање свих чињеница, селекцију, анализу, синтезу), наративизацију (смештање догађаја у шире, накнадно откривене околности, релације) и најмање двоструко тумачење: у кључу некадашњих и нових спознаја и зрачења.

Поглед уназад имплицира обећање/завет и/или опасност. *A priori*, он доноси нову перспективу. *A posteriori*, поглед уназад/наратив велике приче/животни наратив носи одређене опасности, нарочито у сфери моралног живота.

Класичне и посткласичне теорије мемоарско-аутобиографске прозе наводе нас на закључак да је истина, заправо, између: прошлости и садашњости, чињенице и наративне рефлексije ње, те мале (текуће, непосредне, дневничке) и оне, са велике дистанце когнитивно-наративно уобличене приче. По Марку Фримену, ни једна ни друга прича није реалнија/истинитија, већ је у датом тренутку и у датим околностима потребнија; међутим, недвосмислен закључак можемо извести у вези са моћи приче јер само она заснована на наративној рефлексiji/ретроспекцији/упитаности/флуидна у погледу временских координата, а једносмерна у погледу

запремине, поседује моћ дубљег и суштинског (само)разумевања.

СЕЋАЊА АНЂЕЛКА КРСТИЋА У КОНТЕКСТУ ПОЕТИКЕ ДОКУМЕНТАРНО-УМЕТНИЧКЕ ПРОЗЕ СРПСКОГ РЕАЛИЗМА

1. Од „Наших предака” до *Сећања*: опис рукописа и интенција Крстићеве мемоарско-аутобиографске прозе

Иако су *Сећања* Анђелка Крстића приређена и публикована пре више од двадесет година, још увек не можемо говорити о историји рецепције овог Крстићевог књижевно-научног дела. Без дубљег улажења у разлоге изостанка интегралног сагледавања дела Анђелка Крстића,³⁷ са сигурношћу можемо констатовати да је почетак треће деценије двадесет и првог века време (ре)афирмисања дела овог писца Старе Србије и његовог коначног увођења у канон српске књижевности. Као кључни аргумент за ову констатацију наводимо одлуку уређивачког одбора престижне Матичине антологијске едиције *Десет векова српске књижевности* да изабрана дела Анђелка Крстића објави у тринаестом или наредном колу.³⁸

Др Владимир Цветановић, приређивач *Сећања* Анђелка Крстића, у прво издање овог дела из Крстићеве за-

37 С друге стране, важно је истаћи допринос издавачке куће „Наш дом” / „L'Age d'Homme” која је издањима Крстићевих изабраних и сабраних дела допринела новом читању стваралаштва аутора који је у дијахронији историје књижевности углавном остајао у оквирима књижевности Старе Србије. Нарочито је значајно објављивање првог, оригиналног и цензурисаног рукописа романа *Трајан* (Крстић 1996), такође у издању „Нашег дома”. Почетком 2022. године на телевизији РТС емитован је документарни филм „Учитељ из Дримкола” о животу и делу Анђелка Крстића, чији су аутори Бошко Милосављевић и Милан Кићевац. Часопис *Исходишта/Originations* је неколицином значајних огледа такође допринео реафирмисању Крстићевог дела у савременој рецепцији.

38 В. <http://icms.rs/icms2a.html> (21. 12. 2021)

оставштине унео је не само приређивачке коментаре (в. „Опис рукописа”, Цветановић 2000с: 11–13), већ и „Оцену рукописа” (Цветановић 2000с: 13–19) у којој се, уз значај *Сећања* у погледу сазнајне, етичке³⁹ и естетске функције књижевно-научног дела дају и смернице за „читање” овог документа. Приређивач Крстићева *Сећања* жанровски одређује као „велико и драгоцено аутентично сведочанство” (Цветановић 2000с: 13), у великој мери детаљно (у фактографском смислу), и у потпуности прожето ауторовим експлицитним оценама приказаних догађаја или значаја деловања личности/ликова заступљених у *Сећањима*. Уочавајући у њима „галерију ликова” и нарочиту карактеризацију неколико „нашинаца”, Цветановић (2000с: 14) ово дело одређује и као књижевну аутобиографију. У домену карактеризације ликова Цветановић (2000с: 14) истиче Крстићев реалистички поступак који доприноси да нама непознати и од наше савремености вишетеруко удаљени појединци „делују аутентично”. Овом ефекту доприноси и околност непосредног Крстићевог учешћа у догађајима које је описао у својим *Сећањима*.

Посебну вредност Крстићевих *Сећања* Цветановић (2000с: 14) налази у „интимном виђењу” описаних догађаја и личности, те у „отворености и искрености у пишчевом казивању”, чему је допринела основна интенција Крстићевих мемоара – остављање сведочења уском кругу читалаца (породици – потомцима)⁴⁰, уз напомену да се она никада не објаве. *Сећања* својом формом потврђују наведену интенцију као основну: писана су у првом лицу јединине, „у аманет” и прожета су апелативним коментарима упућеним емпиријском, вантекстовном читаоцу (породици); такође, она се за-

39 Наглашавамо да Крстићева *Сећања* доносе значајна сведочења о вишедеценијској борби за отварање српских школа у Дримколу (данашња Северна Македонија).

40 У поднаслову рукописа „Наши предци” истакнуто је да је он „намењен искључиво мојој [Крстићевој, прим. аут.] деци” (нав. према: Цветановић 2000с: 11).

вршавају аманетом о месту где аутор прижељкује да буде сахрањен, истовремено захтевајући да *Сећања* буду похрањена искључиво у приватној породичној архиви. Увиђајући шири друштвени, културни и књижевни значај Крстићевих *Сећања*, потомци су се, након смрти свих актера догађаја које је Крстић описао и приказао, одлучили на публикување овог дела. Из угла теоретичара књижевности и историчара књижевности овај поступак сматра се оправданим и значајним за дубљи увид у свеколико стваралаштво Анђелка Крстића, које је у основи имало васпитну, образовну, историографску и књижевну мисију.

Сећања Анђелка Крстића садрже додатке такође значајне за бољи увид у његову културну мисију и дело које је из ње израсло: из одељка „Моје директорство у ’Гласу Југа’” сазнајемо о постојаном и непоколебљивом систему вредности које је Крстић заступао и зарад којег је напустио место директора у наведеној публикацији⁴¹; „О мојој књижевној делатности” доноси драгоцену библиографију првих издања Крстићевих књижевноуметничких, књижевнонаучних, књижевнокритичких и публицистичких текстова; „Признања” доноси потпун списак свих одликовања и награда које је примио Анђелко Крстић као борац, учитељ и списатељ; напослетку, чланак „Признања јужносрбијанском писцу г. Анђелку Крстићу”, сачуван у виду исечка из новина, смештен уз последњу страницу рукописа *Сећања* (односно „Наших предака”), доноси кратак резиме Крстићевог четрдесетогодишњег књижевног рада. Важно је истаћи да је све

41 Крстићеви (2000: 148) разлочи за напуштање „Гласа Југа” концизно су предочени коментаром о преписци вођеној с редакцијом: „После три дана – 18. III – видим на ’Гл. Југа’ моје име замењено неким одбором. Одахнух – али са једним горким искушењем и жаљењем што се ствари на нашем југу не воде увиђавно и озбиљно... Наредних дана дође 25, па 27. март, а потом и 6. април, и све оде у неповрат... Тако је постало и завршило се моје директорство у ’Гл. Југа’, тако је постала и моја приповетка ’Продаје се Земља’.”

„додатке” *Сећања* написао Анђелко Крстић. Како иницијално не постоји интенција публиковања *Сећања*, нећемо улазити у полемику да ли су додаци предвиђени као саставни део Крстићеве мемоарско-аутобиографске прозе.

Свестан вишеструког значаја Крстићевих *Сећања* на ужем и ширем пољу рецепције, односно за разумевање самог Крстићевог дела, али и за његово коначно уобличиће као канонског дела српске књижевности, Владимир Цветановић је на уводним странама укратко указао на поетику ствараоца Анђелка Крстића, са посебним освртом на његова најважнија књижевноуметничка дела – приповетке *Печалба*, *Вечито дужни*, *Печалбарова жена*, *Јове наполичар*, *Три цванцика*, *Симсари*, *Оскрнављено братство*, *Калеш Димко*, *срмаћеш*, и на роман *Трајан*. У кратком уводу у поетику дела Анђелка Крстића, Цветановић (2000b: 8–9) наводи и релевантне проучаваоце Крстићевог дела, задржавајући поетички мотивисана поређења овог ствараоца са Борисавом Станковићем.⁴² Констатацијом да се „целокупно приповедачко дело Анђелка Крстића” одликује класичном реалистичком поетиком, Цветановић (2000b: 10) је и тумачење *Сећања* усмерио ка реалистичком кључу. Главна фабуларна нит *Сећања*⁴³ је (при)повест о отварању српских школа у Дримколу; епизоде („споредне забелешке”, Крстић 2000: 11) су усмерене ка „не-

42 Уп. „Извесну Крстићеву склоност да попут Борисава Станковића идеализује прошлост налазимо у приповеци 'Калеш Димко, срмаћеш'. Пратећи историју пропасти некада чувеног мајора, Крстић наглашено саосећа са њим и на његовој је страни, јер га је до пропасти довела историјска револуција.” (Цветановић 2000b: 10)

43 Главна фабуларна нит *Сећања* истакнута је и пагинацијом. Стотину четрнаест страна Крстићевог рукописа има двоструку пагинацију: на странама од 1 до 49, и од 51 до 92, радња тече хронолошки и везана је за порекло породице Крстић и отварање српских школа у данашњој Северној Македонији. Остали делови рукописа имају пагинацију која увек почиње од арапске цифре 1, чиме се јасно указује на њихову епизодичну функцију.

ким поменутиим лицима” и догађајима везаним за прелазак Албаније и долазак на Крф. У погледу приповедачких функција, у *Сећањима* су доминантне улоге приповедача-сведока и моралног судије, док је ауторско „ја” у највећој мери глас учитеља из Дримкола, „који је доказао да се хуманост учитељског позива може остварити и у најокрутнијим временима, само ако се стално имају на уму нација и народно добро.” (Цветановић 2000с: 19)

Владимир Цветановић (2000а: 5), приређивач првог издања *Сећања* Анђелка Крстића, ово дело жанровски одређује као „књижевну аутобиографију”, наглашавајући његову књижевноуметничку вредност која је нарочито евидентна у сликању друштвеног миљеа на простору Старе Србије Крстићевог времена.

2. Контекстуализација *Сећања* у књижевноисторијској периодизацији

Посматрајући поетичку линију мемоарско-аутобиографске прозе у српској књижевности 18, 19. и почетком 20. века, односно кроз три књижевне епохе – просветитељство, романтизам и реализам, може се уочити изванредан парадокс: упркос поетичким разликама међу наведеним књижевним епохама, корпус документарно-уметничке⁴⁴ прозе у овом периоду остаје недељива целина историје књижевности. Међутим, наведени књижевно-научни корпус има себи својствену линију унутрашњег развоја, те се свакако о њему не може говорити као о поетички затвореној форми. Имајући на уму бар четири специфичности овог корпуса у односу на остале књижевне врсте – изједначавање приповедног и ауторског „ја”, интенционалност, фактографску основу, референта у вантекстовној стварности и сл. – може се претпоставити да се поетички развој наведених књижевно-научних врста од-

44 Ово је синоним за мемоарско-аутобиографску прозу. Оба термина наведена су према: Иванић, 2015: 9–10.

вија у уској спрези са самим садржајем, *искуством*, коме се прилагођавају шеме и поступци приповедања, и *интеницијом*, намером оног ко саопштава. И сам ритам учесталости појављивања ових дела, према закључку Душана Иванића (2015: 10), „зависео је понајвише од ритма крупних историјских догађаја, тек онда од личног одређења и књижевних струјања.” У домену тематике мемоарско-аутобиографске прозе од првог периода нове српске књижевности (18. век) па надаље, промене се дешавају кроз пробој индивидуалног искуства у корпус до тада најзаступљенијих црквених и војних мемоара. Поред тематског гранања сходно разноликим подручјима и професијама мемоариста (трговаца, учитеља, глумаца и др.), и у доминантном типу документарне прозе тог времена (нпр. у службено вођеним дневничким записима Викентија Јовановића, потоњег српског митрополита), напушта се „медијевална стилизација и окреће се профаним збивањима и понашању људи из грађанских и црквених кругова.” (Иванић 2015: 11): „по склоности детаљу, цитату или полукитати, опису, то су већ чисти знакови нове књижевне прозе.” (Иванић 2015: 12).

У контексту српске мемоарско-аутобиографске прозе 18, 19. и почетком 20. века, *Сећања* Анђелка Крстића распоредом тематско-мотивских елемената, где је детињство иницијална и примарна тема, и целином искуства личности блиски су Доситејевој аутобиографији. По тематизацији живота на граници две државе и сагледавању комплексног националног питања и личног идентитета, *Сећања* су такође блиска доситејевској традицији аутобиографске прозе. Епско сагледавање размера историјских догађаја у којима је Крстић учествовао, *Сећања* чини блиским Сарајлијином делу документарног карактера (*Историја Србије*, 1837).

Од свих књижевних епоха, поезика мемоарско-аутобиографске прозе највише је у сагласју са реалистичком: писати о средини, околностима, времену и развоју (сопствене) личности, реаговање на значајне историјске догађаје и

околности. И сами књижевници епохе реализма били су активни у погледу неговања књижевно-научне прозе (Милан Милићевић, Јаков Игњатовић, Симо Матавуљ, Пера Тодоровић, Владан Ђорђевић и др.). У овом контексту (реалистичком оквиру), *Сећања* Анђелка Крстића, српско-македонског писца, треба тумачити у релацији са делима књижевника и мемоариста „с два краја српског националног простора” (Иванић 2015: 85), Јаковом Игњатовићем и Симом Матавуљем. Приказивање слојевитости средине посредством индивидуализованих ликова и судбина *Сећања* чини блиским Игњатовићевим *Мемоарима*. Мимо наведеног, *Сећања* су значајна за разумевање поново откривеног писца Старе Србије, његовог друштвеног деловања и прозе која је важан аспект наведене Крстићеве активности.

3. Топоси Крстићевих *Сећања*

3. 1. Детињство

Важна тема мемоарско-аутобиографске књижевности периода о којем говоримо јесте детињство. Према Душану Иванићу (2015: 13), разлози тематизовања детињства, те његове средишње (и често издвојене) позиције у садржају мемоарско-аутобиографске прозе у нашој књижевности су вишеструки, а међу њима, најзначајнија је мотивациона функција детињства: „оно је испуњено потенцијалношћу каснијег избора животног пута, предказањима, наговјештајима и пројектима отворених могућности развоја личности.” Пишући о типу мемоара насталих из пера писца, од успомена Милована Видаковића, Јована Суботића, Јакова Игњатовића па надаље, Душан Иванић (2015: 21) уочава нагласак на карактеризацији личности/ликова мемоара; у њеној основи је најпре типизација, али нису ретке ни успомене у којима су, у потрету јунака, побројане и „млоге ситнице” (Иванић 2015: 21). Овакав поступак карактеризације налазимо и код Вука Караџића.

Средишњи мотив Крстићевог наратива о детињству је „падање на крв”, односно крвна освета. Тиме се мотивишу миграција и растакање Крстићеве породице, али и имплицитно указује на једну амбивалентну карактерну црту својствену лози Крстића – доследност (али и понос и осетљивост) у свом стремљењу. Доследност је доминантна карактерна црта Анђелка Крстића као јунака *Сећања*, нарочито евидентна у мисији отварања српских школа, која је и сама наративизована по обрасцу народних прича са многим препрекама, које савладава „епски” јунак, одређен управо наведеном карактерном цртом.

У наративу о детињству, уједно (при)повести о Крстићевим прецима у бурном историјском раздобљу, важно место припада обликовању женских ликова. У хомогеној скупини ликова предака, баба Крстаница – Наумка узраста у симбол – стожер породице. Њен лик, иако развијен и довољно индивидуализован („Била је кротка, паметна, сталожена. Говорила је полако, мислено, и кад има шта да каже. У махали су је ценили и припитивали за савет. То причали и старији махалци.”, Крстић 2000: 31), прототип је доминантног типа жене у прози српског реализма, и шире, у патријархалној задрози. По овом обрасцу карактерисан је и лик Крстићеве мајке, и супруге – домаћице Танке – Танкосаве. У обликовању свих ликова наратива о детињству, опште место је директна карактеризација навођењем позитивних особина, уједно највиших у вредносном смислу патријархалног света: поштење, марљивост, питомина, милосрђе, разборитост, преданост и сл. (нав. према: Крстић 2000: 36–37)

Одељак о детињству завршава се благословом потомцима, али и пословичном опоруком: „Сад жељу да будете срећни у животу – коју човек умногоме ствара сам себи...” (Крстић 2000: 38). На ово поглавље надовезује се „Детињство и школовање”, где је тежиште на, по Крстићу, најважнијем аспекту личности – делатности. У карактеризацији Крстићевог лика иницијално је тежиште на социјалном

аспекту: неколико догађаја значајних у животу појединца (одлазак у Београд на печалбу, женидба девојком коју је продоцица изабрала) Крстић беспоговорно прихвата. Обликовање психолошке димензије његовог лика почиње одлуком да се школује, и потом да се „бори за отварање српских школа у Старој Србији”, што је и наслов треће главе *Сећања*. И овај поступак мотивисан је нечим укореењеним у карактерне црте предака – одлучношћу, смелошћу, спремношћу (на жртву) и доследношћу.

3. 2. Слика Старе Србије

Крстићева *Сећања* такође доносе ширу слику друштвено-историјских и културно-образовних околности у Старој Србији од краја 19. до средине 20. века. Најгушћа фактографија *Сећања* налази се у одељку о борби за отварање српских школа у Старој Србији. Чињенично прецизно, социјално, психолошки и етички мотивисано, Крстић започиње наратив о историји страдања и обесправљења српског народа у Старој Србији. Више епизода овог одељка усмерено је управо ка „приказу укратко животних прилика тога доба у нашем крају и селу” (Крстић 2000: 59). У приказу Старе Србије под турском влашћу Крстић (2000: 59–60) указује на следећу дихотомију: „Обично се мисли, пише и говори: да под турском управом где су они господарили са разузданим башибозуком муслимана, хришћански живаљ је проводио тежак ропски живот. Било је одиста и таквих крајева овамо на Југу, у већини живот у пољским селима, наполичари на чифлуцима ага и бегова; али је било крајева планинских, као наш од Охридског језера па скоро до Дебра (као и део кичевског краја и Пореч) где су хришћани помешани са муслиманима, у заједничком насељу били у међусобним односима узајамног опхођења, сношљиви, стајали са њима скоро на равној нози, подносили тегобе живота равномерно.” Из ових редова проговара приповедач дела *Јове наполичар*, ек-

сплицитније критички усмерен у самој приповеци, али ни овде не умирујући своју критичку жаоку. Паралелно читање/ тумачење поменуте приповетке и одељка „Борба за отварање српских школа у Старој Србији” доприноси потпунијем увиду и дубљем разумевању дихотомије присутне у карактеризацији македонског живља под турском влашћу, где је на мети критике увек инертност наполичара, чији је репрезент управо Јове из истоимене приповетке.

Поглавље о борби за отварање српских школа, захваљујући драматичности и динамици у приказивању догађаја, мотиву путовања са циљем савладавања постављених препрека, описима природе, ентеријера и екстеријера српског села у Македонији,⁴⁵ техници сказа и, пре свега, реалистичком приступу (са позиције хомодијегетичког приповедача сведока, коментатора и моралног судије) и обликовању хронотопа и јунака, можемо назвати сликом, у контексту *Сећања*, поджанром који је овде и у функцији естетизације света, и у циљу појачања уверљивости „приче из живота”.⁴⁶ Наведени аспекти одељка Крстићевих мемоара мотивисани су *борбом* као средишњим мотивом самих *Сећања*. Борби (догађају) прирођени су приказивање, динамизам, сценичност и драматизација. Поглавље садржи следеће наративне целине: ступање у учитељску службу, прва искушења, потеру, затвор, ослобођење, постизање циља и епилог. Епилошки део атипично је структуриран на почетку поглавља, где се истиче да је текст написан „у ’част’ шездесетогодишњице од почетка тога рада 1889. до сада 1949...” (Крстић 2000: 48) По канону епилошке секвенце (али и мемоарско-аутобиографске прозе) заступљена је наративна рефлексивна: „Јер доиста кад се

45 Уп. „Погледајмо куће хришћанске у овоме крају, зидане у турско доба: од тврдог материјала, тесаним каменом, циглама на спрату, по која и са балконом.” (Крстић 2000: 60)

46 Наведене карактеристике слике као жанра српске реалистичке прозе дате су према: Живковић 2018: 147.

човек обазре на то протекло доба и догађаје у којима је као мали делић и поборник био ангажован, и упоредити са садашњицом, каква промена! Доживљај који се ређе дочекује у више столећа...” (Крстић 2000: 48) Овакви наративни сегменти подцртавају Крстићеву свест о (историјском) значају отварања српских школа у Старој Србији; подсећамо да је значај овог догађаја и структурно истакнут у *Сећањима*.

На „слици” Старе Србије вешто су оцртани портрети учесника наведене борбе за отварање српских школа: Косте Марковића, Матеја Шуменковића, Богдана Атанасковића и приповедача, који заједно сачињавају колективни лик упорних, доследних и борбених учитеља – полутана. У погледу портретизације нарочито су уметнички успеле биографије „неких поменутих лица”, наизглед споредних актера кључних историјских догађаја Крстићевог времена и поднебља, углавном муслиманске вероисповести: Бафтијара Подгорца, Адема Хоџе Оџоског, Рушида Итрефија, Митра Митруша Илкоског, Османа Кице и др.

Слика Старе Србије у Крстићевим *Сећањима* употребљена је документарном грађом – фотографијама и уметничким портретима писца, супруге Танкосаве, сина Николе, породице Крстић, фотографијом са пишчевим пријатељем Григоријем Божовићем, такође значајним писцем Старе Србије, и др.

3. 3. Појам и значење граничности у Крстићевом делу

„Двodomним писцима”, којима несумњиво припада и Анђелко Крстић, граница је природна и природна тема. Она неретко мотивише приповедање у књижевном и књижевно-научном корпусу таквих писаца, али се развија и кроз мотиве и смисао казивања. Уз дословно значење, граница у делима наведеног типа писаца постаје и „носилац хипостазираних значења и наративних знања. Једна су део митске традиције, културног статуса: разграничење, повреда грани-

це, граница као светиња, заштита границе. Граница претпоставља разлучивање, обиљежавање различитих идентитета или квалитета (наш/њихов, свој/туђи, природан/неприродан, божански/сатански, чист/нечист, сакралан/профан) и прећутну или изричиту свијест да се може прелазити само под одређеним условима. [...] Граница, 'на граници', 'око границе', у нашем излагању подвлачи склоп културно-етничких и геополитичких околности које утичу на обликовање живота и производе одговарајуће наративне (мотивске и тематске) цјелине." (Иванић 2015: 169–170)

Анђелко Крстић је српско-македонски писац (Јеврић 2019). И да задржимо обе одреднице у његовом националном одређењу, евидентно је да се предност даје његовој припадности српској књижевности.⁴⁷ И својим укупним делом, у коме је приказивао и описивао живот Македонаца, Крстић је национално и идеолошки оријентисан ка Старој Србији. Међутим, концепт границе је у великој мери одредио *свет приче* Анђелка Крстића; он је присутан и у карактеризацији самих ликова и углавном конкретизован кроз сукоб на спољашњем и унутрашњем плану.

Међутим, у односу на књижевноуметнички део Крстићевог опуса, *Сећања* теже превладавању граница: у одељку о отварању школа – образовањем и васпитањем, у одељцима о повлачењу преко Албаније – физичком слободом, у епистоларном поглављу – слободом духа. И повратак у родно Лабуниште пред крај живота такође је вид Крстићевог слободног избора: да се, упркос могућностима за даљу афирмацију у више националних књижевности, врати свом књижевном *исходишту*.

Лиминалност је у *Сећањима* конкретизирана и кроз наратив о учитељима – полутанима, тачније културним посленицима који нису имали потпуно наставничко образовање, али су успели да предводе борбу за отварање српских школа, и да у тој борби победе. Истрајност у тој борби мо-

47 Прва издања Крстићевих дела била су на српском језику.

тивисана је управо њиховом жељом да превазиђу поменути недостатак: „Прави основ за ту издржљивост биће свакојако то: што смо били учитељи – полутани. Да смо били квалификовани, тешко да бисмо издржали тако дуго време – као други такви што нису издржали, бежали за Србију...” (Крстић, 2000: 73) Лиминалност је и тачка гледишта и обликовања јунака – приповедача: од наратива о детињству, Анђелко Крстић је на лиминалној позицији у својој породици јер у једном тренутку крши кодекс понашања својствен патријархалној заједници и одлучује да оствари своје личне и интимне жеље; потом, приповедач укупан македонски живаљ посматра кроз граничност – између три власти (турске, бугарске и српске), али и кроз разна уоквиравања и разграничења – географска, етичка, национална, религијска и верска.

На спољашњем плану, граничност, односно просторно-временско уоквиравање фабуле *Сећања* може се вршити у односу на Први и Други светски рат, при чему се време након завршетка Првог светског рата сагледава као време нових изазова за појединца и друштво, обнове и успона, док се почетак Другог светског рата сагледава као наступање завршетка једног друштвено-економског, али и биолошког циклуса. Глава „Споредне забелешке кроз Албанију, са Крфа и Солуна 1916–19. год.” (Крстић 2000: 121–136) јесте значајно сведочанство о лицу и наличју рата, али у погледу субјективности и емпатије према приказаним личностима и догађајима умерено јер, како приповедач признаје (коментарима у виду реторичких питања), велики део тог ужаса измицао је и перу најврснијих приповедача: „(Да ли је ко описао стварност, неприкосновено, ове ужасе и... немарност нашу?)” (Крстић 2000: 121)

4. Усмена традиција у Крстићевим *Сећањима*

Форма и садржај *Сећања* Анђелка Крстића условљени су ауторовом интенцијом намене текста ужем кругу

читалаца одређеном присвојном заменицом у иницијалном наслову Крстићевог текста. Рукопис „Наши предци”⁴⁸ намењен је Крстићевим потомцима, без икакве алузије на његово евентуално публикавање. У поднаслову рукописа („Намењено искључиво својој деци”, Цветановић 2000а: 5) још једном је истакнута намера ауторовог интимног (у великој мери субјективног и исповедног) сведочења⁴⁹ и рецепције у ужем, породичном кругу читалаца (породици као колективном читаоцу). Вођени ауторовом интенцијом, рукопис можемо тумачити не само као документ о Крстићевим прецима, већ као предложак за даље усмено приповедање (опет у ужем, породичном кругу слушалаца), при чему Анђелко Крстић остаје један у ланцу казивача и предака. Оваква интенција аутора потоњих *Сећања* кореспондира са поетиком српског реализма у чијој је основи техника мимезе усмене комуникације. *Сећања* Анђелка Крстића формом и стилем опонашају усмени (епски) наратив јер од инципита („Порекло наше фамилије Ширдиновци (и Илковци) води из Скадра. (подв. М.Б.Ћ.)”, Крстић 2000: 23) рачуна на (унутрашњег) наратора; језик *Сећања* је књижевни (што је у сагласју са Крстићевим образовањем), са обележјима говора Крстићевог завичая (Северна Македонија, село Лабуништа). На стилском плану, наратив *Сећања* прожет је апелативним коментарима („Будите вредни, радни, часни, поштени. Васпитавајте тако децу вашу, унучиће наше драге, и будите срећни...”, Крстић 2000: 134), техником сказа („Погледајмо куће хришћанске у овом крају...”; „Да прикажем сада један случај – нешто можда опширније, као бапско причање...”; „Враћам се ја

48 Информацију о иницијалном наслову Крстићевог рукописа налазимо у напоменама Владимира Цветановића (2000а: 5), приређивача првог издања *Сећања* Анђелка Крстића,

49 Наглашавамо да рукопис садржи и детаље из интимног живота ауторових предака, а ово је један од разлога Крстићевог опредељења за форму рукописа, породичне хронике, сведочанства намењеног потомцима уз елиминисање могућности његовог публикавања.

за село...”; „Кренем ја сутрадан преко Вевчана” и сл., Крстић, 2000: 60; 91; 93), деиктикама („тај жгебави старчић”; „Одиста, страшна ноћ беше та!”; „Ову моју исповест – жељу (подв. М.Б.Ћ.)”, Крстић 2000: 93; 106 и сл.).

5. Комуникативност Крстићевих Сећања

У контексту мемоарске прозе, Душан Иванић (2015: 14) наглашава нарочиту комуникативну привлачност текстова насталих на фону великих историјских збивања (буна, ратова и сл.). Избором такве теме документарна проза „одмах улази у поље натпросјечности” (Иванић 2015: 14). Комуникативни карактер мемоарско-аутобиографске прозе условљен је и самом личношћу писца; у том погледу, већи пријем код читалачке публике несумњиво имају дела истакнутих личности (владара, оснивача политичких покрета, књижевних реформатора, значајних писаца и сл.). „Личност” има и важну композициону улогу у овом типу прозе: „И кад укупна збивања прелазе оквире везане за једну личност, она остаје наративна и композициона спојница различитих тематских јединица.” (Иванић 2015: 14) У вези са интенцијом и концептом *личности*, као важан проблем мемоарско-аутобиографске прозе издваја се субјективност. У прози овог типа периода о којем говоримо, субјективно је, „чак и у сликама дјетињства” (Иванић 2015: 15), бивало надвладано вањским. Међутим, у романтичарској прози овог типа субјективно се издвојило као циљ и објект приповедања. У периоду реализма, у односу на удео субјективног могу се издвојити два типа мемоарско-аутобиографске прозе: интроспективног карактера и она у којој су (готово сразмерно) спојени друштвени ангажман и унутрашњи свет, чији је репрезентативни пример дело *Дневник једног добровољца* Пере Тодоровића. Као трећи тип ове прозе може се издвојити онај у чијој је основи „објективизована дескрипција” (Андра Книћанин,

Димитрије Мита Петровић).⁵⁰

Крстићева *Сећања* несумњиво припадају типу мемоарско-аутобиографске прозе интроспективног карактера, а најзначајнија потврда истакнутог јесте обиље приповедачевих коментара са позиције сведока и моралног судије који, углавном са позиције зрелог, приповедног „ја” објективизује истину о приказаним догађајима и поступцима личности учесника; међутим, процене овог типа јављају се и са позиције приповедног „ја”, саучесника значајних догађаја и акција у вези са борбом за описмењавање свог народа, али и са ослобођењем из турске тамнице, где се обликују типски ликови издајника и поражених. Иако су намењени „искључиво [...] деци”, односно потомцима (породици), доминантан књижевноуметнички стил *Сећања* и укупан критички апарат који је сачинио аутор, а допунио приређивач, ово дело чине комуникативним и у релацији са савременим читаоцем. Апелативни коментари мотивишу читаочево урањање у временски удаљен свет, али по систему вредности и те како близак универзалном читаоцу. Привојна заменица „наш(а)” у инципиту *Сећања* доприноси доживљају Крстићеве породице као (прото)типичне српске⁵¹ породице с краја 19. и почетком 20. века. Паратекстуална одредница рукописа „Наши предци” такође доприноси присности читаоца *Сећања* са далеким светом Старе Србије, чинећи да и саму повест о породици Ширдиноваца, односно Илковаца, из које ће се касније гранати Крстићево породично стабло, доживимо као универзалну причу о судбини једне српске породице на попришту туђих власти и вера (турске, бугарске), и саме на

50 Типолошко одређење мемоарско-аутобиографске прозе српског реализма и пример наведено је према: Иванић 2015: 16.

51 Одређење је дато са географског аспекта, где је област Дримкол (у данашњој Северној Македонији) припадала Старој Србији. Важно је и истаћи да је Анђелко Крстић своја дела писао српским језиком, и да се изјашњавао као српски писац. О Крстићу као српско-македонском писцу опширније в. Јеврић 2019: 177–199.

лиминалној географској позицији. Основни текст *Сећања* садржи више научних фусота, чиме се додатно олакшава разумевање времена, намера и поступака описаних и приказаних личности.

Међутим, иако интроспективна и намењена уском кругу читалаца, Крстићева *Сећања* садрже и „објективизовану дескрипцију” која није евидентна само у фактографском слоју, већ и у карактеризацији ликова; примера ради, сликајући (описујући) колективни лик предака, Крстић (2000: 31), уз констатацију да им је „одлика била рад, поштење, часност, правичност” истиче и недостатке својствене прецима: „пргавост, жучност, експлозивност, због чега су често падали на крв.” Објективно приказивање личности присутно је и при индивидуализацији: из описа Крстићевог оца Мартина нису изостављени коментари у вези са несталношћу и неспокојством (иначе својственим печалбарима, којима је припадао и Мартин) – „брзо се поклизне и поремети напуштањем радње да се обиђе породица и завичај, потроши на попутнине и домаће потребе а не зарађује и враћа се снова на рад голих руку и рамена. Трагедија скоро свих печалбара, као и мог покојног оца.” (Крстић 2000: 34) Обликовање колективног лика печалбара идентично је његовој карактеризацији у Крстићевом роману и приповеткама: из хомогеног лика печалбара који, напослетку, напуштају примарну породицу и остају у туђини, ретки су „Трајани” који се поврате како би окончали живот у свом завичају. Међутим, Крстићеве критичке опаске у вези са печалбарима умереније су у *Сећањима*, претпостављамо због саме интенције рукописа – сликања важног догађаја, отварања српске школе у Дримколу.

*

Наведене карактеристике потврђују да Крстићева *Сећања* превасходно припадају поетици српске реалистичке прозе документарног карактера. По естетском квалитету,

Крстићева књижевно-научна проза иницијално насловљена „Наши предци”, а публикована под насловом *Сећања*, завређује да буде заступљена у некој будућој проширеној хрестоматији, чак и антологији српске мемоарско-аутобиографске прозе. Са аспекта Крстићевог књижевноуметничког дела, публикавање *Сећања* упркос вољи аутора јесте оправдано и значајно за шире и дубље разумевање значења целокупног опуса овог писца, али и његове друштвено-културно-образовне мисије. На најширем плану, *Сећања* доприносе реактуелизацији и ревалоризацији књижевности Старе Србије, сугеришући смернице за њена нова читања са позиција новог историзма, савремених наратолошких теорија, савремене поетике мемоарске прозе и сл.

У жанровском смислу, *Сећања* су атипични мемоари породичног типа, намењени ужем кругу читалаца, али са широким захватом у простор, време, друштвене околности, карактерне црте савременика и друштвено деловање аутора. На плану унутрашње форме, *Сећања* су јединствено дело амбивалентне позиције писца и учитеља, књижевника и историографа, Анђелка Крстића, учесника и „моралног сведока” свих важних историјских догађаја с краја 19. века, па до средине 20. века. Напоследку, *Сећања* су, хронолошки и уметнички, круна Крстићевог свеколиког стваралаштва.

ПОЕТИКА РАТНИХ МЕМОАРА У КОНТЕКСТУ МЕМОАРИСТИКЕ ПРВЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА

„Мемоарска сведочанства имају своје слабости и своје предности. Она често претендују на детаљизацију и свеобухватну истину, никад је не дају у потпуном облику, а каткад су далеко од ње баш онда када тврде да дају њен највернији одраз.” – ова констатација Ђорђа Раденковића (1963: 1) у великој мери одржива је и данас, а у највећој – у контексту ратних мемоара, писаних често непосредно након одиграних догађаја, формално углавном сачињених од дневничких белешака. Њих карактеришу изостанак наративне рефлексije, односно објективнијег сагледавања догађаја и његове рецепције са веће временске дистанце која омогућава увид у шире околности, једнострану перспективу приказивања и описивања, упркос интенцији „завештања историји” (Раденковић 1963: 1); стога често остају на нивоу личних сведочанстава и успомена. Међутим, сваки том „многогласног хора” (Раденковић 1963: 1), како се могу одредити опречни ауторски гласови војсковођа (протагониста великих историјских догађаја) као доминантног типа ратних мемоариста, својом укупношћу завређују статус *слике* једног времена одсудних догађаја.

1. Читалачка публика ратних мемоара

Амбивалентан статус наведених сведочанстава мотивисан је реципијентом – историјом као моћним наративним (реторичким) средством. Стога се као општа одлика ових мемоара могу издвојити два плана: фабуларни, у основи хронолошки и фактографски и рефлексивни, у основи реторички. Наведени други план ратних мемоара Раденковић (1963: 1) еуфемистички одређује као „подводне струје емотивних тренутака и опредељења”. Овом антрополошком основом

– тематизацијом општих тема (живота и смрти, љубави и мржње, страха и јунаштва, пожртвовања, милосрђа) ратни мемоари рачунају на емпатијског (и емфатичног) читаоца, просторно, временски и узрасно неодређеног. Дакле, ратни мемоари, како њихов садржај открива, усмерени су ка широкој читалачкој публици, али су у уском дослуху са емотивно ангажованим читаоцем. Њихова реторика остварује се кроз амбигвитетан спој пропаганде и емпатије.

2. Ратни мемоариста – епски сведок

Ратни мемоари често су обликовани матрицом усмене приче, где се кроз речи мемоаристе – *епског сведока* наводно преноси став колектива. И управо је ова синтагма у контексту ратних мемоара адекватнија од оне општеприхваћене, рикеровске (Ricoeur 2009) која кроз моралног сведока оцртава личност мемоаристе физички, психички и емотивно уплећеног у причу коју приповеда. Ауторе ратних мемоара које анализирамо у овом одељку условно можемо назвати *моралним* сведоцима; они су пре тенденциозни сведоци најмање троструко кодираног читања: у националним оквирима (емфатични читалац), у светским оквирима (историограф) и у интимној релацији са емпатијским читаоцем.

И сам ратни мемоариста каткад се, тоном свог казивања и поступањем, карактерише као сујетан, суревњив, несигуран, незадовољан, самообмањен, ређе са потпуним одсуством емпатије према актерима приказаних догађаја. У томе, пак, налазимо преимућство ових мемоара у односу на историографске списе о датом времену: ратни мемоари, упркос свим недостацима на пољу далекосежне истине, приказују једну вишу, универзалну истину о људској драми и драматичности људске природе, обузете гневом, страхом, неверицом, заблудом... Они сликају драмски сукоб епских размера, са често експлицитним истицањем кривице страдалог, али уз одређене празнине индикативне за накнадну спознају праве

трагичке кривице.

Ауторски лик ратног мемоаристе могао би се назвати и режисером „представе” у (а)типичној монодрамској монолошкој форми. Али, упркос свесном „режирању”, ратни мемоари верно преносе атмосферу догађаја, унутрашњих и спољашњих сукоба.

Ратни мемоари у исти мах могу се назвати испитом (извештајем) и неретко претенциозном општеважећом оценом приказаних догађаја. Али, базирани на исповести, сами ратни мемоари и на микро плану могу бити различитог тона: примера ради, у њима се често може уочити ауторова истовремена спремност да призна своје грешке, али и да буде доследан својим поступцима „до последње крви, амбиције и мастила” (Раденковић 1963: 2).

На фону издвојених одлика, које смо пронашли у релевантној литератури, а допунили својим увидима у поетику ратних мемоара које анализирамо у овом раду, можемо истаћи да је Ђорђе Раденковић (1963) сачинио хетерогени и у великој мери функционални колаж ратних мемоарских записа, који у целини, сходно критеријуму естетске вредности изабраних списа, може представљати антологију ратних мемоара, али који пре свега одражава праву природу ове грађе: фрагментарну, амбивалентну, динамичну. Хетерогеност наведене хрестоматије ратне мемоарске присутна је и у погледу жанра: на микро плану, ови текстови се могу одредити као политичке анализе, војни планови, дипломатске ноте, лична размишљања и преживљавања (исповести), репортерско-публицистички прикази (нав. према: Раденковић 1963: 14–15). Хетерогени су и углови прилажења теми, тумачење и описивање догађаја, а они су нарочито евидентни на релацији Рузвелт – Де Гол и Черчил – Де Гол, који су, према општој књижевноисторијској оцени, уметнички најуспелији ратни мемоарски записи. Њихови записи сведоче о једном парадоксу, карактеристичном за овај ти мемоарске прозе: на

фону извојеване победе, војева се рат наратива генерала.⁵²

Са књижевног аспекта, ратни мемоари су значајна грађа за истраживање психологије „приватних размишљања” победе и пораза; они су „тајна колекција међусобних одапињаних стрела, натопљених отровом и жучи” (Раденковић 1963: 11); пре свега, они су допринос поетици трагичке кривице, често са катарзичним ефектом. Ђорђе Раденковић (1963: 14) један аспект поетике ратних мемоара одређује као „игру жмурки с историјском неминовношћу”, планску/схематску и доследну. Као највећу вредност ратним мемоара у другој деценији након завршетка Другог светског рата, Раденковић (1963: 15) истиче њихову панорамичност и допринос „непосреднијем и свестранијем сагледавању велике драме човечанства”.

Упркос вишеаспектном сагледавању мемоара у предговору своје хрестоматије, Раденковићев (1963: 19–29) метод тумачења је историографски (документаристички); закључак изводимо на основу Раденковићеве контекстуализације изабране грађе у виду кратког фактографског извештаја о историјским околностима настанка конкретног списка.

Најпознатијим ратним мемоарским делом о периоду Другог светског рата сматрају се мемоари Винстона Черчила, британског политичара, премијера, официра, историчара, писца и сликара, добитника Нобелове награде за књижевност 1953. године. Његово најзначајније дело *Други светски рат* објављено је у више томова у периоду 1948–1953. За тумачење овог дела са аспекта поетике књижевно-научних врста, важне су следеће спољашње и унутрашње околности Черчиловог стваралачког метода: већ први том *Другог светског рата* настаје из пера зрелог и у поетичком смислу чврсто формираног писца, чији опус у том тренутку башти-

52 Ово је парафраза речи војног коментатора Лидла Харта: „Војни шефови изражавају у својим мемоарима тако различита и противречна схватања да можемо рећи да је извојевана победа донела један нови рат – рат генерала” (нав. према: Раденковић 1963: 9)

ни два мемоарска дела (*Прича о Малаканд јединици / The Story of the Malakand Field Force*, 1898 и *Речни рат / The River War*, 1899); прво од њих паратекстуалном одредницом (*прича*) сведочи о Черчиловој поетици лиминалне позиције документарне прозе. У овом периоду Черчил се остварио и као романописац (*Саврола / Savrola*, 1899), есејиста и публициста (*Мисли и авантуре*, нав. према Черчиловом званичном биографу Мартину Гилберту). У *Другом светском рату* Черчилов изграђен (књижевноуметнички) стил укрстиће се са кратким формама документарне прозе – инструктивним извештајима/директивама војсковођа/званичника, писмима, порукама, дневничким белешкама и др. – творећи јединствен тип ратне мемоарске прозе. Черчилова мемоаристика баштини и форму ратних говора (в. *Говори тајних сесија / Secret Sessions Speeches*, 1946, *Ратни говори 1939–1945 / The War Speeches 1939–1945*, 1952, *Ратни говори 1940–1945 / War Speeches 1940–1945*, 1946).

МЕМОАРИ ТОПЛИЧАНА О ДРУГОМ СВЕТСКОМ РАТУ: СВЕДОЧЕЊЕ ДРАГОЉУБА ПОПОВИЋА⁵³

Не знам да ли је негде било теже и бедније живети него ту, али знам, да се баш овде, човек грчевито борио да преживи, јер је била велика жудња за животом.

Д. Поповић

На уводним страницама својих мемоара о данима проведеним у нацистичким логорима за време Другог светског рата, Драгољуб Х. Поповић, бивши заробљеник (логораш), а поносни борац за истину историје, упућује искрену захвалност свима који су на било који начин допринели обликовању и публикавању његове књиге сећања. Подршка породице, рецензента, потомака „страдалих родољуба у палку Маутхаузен” (Поповић 2001: 2), музеја Топлице, разних удружења сведоче не само о тежини терета који је бивши затвореник Драгољуб Поповић носио у себи и снази жеље за сведочењем за које се нимало лако није изборио, већ и о „колони” која корача паралелно са „прогнаним и безименим родољубима” (2)⁵⁴, али у другом смеру: у смеру сећања као опомене будућности. Подршка о којој Д. Поповић говори на уводним странама својих сећања није само моралне

53 Ово поглавље монографије је резултат истраживања на интерном пројекту Департмана за српску и компаративну књижевност под називом „Истраживање књижевне прошлости и садашњости на простору југоисточне Србије” број 360/1-16-11-01, од 30. октобра 2019. Руководилац пројекта: проф. др Горан Максимовић.

54 У наставку наводимо само бројеве страна цитата из дела *Од Топлице до пакла нацистичког концентрационог логора Маутхаузен* Драгољуба Поповића (Прокупље 2001).

и материјалне природе, већ има карактер уједињене борбе за истину о „зверствима, страдању и патњама људи у нацистичким концентрационим логорима” (2); подршка је *светло мрака историје*. Поповић поштовање историји указује и обиљем вредних фактографских прилога који чувају детаље колективне и личне трагедије. У питању су следећи прилози: статистика мртвих у концентрационом логору Маутхаузен, транспорти, логори у којима су Топличани радили, места у Топлици из којих су интернирани људи у концентрациони логор Маутхаузен, страдали Топличани у овом логору, комплетан списак заточеника концентрационог логора Маутхаузена из Топлице.

Важно је истаћи и интенцију аутора Драгољуба Поповића да „напише оно што зна” (2), чиме се рецепција (пре) усмерава са хронике и фактографије ка мисаоно дубокој литератури која промишља и тумачи гранична, трагична и несхватљива људска искуства; која приповеда о ономе што аутор зна, односно што је не само чуо, видео, већ појмио у тим трагичним околностима о људској природи. Кључне речи уводних страна (*сећање, колона*), од којих се једна (пакао) налази и на насловној црвеној корици књиге, пуцкетају ехом далеких трагедија и смрти, опомињући својом врелином да је даљина еха завараваше даљине присуства тих дешавања. Ехо трагедије која је предмет сведочења књиге *Од Топлице до пакла...* укршта се са ауторовим ламентом „зашто, зашто Маутхаузен, Гузен, Црвени Крст, Бањица, Дахау...” (2).⁵⁵ *Зашто* до краја мемоара остаје само горко ламент – питање урезано у душе колоне страдалих и неколицине преживелих.

Ехо страдања безимених, логорских бројева, на наредним страницама Поповићевог сведочења изображава се у колективни лик поносних, часних и храбрих логораша То-

55 Слично је запазио Драган Борисављевић (2001: 7), рецензент књиге *Од Топлице до пакла...*: „Рукопис књиге Драгољуба Х. Поповића, *Маутхаузен, пакао логора, од Топлице до Аустрије*, од прве до последње странице сав је у грчу, у дрхтајима и грцајима.”

пличана, чији је један део, „строј преживелих”, документован фотографијом на 5. страници мемоара. Лик преживелих обавијен је ореолом сенки страдалих чија су лица избледела, али чијих се дружења и дела сећа аутор мемоара *Од Топлице до пакла...* Ауторово прецизно навођење имена сапатника и сабораца, те истицање лица, макар избледелих црта, наспрам тетовираним бројевима на грудима логораша, још један је вид борбе мемоаристе против постварења човека као метода и циља нацистичких логора. Фотографија преживелих *лица* финале је поменуте борбе. Управо су та лица која живе у сећању Драгољуба Поповића и којима је ускраћена могућност да испричају своју причу и исповедају бол свог страдања, аутора навела да прекрши заклетву коју је дао себи приликом напуштања логора да никада неће причати и писати о страховтама које је видео, осетио и преживео. Стојећи пред спомеником жртвама у меморијалном комплексу Маутхаузен, где је страдало око 13 000 Југословена, Поповић је још једном осетио снажан порив за ослобађањем потиснутог: „знамо да је слобода, вечни, неугасиви пламен људског духа, светлији од сунца на небу, чија светлост гаси ватру крематоријума...” Поповићева прича тако постаје још једно ослобађање, овога пута сећања и душе (или боље рећи – душа).

1. Мемоари колективног јунака

Напомена: бројеви означавају личности.

Д. Поповић

Да Драгољуб Поповић не пише „лични дневник”, већ да износи на видело „битне слике” које је доживео заједно са осталим заточеницима, а које су уједињене „јасним и живим сведочанством”, уочили су већ први читаоци овог рукописа (Борисављевић 2001: 9). Иако по стилу и техници дело *Од Топлице до пакла...* превасходно припада књижевноуметничким, непосредан начин говорења и сагледавање индивидуалних путева ликова у оквирима судбине човека у Другом свет-

ском (и сваком) рату, оно је што Поповићевом рукопису доноси универзалност и што му придаје објективност. Страхови, стрепње, очаји, пркоси, иако испрличани са предасима и уздасима (што сведоче запете), из личног угла, „задихано”, осветљени су кроз суштинско у тим осећањима и стањима: вољу као човеков окидач за живот. Сви вешто изабрани детаљи путем којих су уведени хронотоп логора и лик логораша, прожимају се општељудским осетима и стањима, а сви заједно уливају се у потресно сведочанство. Први читаоци Поповићевог рукописа (рецензенти Драган Борисављевић и Александар Чернов) бележе своје утиске запрепашћења над страхотама које (раз)открива Поповићево сведочење, огорчења, суза и дивљења том несаломивом човеку у нељудским околностима.

Александар Чернов (2001: 11) такође у први план истиче документарну вредност књиге Драгољуба Поповића, али не запоставља ни њен књижевноуметнички аспект где нарочито запажа пластичност Поповићевог израза „поткрепљену минуциозним детаљима”. Уз писца и сведока, Чернов у Поповићевом делу види и прегалаштво научног радника јер су сви Поповићеви наводи поткрепљени додатком који садржи бројке, датуме и имена заробљеника. Иако Поповић оваквим поступком инсистира на поузданости и објективности свог сведочења, без обзира на дословно навођење имена, датума рођења и године страдања појединаца, овај аутор у први план свог излагања ставља колективни лик страдалника и заједнички прогон.

Међутим, прича о човеку у Поповићевој књизи има амбивалентан крај: док с једне стране страдалници, упркос томе што из њих чили живот, доследно остају достојанствени носиоци људског, капои доследно остају ликови из којих је ишчезло све људско. Сходно овој идеји, Поповић преокреће и значење појма броја у свом делу: док управници нацистичких логора људско достојанство своде на строј и број, у заједничкој гробници – историјском памћењу – похрањени

бројеви узрастају у своја лична имена, док се имена нациста бришу са „надгробне плоче” овог дела и свде на заједнички именитељ починилаца ужаса.

У обликовању колективног лика логораша важну улогу има сан. Разговори затвореника откривају нам заједнички мотив њиховог сна. Сви сањају хлеб са породичне трпезе. Мирис хлеба их изводи из хладне логорске свакодневице и враћа их у топле и безбрижне дане.

2. Од аутобиографије до хронике

Почетак Поповићеве приповести подсећа на оквирне наративне сегменте Андрићевих приповедака о деци, а ова сличност нарочито је присутна у интенцији аутора да трагичним догађајима о којима ће приповедати да универзално значење, односно да у својим читаоцима пробуди онај степен емпатије и саосећања потребан да се на прави начин доживи сведочанство о најмрачнијем делу историје. Средишњи трагични догађај најављује се звуком мотора, који се потом перципира све снажније. Звук мотора праћен је лавезом пса, чиме је додатно наглашен страх свих којима се звук приближава. Продоран звук мотора најавио је долазак наоружаних бугарских војника. Звук мотора иницијално ремети атмосферу коју приповедачу пружа идилични мартовски пејзаж са првим весницима који су изронили из снега. Наспрам весника пролећа, звук мотора постаје весник трагичног догађаја – хапшења приповедача Драгољуба Поповића. Мотив пута није само оквир првог поглавља дела *Од Топлице до пакла...*; он је конкретизован и кроз сегменте пута детињства Драгољуба Поповића од најмлађих дана до гимназијских, када је приступио Савезу Комунистичке омладине Југославије. Приповедач себе профилише преваходно узрасно: он је ученик који „није стигао ни да се заљуби, ни да напише љубавно писмо” (3), збуњен због лисица које су се изненада нашле на његовим рукама, али нимало уплашен, већ свестан

својих поступака и спреман да преузме одговорност за њих. Док све тиши звук мотора полицијског камиона оцртава Поповићев пут ка затвору, све јачи звук школских звона у њему буди тугу због изненадног прекида безбрижне детиње свакодневице. Звона симболизују и приповедачев мук пред неизвесношћу своје судбине.

Иницијално поглавље Поповићеве књиге, обликовано попут романсиране аутобиографије, завршава се Поповићевом песмом о мајци – земљи. Овим стиховима отвара се нова наративна стаза Поповићевог дела, крвави пут страдања. Пут страдања је вечни пут човекове судбине. Песма „Вечни пут” заокружује уводни аутобиографски наратив дела *Од Топлице до пакла нацистичког концентрационог логора Маутхаузен*. Њени средишњи мотиви *кључ* и *мук* најављују приповест о судбини колективног јунака – страдалника. Кључаоница се у пренесеном значењу односи на угао и начин гледања (приповедања, тумачења) наратива о страдању, а мук је метафора људске душе у овом делу, занемеле пред ужасом, отупеле од бола, мрачне од зверских нагона, какве су душе капоа.

Мотив звука, иницијално означен као антиципација несреће, заробљеништва и страдања, на потоњим страницама Поповићевог дела задобија другачије значење. „Метална клепка” и пиштаљка, звуци буђења логора, у ширем смислу означавају сам живот. Ови звуци изнова означавају наду за још један дан живота у логору. Након њих затвореници започињу са рутином послова, а тај *круг радњи* посредно такође упућује на проток, односно на живот који се наставља бар још један дан. Насупрот овим звуцима, тишина у Поповићевом делу, односно у колективном доживљају логора и у логорској слици живота ознака је неизвесности, страха и смрти. Поништење звука најављује мук смрти. Овај корпус мотива крунише песма. Иако тужна, завичајна, песма растанка, она је још један импулс живота у машинерији логора која поништава живот. Песма и звуци окарине „бојили” су душе заробљеника успоменама, где је једино похрањен живот до-

стојан човека. „Свако се вратио свом свету и животу” (27), како записује аутор, а та сећања, као и будућност, разуђених су путева. Затвореници су уједињени у садашњем тренутку, животом који је далеко од људског достојанства, стварношћу која не обећава зору.

Хроничарска нит – приповест о путевима логоровања – почиње поглављем у којем се описује место, изглед и функционисање концентрационог логора на Црвеном Крсту у Нишу. Прозори обојени белом бојом и затворени у тренутку доласка нових логораша симболизују маглу реалности логора и маглу ума којем ће дуго бити непојмљиво оно што се свакодневно дешава на сваком педљу логора. Први приповедачев утисак о логору сублимиран је у мотивима црвене боје и хладноће, при чему између њих овог пута не постоји контраст, већ истоветност. Црвена боја, боја крви, у делу Драгољуба Поповића је боја пакла. Хладноћа је сензација која се не односи само на осет/одсуство топлоте, већ она представља истину о човеку до које ће доћи Поповић и остали затвореници логора Црвени крст. Бетон, бели зидови и бели прозори такође су мотиви који припадају „хтонском” простору Поповићевог дела. Бела боја, боја магле, губитка памћења и брисања сећања, сублимација је свега оног са чиме су се Поповић и други преживели логораша борили током заробљеништва и након ослобођења. Прозори префарбаних, белих стакала парадоксално замрачују будућност. Немогућност погледа у даљину аналогна је немогућности наде у паклу нацистичког логора. Оковани хладном белином, затвореници су гледали у мрак себе, тражећи искру воље, снаге и пркоса.

Хроничарски токови увезани су хронотопом воза, односно међупросторима ван логорских зидина и бодљикавих жица. Хука локомотиве и мрак вагона за стоку у које се смештају затвореници дословно означавају прелазе из једне у другу, а заправо у оквиру идентичну логорску свакодневицу. Загушљиви вагони без прозора додатно мраче неизвесну

судбину затвореника. Свака хука локомотиве и сваки нови „истовар” корак је ближе ка антиклимактичном врхунцу градације страдања. Такви „предаси” на путу ка новој патњи у Поповићевом сведочењу јесу логори Бањица и Маутхаузен. Међутим, хука воза је и звук слободе. Иако у физичком смислу затворени у мрак вагона, затвореници у тренуцима „транспорта”, упркос безуспешном упињању да пронађу пукотину кроз коју би сагледали шуме, ливаде, пашњаке и небо, ван бодљикавих жица, па макар и у мраку вагона, интензивније и присније осећају присуство спољне, истинске стварности, плаве и зелене. Мрак вагона су у тим тренуцима испуњавале читаве замишљене приче о томе ко би се све у ово доба могао наћи на њиви крај које (можда) пролазе, или из чијег дома допире дим који се меша са паром локомотиве.

Последња станица заробљеника, Маутхаузен, у Поповићевом делу описана је као „тврђава саздана само од љутог камена” (36). Описом Маутхаузена као тврђаве алуидира се на петовековни мрак наше историје који се изнова замрачује будућношћу Поповићевог народа. Улазак у високу, четвртасту тврђаву у Поповићевој исповести изједначава се са уласком у гробницу. Од овог тренутка, светлост у животе затвореника уносиће само рефлектори са осматрачнице. Маутхаузен је задња станица, пакао, земља угажена црвеним стопама. Бела боја са прозора логора Црвени крст, са свим својим значењем, упориште је нашла у каменолому Маутхаузена. Бела боја, боја камена и прашине, наставља да замагљује наду затвореника у сутра. Јутро је у Маутхаузену боје пепела (из крематоријума). Доживљај Маутхаузена преноси се на Поповићеву перцепцију неба. У његовом опису неба плава боја се нивелише црвеном, бојом крви, пакла и Маутхаузена (односно пакла Маутхаузена). Модри, покидани облаци из описа неба, у мору крви Маутхаузена представљају преживеле, групе бораца уједињене „храброшћу да се жилаво боре против свакодневног, бруталног тлачења за спас својих живота.” (51) Сличан је и доживљај ваздуха у двори-

шту Маутхаузена: „јутарњи ваздух заударо је на паљевину, смрад сагорелих лешева.” (43) Поништавање ведрине и јутарње свежине доприносило је интензивнијем осећају тескобе и безнађа затвореника. Врхунац свеколиких поништавања у логору Маутхаузен јесте поништавање личног идентитета свођењем затвореника на број: „мислим да се баш тада и тог тренутка наш живот зауставио” (51), присећа се Поповић тренутка када је у Маутхаузену добио број J27551. Хефтлинзи, бесправна лица, бројеви, тумарају логором Маутхаузен и једино чему се надају јесте да ће бар њихов гроб бити обележен крстом. Корачајући у строју, под наредбама људи „ибералес” (изнад свих, Немаца и Аустријанаца), под увек сивим небом, прљавим од дима који је допирао из крематоријума, затвореници логора Маутхаузен својим крвавим ципелама уписивали су пут мрачне људске историје.

У Поповићевим мемоарима и у опису пролећа доминира атипичан мотив: април је у логору бео од љутог, тешког и оштрог камена који затвореници обрађују у каменолому (Винер Грабену), до којег пак води 186 камених белих степеница (степеница смрти). Лето такође протиче у знаку крша, камена и сунца које пржи у „пространом гротлу каменолома, као у паклу.” (71) Оваквим описима постаје јасније да је логор сила која не само да поништава достојанство заробљеника, већ потире и природу. Пакао логора преплавио је све боје природе; у сивилу (пепелу) и белини (камену) не разазнају се годишња доба. Дим је био присутан и у телима и душама затвореника.

Мемоари Драгољуба Поповића на уверљив начин дочаравају и логорску свакодневицу, нарочито током јутарњих и вечерњих сати. Поповић читаоце упознаје и са жаргоном логораша. Прве Поповићеве вечери у Маутхаузену пролазиле су у знаку „равначе” – летве којом се равна, „пегла” затегнуто ћебе на кревету, а која притом служи и за друге сврхе као што је пребијање затвореника. Поповић свакодневна дешавања у логору Маутхаузен упоређује са „позорницом

која је имала сталну сценографију, док се декор повремено мењао” (122). Најстражнији догађај на апелплацу (једино асфалтираној траци у логору) био је јавно вешање затвореника.

Једна од најупечатљивијих слика мемоара Драгољуба Поповића јесте слика *кола смрти*. Иако јој је посвећено једно поглавље Поповићевих мемоара, симболика кола смрти прожима целокупно Поповићево сведочанство. Слика загрљених костура који ходају ослоњени једни на друге (и који једино тако могу ходати), отворених очију упртих у даљину, у жудњи да умру стојећи, метафора је пркоса не само логору и униженом достојанству, већ свеколикој смрти. „Коло се на ветру повијало. Коло је означавало последње жеље. Коло је било минута младост. Коло је означавало загрљај. Коло је било сећање на све – на родитеље, на девојку, на жену, на коло из младости, на радост детињства. Коло је значило последњу љубав. Последњу музику коју једино он чује, једину коју он осећа. [...] То је музика која има опојност, која даје безболну инјекцију заборав, на све што се до тог тренутка догодило.” (132); док се у колу смрти тражила кап са Лете, у погледу на коло смрти похранила су се сва сећања аутора на највећи људски бол, на бол који моли заборав свих телесних и душевних патњи. Обревши се у болници, Поповић је спознао нову димензију људске патње и љубави. Парадоксалној фигури голих костура са искром наде у очима, која сведочи да је љубав према животу јача од свих зала, супротстављен је лик издајнице Драгољуба Поповића и његових другова из партије. Поповић је у болници опростио ономе због кога и сам пролази пакао логора Маутхаузен. Признање и опрост повратили су сјај очима овог заробљеника. Озарен снагом покајања, он чистог срца стаје уз своје сапатнике у колу смрти. Доживљавајући коло смрти као једино чисто, јуначко и људско у паклу Маутхаузена, „отписани” су му хрилили „ходом без снаге за корак”. У колу смрти, лелујајући се у ритму песме која ослобађа сећања и патње, и која доноси очишће-

ње душе и заборав, затвореници су се бунили против лого-ром зацртане судбине.

3. Наши Топличани

Иако Поповићева исповест оставља утисак заједништва свих затвореника у патњи, болу, пркосу, истрајности и нади, аутор „својима” назива Топличане. Синтагма „наши Топличани” у Поповићевом делу упућује на заједништво на једном вишем нивоу од просторног, које дели са осталим затвореницима; Топличани су уједињени пореклом, историјом⁵⁶ и стереотипним особинама које у овом делу не носе негативну конотацију. Берберини, апотекарски техничари, пекари, ковачи, земљорадници, свештеници, познати грађани из Прокупља, Блаца, Житорађе, Куршумлије у Поповићевој исповести постају „наши”, људи преплетених судбина, уједињених неизвесношћу, тамном извесности и несаломивом вољом да се у тами светла боре за оно изван *белих магли* логора.

Несаломиви дух Топличана логораша долази до изражаја и у разним пошалицама и надмудривањима са житељима суседних општина, које се одвијају у „сегментима” дана између *свежих бесаних ноћи*. „Снага нам је скоро на измаку. Једино нас морал одржава.” (28), записује аутор присећајући се оних неретких мрачних тренутака, где се ипак налазила искра за стајање у строју уздигнуте главе, загледа-ни ка топличком небу. У више наврата Поповић се присећа како тек смештен „код својих” (Топличана) осећа потребу за разговором, препричавањем утисака, односно за било којим видом комуникације која бар на тренутак поништава мук логора. „Овде се учвршћивало пријатељство за цео живот. Сви смо били кандидати смрти.” (141), записује Поповић на страници својих сећања и именом и презименом набраја све

56 Уп. „Нас Топличане, ни овога пута није мимоишла невоља од бугарске окупаторске војске.“ (21)

са којима је био уједињен у борби за преживљавањем пакла логора Маутхаузен.⁵⁷ Песма, шала и смех једини су успевали изван зидина.

Одељак „Непознати помагачи” чува сећање на све појединце и групе логораша који су, по цену живота, помагали саборцима храном. На страни 103. наведена су имена заробљеника који су редовно омогућавали додатак хране. Већина затвореника са овог списка су Топличани. Још један подвиг затвореника описан је у одељку „Блок смрти”. Раст зида око бараке где су били смештени логораши упослени у каменолому не упућује само на њихову изолованост од других логораша; порастом висине зида њихов поглед све више се сводио само на сиво небо. Заједно са мукотрпним радом и интензивирањем мучења растао је гнев у затвореницима „Блока смрти”. Баш овде, у баракама највећег мучења затвореника, родила се идеја о побуни. Побуна је брзо угушена, али подвиг „незапамћен од постојања логора Маутхаузен” надживео је хероје „Блока смрти”.

Последња поглавља Поповићевог сведочења верно дочаравају ослобођење затвореника логора Маутхаузен и њихов нимало лак повратак у домовину. Слика штампеда затвореника и спорадичних сцена освете бивших затвореника над капоима последње су што је Поповић „понео” у свом сећању. Након пакла логора Маутхаузен, Поповић се враћа у родно Прокупље. Тада отпочиње нова фаза његове мирнодопске борбе – борба са сећањем и борба за сећање. У тој борби победила је страшна и мрачна истина.

*

57 Хомогену скупину лика затвореника логора Маутхаузен чине ЉУбиша Стојановић, члан логорског комитета, учитељи Урош Малинић и Велибор Марић, геометар Марко Радовић, ђаци Крстомир Кика Костић, Душан Калић; Сениша Хаџи Тонић са сином Негославом; Михајло Ђорић, Сима Беговић, Влада Буљубаша, Љубомир Зечевић, Душан Стојиљковић, Десимир Вукашиновић и др.

Делом *Од Топлице до пакла нацистичког концентрационог логора Маутхаузен* Драгољуб Поповић је дао велики допринос литератури заснованој на сведочењу непосредних учесника Другог светског рата.⁵⁸ Захваљујући поузданој фактографији, дело Драгољуба Поповића је и значајан документ историје Топлице, односно важно звездочанство о још једној у низу борби Топличана. У обликовању колективног лика логораша („топличких родољуба”, 13) Поповић је доследан у погледу кохерентности његових особина: без обзира на судбину, заробљеник нацистичког логора је храбар, поносан, пркосан, истрајан. Захваљујући оваквом поступку, мемоари Драгољуба Поповића превазилазе оквире историје Топлице и остају значајно сведочанство о страдању нашег народа, а потом и убедљив роман о човековој природи и психологији у околностима рата и нацистичког логора.

58 Поповићеви научни и књижевни узори за писање сведочанства о логору Маутхаузен били су Миодраг Милић, писац дела *Југословени у концентрационом логору*, *Црвени троугао*, *Последња станица*, Сима Беговић (*Понеси све своје ствари*, *Људи и пси*, *Бекства заточеника Бањичког логора*) и Душан Стојиљковић, аутор књиге *Плава дунавска гробница – Маутхаузен 1914–1918, 1938–1945*. Сви аутори су преживели заточеништво у нацистичком концентрационом логору.

ПОЕТИКА СВЕДОЧЕЊА СПАСЕНИХ: ОД СВИТАКА ДО ВЕЛИКЕ ПРИЧЕ

*Да се све дрвеће на свету претвори у оловке а сви океани поста-
ну мастило, опет не би могло да се запише и потпуно забележи
оно што се дешавало у Холокаусту.*

Јаков Силберберг

1. Увод у поетику и методологију истраживања сведочан- става о Холокаусту

У развоју мемоарско-аутобиографске прозе, значај-
ну, може се рећи и прекретничку фазу представљају сведо-
чанства преживелих заробљеника концентрационих логора.
Њихова веза са класичном мемоарском књижевношћу оства-
рује се највише путем интенције мемоаристе да не говори
само у своје име, односно да свом сведочењу да печат ми-
сије. Потом, овакви мемоари такође су резултат упитаности
над одређеним догађајима из свог живота, односно „погледа
уназад”. Међутим, ова морфолошки разнолика сведочанства
доприносе жанровском распону мемоарско-аутобиографске
прозе јер у значајној мери проблематизују канонске одли-
ке самог жанра, нарочито у погледу односа фактографије и
рефлексије. У погледу ауторства, кроз сведочанства прежи-
велих заробљеника концентрационих логора обликује се у
правом смислу речи рикеровски тип аутора – моралног све-
дока (Ricoeur 2000) као жртве која носи и физичке трагове
прошлости, што на плану приповедања резултује (у овом
случају легитимним) приповедачевим афективним и морал-
ним учешћем у причи коју приповеда. Мемоари бивших ло-
гораша постали су грађа су за важне студије когнитивних
психолога о фалсификовању сећања, негирању стварности, а
преживели логораша су, према увидима поменутих научни-
ка, имали психички интерес за „рат против памћења”.⁵⁹ Њи-

59 О идентификовању фактора који могу да измене садржај запамћеног

хова специфичност углавном се налази на формалном плану; ови мемоари неретко могу бити фрагментарни, тј. сачињени из низа кратких неуланчаних прича. Ова формална карактеристика резултат је унутрашњег ослобађања фрагмената сећања по њиховој неодложности.

Корпус у којем разматрамо поетичке одлике сведочанстава из „Аушвица” обухвата четири основна типа ове прозе: сведочанства са тла „Аушвица”, која су у највећем обиму публикована у оквиру *Свитака из Аушвица (Megilas Oyshvits, 1973)* и морфолошки претежно у форми дневничких записа и кратких фактографских бележака, разговоре⁶⁰ Гидеона Грејфа/Gideon Greif, једног од првих и најзначајнијих израелских историчара Холокауста и универзитетског професора у Аустралији, Естонији, Израелу, Литванији, Немачкој, Новом Зеланду, Пољској и Сједињеним Америчким Државама, са преживелим припадницима „Радних одреда”, мемоарско-аутобиографске прозу Прима Левија/Primo Levi у оквиру које указујемо на методолошку и жанровску разлику два рубна дела Левијевог опуса (*Зар је то човек/Se questo è un uomo, 1947*, односно *1958*, и *Потонули и спасени/ I sommersi e i salvati, 1986*).⁶¹

опширније в. Freeman 2003: 54–7.

60 Током педесетогодишњег истраживања Холокауста, Гидеон Грејф је разговарао са тридесет једним преживелим заробљеником логора „Аушвиц”. Разговори су као документарни материјал публиковани у вербалном, визуелном и визуелно-аудитивном виду; уједно, они су Грејфу били крађа за огледе о „Радним одредима” у логорима „Аушвиц” – „Биркенау”. Грејф је коаутор прве књиге о побуни „Радних логора” (Greif, Gideon, Itamar Levin, *Aufstand in Auschwitz: die Revolte des jüdischen “Sonderkommandos” am 7 Oktober 1944*, translated from the Hebrew by Beatrice Greif, Cologne & Vienna: Böhlau, 2015). Од 2015. године, његова историографска и антрополошка истраживања усмерена су ка логорима „Мајданек” и „Јасеновац”.

61 Посебан тип сведочанстава о Холокаусту чине хронике (Danuta Chech, *Auschwitz Chronisle 1939–1945: From the Auschwitz Memorial and the*

2. Свици: жанровски лик сведочанстава из Аушвица

Гидерон Грејф, истраживач историје Холокауста и уредник значајне хрестоматије у којој су сакупљена непосредна сведочанства (разговори)⁶² преживелих логораша „Аушвица”, сачинио је прву систематизацију писаних сведочанстава, углавном насталих у логорима „Аушвиц” и „Биркенау”, а касније публикованих под називом *Свици из Аушвица*.⁶³ Наведена документа, одређена синтагмом „тајни списи ’Радних одреда’” (Грејф 2020: 60), или сведочанствима као широм, паратекстуалном одредницом Грејфове

German Federal Archives, New York, 1992), говори одржани у тренутку депортације и публиковани у оквиру документарне грађа о Холокаусту (в. говор Ханма Румковског/Chaim Rumkowski у: Yitzak Arad, Yisrael Gutman, Abraham Margalio (eds.), *Documents on the Holocaust: Selected Sources on the Destructions of the Jews of Germany and Austria, Poland, and the Soviet Union*, Jerusalem 1981, pp. 283–284) и енциклопедије – хрестоматије микро-мемоара преживелих заробљеника (David Patterson, Alan L. Berger, Sarita Cargas (eds.), *Encyclopedia of Holocaust Literature*, London: Oryx Press, 2002). Они ће бити предмет засебног рада.

62 О интервјуу и разговору као поджанровима есеја опширније в. Бечејски 2020: 3–50 и Епштејн 2015: 5–6.

63 Белешке о којима је овде реч публиковане су у више етапа и кроз различита издања: први списи (Левенталов Дневник) објављени су у билтену Јеврејског историјског института у Варшави, а каснија (непотпуна) верзија на пољском објављена је у публикацији Државног музеја Аушвиц – Биркенау. На подручју Израела, одломци наведеног дневника публиковани су фрагментарно у часопису Универзитета у Тел Авиву 1973. године, а целовито издање *Дневника* на јидишу објављено је тек 1973. године под насловом *Свици из Аушвица (Megilas Oyshvits)*. Како су сведочанства (свици, Грејфови разговори) која анализирамо у овом огледу написана/вођена углавном на јидишу или на хебрејском језику, и како су до нас доспела у преводу (пољском, енглеском, српском), определили смо се за навођење извора на нашем матерњем језику као преводном пандану оригиналу, равноправном са осталим фигурирајућим преводима.

књиге, садрже дневнике и друге историографске и књижевне текстове написане углавном на јидишу, „претежно руком ортодоксних Јевреја активних у покрету отпора који је планирао побуну ’Радних одреда’.” Упркос различитом жанровском виду, ови текстови имају најмање две константе, а оне се огледају у *ауторству*⁶⁴ и интенцији: њихови аутори су чланови „Радних одреда” логора, упуслени као (тачније присиљени да буду) извршиоци разних послова у вези са логорским крематоријумом, уједно једини из редова логораша који су могли прибавити папир и оловку, а топос њихових текстова јесте нада да ће њихови списи једног дана бити нађени и постати „изворник за проучавање уништења јеврејског народа” (Грејф 2020: 60). Списи су настајали кришом, смештани су у конзерве и закопавани су на тлу два највећа и најозлоглашенија нацистичка логора. Називајући их „нашим најпоузданијим извором о духовном свету припадника ’Радних одреда’ – њиховим мислима, њиховим емоцијама, њиховим бригама и њиховим патњама током рада у постројењима за уништење”, Гидеон Грејф (2020: 60) им даје статус „историјских домената за потомство”. Међутим, ови списи „одговарају” на широк спектар хипотетичких питања која су се могла поставити непосредним сведоцима трагедије у нацистичким логорима; имајући то на уму, писци *свитака* често су се обраћали читаоцу⁶⁵ са надом да ће, уз реципирање непосредног сведочанства, разумети њихов положај и спектар инстиката и интенција које су их у датом „положају” одржавали.⁶⁶ Аспект *разумевања* важан је на индивидуал-

64 Неки од аутора „тајних списа” насталих у „Биркенауу” су Залман Градовски, Хаим Херман, Лајб Лангфус, Залман Левентал и Марсел Најдариј. (Нав. према: GREJF 2020: 60).

65 Уп. „Драги налазачу ових списа!” (З. Градовски, *Дневник*, нав. према: Грејф 2020: 61)

66 Уп. са дневничким белешкама Залмана Градовског: „Имам молбу

ном и колективном плану: аутори свитака пишу „у њихово [страдалих, прим. аут.] и у наше [своје, припадника 'Радних одреда', прим. аут.] име” (Грејф 2020: 61), са циљем сазнања и схватања „до извесне мере” (Грејф 2020: 61) историје масовног уништења јеврејског народа.

Наведени списи имају висок степен документарности која није нарушена, већ ојачана рефлексijом аутора о „свету” њихове свакодневне стварности који је де(кон)струисао систем свих духовних, етичких, материјалних и других, урођених и стечених вредности. Рефлексивни сегменти сведочанстава са тла „Аушвица” и „Биркенауа” садрже потребу аутора за разумевањем не само људском уму несхватљивих чињеница и сцена, већ слободном човеку непознатих, граничних осећања и размишљања. Апелативни коментари аутора садрже и молбу (до преклињања) налазачу списка да не одустане од потраге док не пронађе сва документа закопана у тле логора.⁶⁷ Стога ауторско *ми* мемоарских записа логора-

за вас. Главни циљ због којег сам ово писао јесте да мој живот, осуђен на прерани крај, ипак добије смисао и да моји дани у паклу, моја јутра без наде, послуже неком будућем циљу.” (Нав. према: Грејф 2020: 61) У изворнику: Zalmen Gradowski, *From the Heart of Hell. Manuscripts of a Sonderkommando Prisoner, Found in Auschwitz*, Auschwitz-Birkenau State Museum (January 1, 2017), 32.

67 Уп.: „Драги налазачу, претражите све парцеле. Десетине докумената који расветљавају оно што се овде дешавало – писали смо их и ја и остали – закопани су ту. Закопано је и много зуба. Ми смо их расули, ми, припадници 'Радног одреда', по читавом подручју, колико смо год могли да досегнемо, како би могли да буду нађени трагови милиона људи који су овде убијени.” (З. Градовски, *Дневник*, нав. према: Грејф 2020: 61) О настојању Градовског да документује догађаје којима је присуствовао сведочи и Шломо Драгон током разговора са Гидеоном Грејфом: „Залман Градовски правио је спискове људи који су угушени гасом и спаљени, на основу извештаја од припадника Радног одреда. [...] Градовски је описивао читав поступак убијања. [...] Рекао нам је да треба документовати догађаје у логору како би цео свет знао за то. [...] Стављао је нотесе у стаклене тегле, налик на термос, и закопавао их на

ша задобија димензије колектива у сусрету током безвременог тренутка сведочења о људском уму до тада непојмљивим искуствима, уједињеног у мисији очувања чињеничне димензије историје страдања јеврејског народа у нацистичким логорима.

На микро плану, дневничке белешке са тла логора у форми су „тачног и поузданог извештаја” (Грејф 2020: 61) о хронологији, поступцима и разлозима истребљења јеврејског народа у овим јединицама. Аутентичност описа и осталих поступака излагања мотивисани су пуном свешћу аутора/сведока о немогућности људског ума, чак и са аспекта имагинације, да појми догађаје који су се одвијали у нацистичким логорима. По овој интенцији нарочито се издваја спис Залмана Левентала/*Zalman Leventhal*; са пуном свешћу о историјском значају свог сведочења, Левентал је настојао да својим сведочењем допринесе правилном сагледавању и схватању Холокауста и свих догађаја у вези са њим. Међутим, сви аутори *свитака* деле уверење (спознање) о недовољности њихових индивидуалних сведочења и стога често позивају будуће проналазаче њихових рукописа да сведочења материјализују и биолошким траговима са тла логора. У погледу истине, аутори су такође свесни немогућности реципијената да посредно дођу до стварности логора чија је *прича* „неизмерно трагичнија и ужасна” (речи З. Левентала наведене су према: Грејф 2020: 62) Топос сведочанстава насталих на тлу логора је и самокритика; та аутентична размишљања о свакодневици и судбини припадника Радног одреда садрже и унутрашњи монолог у виду (само)анализе о покушајима одупирања аутоматизацији и постварењу. Разлог наведеним (само)анализама између осталог налазимо и у чињеници да је већина аутора овог типа сведочанства припадало ортодоксним Јеврејима.⁶⁸

разним местима.” (Драгон 2020: 169; 170)

68 Постоје и супротна тумачења поузданости ових сведочанстава. Тој

Примо Леви, један од аутора – моралних сведока који су у различитим формама документарне, књижевно-научне и књижевноуметничке прозе пренели своје непосредно искуство из нацистичких логора током Другог светског рата, наведени опус сведочења класификује на четири општа типа: дневнике или мемоаре логораша, где се као критеријум дистинкције (недовољно прецизно, уз занемаривање канонских одлика наведених жанрова) узима фрагментарни карактер дела, књижевне обраде сведочења (бивших) логораша, социолошка и историјска дела. Његово формално опредељење у погледу вербалног обликовања свог сведочења било је жанровски хибридно; већ Левијево прво дело (*Зар је то човек*) садржи елементе класичне дневничке и мемоарске прозе, психолошког (и психоаналитичког) огледа и аутобиографског романа у који је инкорпорирано неколико биографија његових познаника – заробљеника у логору „Аушвиц”.

3. *Мала форма велике приче: поетика документарних разговора*

Гидеон Грејф је своја истраживања Холокауста спро-

струји тумача припада Примо Леви, такође преживели (морални) сведок „Аушвица”. У различитим видовима своје мемоарске прозе Леви одриче објективност (само)анализа логораша из ’Радног одреда’, приписујући им конотацију покушаја оправдања и рехабилитације. Огледи Хане Арент (*Порекло тоталитаризма*, 1951, *Положај човека*, 1958. и др.), бивше заробљенице логора „Гурс” садрже аверзију и прикривену осуду преживелих припадника ’Радних одреда’ логора. Истраживач и уредник хрестоматије сведочења Јевреја из „Аушвица”, припадника Радних логора, заступа позицију немогућности апсолутног разумевања дубоке моралне дилеме и комплексности ситуације у којој се наша наведена група заробљеника. Током разговора са сведоцима, Гидеон Грејф неће заобилазити питања о моралном аспекту поступака заробљеника у ’Радним одредима’, али на сваку реплику саговорника надовезаће се извињењем због постављања питања чије димензије није у стању да сагледа нико ко нема непосредна искуства са нацистичким логором.

водио кроз два основна вида: проучавање материјалних сведочанстава, похрањених у музејима, јавним или приватним архивима и архивама⁶⁹, и живе речи непосредних сведока Холокауста – Јевреја из „Аушвица” и „Биркенауа”, припадника „Радних одреда”. Методологија његових истраживања Холокауста, прецизније улоге „Радних одреда” логора, на трагу је методолошког пута који је оцртао Ерик Кулка/ Erich Kulka, први проучавалац „Радног одреда” и његов некадашњи припадник. Он је водио разговоре са преживелима, који су углавном били настањени у Израелу и Сједињеним Америчким Државама, са тежиштем на приказивању слике живота заробљеника у „Радним одредима”. Ти разговори⁷⁰ и данас имају велики историјски значај. Други аутор значајан са историјског и методолошког аспекта истраживања Холокауста јесте Бер Марк, директор Јеврејског историјског института у Варшави, који је сакупљена сведочанства са тла „Аушвица” публиковао у више издања, а целовито у књизи *Свици из Аушвица*. Међу првим ауторским публикацијама о непосредном искуству у „Аушвицу” је дело *Људи и непео (Anashim va-effer – Sefer Auschwitz-Birkenau, Merhavia 1957)* Израела Гутмана/Israel Gutman, жанровски хетерогено и сачињено из личних сећања, записаних сећања чланова јеврејског отпора у „Аушвицу”, одломака из тајних списа и других историјских материјала.

Као учесник (тачније саговорник) у креирању нара-

69 Међу њима су музеји „Јад Вашем” у Јерусалиму и Гиватајиму, „Аушвиц – Биркенау”, Институт Јеврејске историје у Варшави, Центар за савремене јеврејске студије „Су и Леонард Милер” на Универзитету у Мајамију, Фондација „Браман” и низ од више десетина појединаца, кустоса, научних радника и непосредних и посредних учесника Холокауста.

70 В. *Catalog of Testimonies and Documents on the Participation Czechoslovak Jews in the War Against Nazi, Germany* – Jerusalem, 1976; *The Holocaust Is Being Denied!: The answer of Auschwitz survivors* – English: Tel Aviv, 1977; German: Jerusalem, 1975, Tel Aviv 1977.

тива непосредних сведока Холокауста из редова 'Радних одреда', Грејф је подједнако заинтересован за документарни, фактографски и приватни, интимни пол приче преживелих сведока, избегавајући да изнесе свој угао гледања, али не одступајући од знатижеље савременог читаоца у вези са закључцима учесника наведених историјских догађаја, са велике дистанце од њиховог непосредног одвијања. Грејф читаоца своје хрестоматије *Плакали смо без суза: сведочења Јевреја из Аушвица, припадника Радних одреда* (1995; 2004) упознаје најпре са портретом колективног јунака – преживелог, спасеног, обликованог на основу укупног истраживања Холокауста (од материјалних трагова злочина до пронађених списа, записника са првих сведочења⁷¹ на суђењима нацистима и разговора са спасенима). Увођење читаоца у причу кроз наратив о „Радном одреду” нацистичког логора открива још једну Грејфову интенцију, која га повезује са осталим ауторима жанровски разноликих сведочанстава о Холокаусту, а то је проблематизовање појмова и концепата слободе, нужности, жртве, милосрђа и човека уопште. Уводне странице Грејфове хрестоматије су ауторски оглед о човеку као психолошком, социјалном, религијском бићу, често на лимиалној позицији. Мото Грејфовог огледа је рефлексивна песма Гинтера Андерса/Günther Anders, написана током суђења нацисти Адолфу Ајхману, која покреће низ сложених и „осетљивих” питања која се огледају у понашању јеврејских жртава које

71 Аутори првих сведочења у форми записника били су Слама (Шломо) Драгон, Хенрик Таубер (Хењек Фушбрунер), Станислав Јанковски, Алтер Фајнслибер, др Сигмунд Бендел, др Андре Летич и др. Транскрипти наведених сведочења објављени су у следећим публикацијама: Stanislaw Jankowski (Alter Feinsilber), *Manuscripts of the Sonderkommando; Strzelecki, Endphase des KL Auschwitz*; Francizek Piper, *Die Zahl der Opfer von Auschwitz*, Oswiecim 1993; *Archive of the Main Commission for the Investigation of Crimes against the Polish People* – National Memorial Institute, Warsaw (Główna Komisja BZpNP IPN Warszawa) NTN 93 (the Höss trial) и др.

су нацисти присиљавали да обављају одређене послове у концентрационим логорима. Грејф доноси дијакхронију настанка и развоја „Радних одреда” логора, функционисање и попис конкретних послова, не заобилазећи питања моралне дилеме „изабраних” да преживе, односно наратив самокритике и критике са којом су се суочавали преживели.⁷² Такође, Грејф тумачи документарне трагове наводне побуне „Радних одреда” и сагледава околности њеног неуспеха. У вези са питањем моралне (само)осуде, Грејф се изјашњава искључиво посредно, „антологијом” цитата о „грчевитим питањима” и „смрти душе”, нађених у сведочанствима – *свицима*, или пак у Левијевој студији о преживелима и спасенима. Могући закључак о питањима чију сложену етичку ситуацију не може сагледати неко ван датог контекста, Грејф налази у речима Волфганга Софског:

„Моралне осуде постоје само када постоји избор. Смрт (тј. самоубиство), међутим, није алтернативни поступак, јер елиминише све предуслове за даље поступке. Мучеништво није стварна алтернатива. Могућност саможртвовања, највиши чин моралности, искључена је од самог почетка. Ако би се убили, тиме не би спасли ниједан људски живот.” (Софски 1998: 1157, нав. према: Грејф 2020: 79)

Читалац Грејфових разговора иницијално се упознаје са личношћу сведока – саговорника. Инсистирање на самом лику саговорника у складу је са Грејфовом интенцијом разумевања *човека* и његових поступака у специфичним (непојмљивим) околностима. Наслови разговора са преживелим припадницима „Радних одреда” често су у форми крилати-

72 Уп. „Да ли вас је стид?”; „Опростите ми што ћу питати: да ли бисте се сложили са претпоставком да је то што осећате стид заправо начин да замаскирате осећање кривице?”; „Шта мислите, зашто су неки људи тако сумњичави према ’Радном одреду’?”; „А кад гледате уназад?” (Грејф 2020: 277; 323; 182; 183)

це која их је одржала: „Да преживимо, како би се сазнала истина” (Јозефа Закара/Josef Sackar), „Изаћи ћу одавде!” (Јакова Габаја/Ја’аков Габаи), „Захваљујући једној пољској породици” (Елијезера Ајзеншмита/Eliezer Eisenschmidt). Сразмеран број наслова разговора у форми је реплике са циљем објашњења или предупређења потенцијалних питања и коментара у вези са моралном проценом поступака затвореника у „Радним одредима”: „Живот више није био битан, смрт је била сувише близу” (Шаул Хазан/Shaul Chazan:), „Били смо дехуманизовани, били смо роботи” (Леон Коен/Leon Cohen:), „Један дан у крематоријуму деловао је као година” (Јаков Силберберг/Ја’аков Silberberg:). Разговори имају следећу структуру: упознавање са биографијом саговорника и опис свакодневице мирнодопског живота; дијахронија поступања према Јеврејима у периоду окупације (од прогласа, преко одласка у гето до депортације у логор); топос губитка личног идентитета (тетовирањем броја), потом социјалног и верског; приступање „Радном одреду”; опис топографије и топонимије (крематоријума, барака) логора; приказ функционисања логора; рефлексивна о поступцима заробљеника и надређених; значење Холокауста за појединца и човечанство. Уз на наведену хронолошку схему, у основи разговора је и наративна схема – дантеовска матрица *сила-ска* у доњи свет, чије су капије проласка *пут* (транспорт до „Аушвица”), селекција и *излазак* – *мари* *смрти* или бекство које ће након ослобођења задобити другачији, психолошки вид. Иако је примарна интенција Грејфових разговора документарна, сами разговори нису лишени књижевноуметничке вредности, а у овом погледу, на микро и на макро плану укупних разговора можемо нагласити уметничку вредност наратива о дехуманизацији. Он је заснован на наративу (прецизно излагању додељених радњи), психолошком опису доживљаја тих ради, рефлексивном (процењујућем) монологу и ламенту о дехуманизованом човеку.

Иако су Грејфова питања прилагођавана саговорни-

цима у погледу њиховог статуса у логору, националности, вероисповести и др., у њиховој структури и садржини постоје одређене константе: Грејф инсистира на детаљном опису сцена, а сама питања организује градацијски, где кулминативну тачку представљају варијације питања да ли је заробљеник знао какав се посао од њега очекује у „Радном одреду” и да ли је учествовао у заваравану мушкараца и жена који би доспели у ходник који води ка гасној комори. Реакције испитаника на наведена питања биле су суштински идентичне, али различитог интензитета, што је резултовало Грејфовим честим извињавањем због постављеног питања. Последњи сет Грејфових питања односи се на место сећања и искуства из „Аушвица” у садашњости преживелог логораша. Опште место наратива – одговора испитаника јесте настојање да се сећање потисне из свести и признање о његовом јачем интензитету ноћу или сублимацији путем снова. На њих се надовезују питања која испитаника мотивишу на кратку (само)анализу метода које су допринеле преживљавању „Аушвица”. Топос одговора овде је жеља за животом како би се сведочило: „Више од свега желео сам да видим да Немци добију заслужену казну. Од тог тренутка надаље трудио сам се да све превазиђем, да живим, да радим свој посао. Хтео сам да живим, кратко и јасно.” (Силберберг 2020: 308) „Цео свет мора да чује ову причу” – закључује, и нада се Јозеф Закар (2020: 129) на крају разговора са Грејфом.

Допринос Гидеона Грејфа проучавању „Радних одреда” је вишеструк. Најпре, Грејф је методологијом својих истраживања истакао нужност интердисциплинарног проучавања Холокауста. Његова истраживања спроведена су у оквиру вишедеценијског пројекта, који је подразумевао истраживање свих видова грађе о Холокаусту, од документарне, преко искуствене до имагинарне. Резултате својих истраживања Грејф је публиковао у виду мемоара, изјава сведока, хрестоматија и филмова. Потом, његови огледи допринели су другачијем (позитивнијем) ставу јавности према прежи-

велима, припадницима „Радних одреда” и њиховом „изласку из илегале”. Међутим, Грејф (2020: 91) и у тренутку припреме ревидираног издања хрестоматије о сведочењу Јевреја из „Аушвица” открива да је оптуживања некадашњих припадника „Радних одреда” бележио до 2001. године и у Израелу, и у Сједињеним Америчким Државама. Наслов хрестоматије – „Плакали смо без суза” – речи су Јакова Габаја којима је током разговора аутору књиге покушавао да објасни зашто је у „Биркенау” било немогуће плакати, које указују и на повлашћен статус питања моралног оправдања поступака заробљеника у „Радним одредима”, изузимајући разматрање евентуалне осуде људи „бачених” у трагичан парадокс историјских, социјалних, психолошких, етичких и религијских околности.⁷³ Сви саговорници били су суочени са питањем у вези са променом става и прихватањем задатака у „Радном одреду”. Уз опште место – жељу за сведочењем као мотивацијом – Јаков Силберберг, потомак породице коена и религиозан Јеврејин, наводи да је додељени задатак прихватио као *мицву* (верски императив, вољу Творца).

Сви разговори публиковани у Грејфовој хрестоматији настали су након више деценија ћутања припадника „Радних одреда” о искуствима из „Аушвица” и „Биркенау”. „Бег” од приче последица је њиховог пераментног настојања да се побегне од сећања. Јозеф Закар, Абрахам/Abraham и Шломо Драгон/Shlomo Dragon, Јаков Габај, Елијезер Ајзеншмит, Шаул Хазан, Леон Коен и Јаков Силберберг, Грејфови саговорници, као јунаци својих, али и колективних прича о преживелима, припадају другачијем типу Одисеја – несмирника, на путу перманентног тражења начина да се изборе са искуствима која непрестано ре-конструишу њихов живот. Јаков Силберберг, након признања да четрдесет година није

73 Уп. и „Нисам плакао. Нисам плакао до дана данашњег. [...] Не могу више да плачем. Све људске емоције, плач, умрли су у мени. Да, већ сам вам рекао, ја себе више не сматрам људским бићем.” (Silberberg 2020: 316; 322)

могао да вербализује проживљена искуства, саговорнику открива да је као радник увек захтевао ноћну смену у пекари, како би предупредио сублимацију сећања у ноћни сан. Сви саговорници признају да прави начин превазилажења сећања, односно начин за заборав проживљеног искуства нису пронашли, али не одустају ни од ове борбе. Трећина саговорника признаје да је „осећај стида заправо начин да замаскирају осећај кривице” (Силберберг 2020: 323). Један од њих, Јаков Силберберг, и експлицитно признаје да је у „Аушвицу” изгубио веру у Бога и да је никада није повратио. Грејфова питања, чија је честа реч *објаснити*, подстичу саговорнике да вербализују рефлексiju о искуству у логору, а хронотоп разговора доприноси интензитету њихове наротивизације. Разговор са Јозефом Закаром и Елијезером Ајзеншмитом вођен је на отвореном простору – у меморијалном комплексу „Аушвиц” и „Биркенау”. Суочавајући се са сећањима на самом тлу њиховог настанка и обликовања, Закар је уз Грејфово усмеравање оставио значајно и детаљно фактографско сведочење о функционисању „Радних одреда” и шире, целог нацистичког логора. На истом простору вођен је и разговор са Шаулом Хазаном, који је, у споју вешто одабраних питања и хронотопа разговора допринео Хазановом (2020: 254) *ослобађању*:

„нешто што је било закопано у мени више од четрдесет година сада се коначно ослободило. До данас нисам рекао никоме од породице ни реч о своме животу током Холокауста. Просто нисам могао да им говорим о оном што сам радио у Биркенауу. Сада осећам олакшање. Окови који су ми стезали срце сада су отворени.”

С друге стране, затворен простор – приватна соба – Леона Коена подстицала је на рефлексiju, те је већи део његовог сведочанства есејистичког типа. Ово сведочанство, настало пред саму Коенову смрт, садржи и топос покајања

и искупљења. Приватни (затворен) простор утицао је и на само вођење разговора: дневна соба Леона Коена, на чијем зиду се налазио прегршт његових успомена из мирнодопског живота, допринела је Грејфовом другачијем доживљају овог саговорника у односу на остале преживеле заробљенике „Радног одреда“; Грејф се задржава на детаљима Коеновог лица и у њима наслућује особине (искреност, пристојност, људскост, одсуство самосажаљења и самољубља) које ће се испољити кроз потоњи разговор. Хронотоп дневне собе као интимни простор допринео је реалистичности и језовитости описа у сведочењу Леона Коена. Затворен, приватни простор је и током дела Грејфовог (2020: 215) разговора са Елијезером Ајзеншмитом био плодоносан у погледу информација. Мимо свих психолошких – когнитивистичких теорија (Freeman 2010a: 67–94), Грејф (2020: 254) је разговорима са преживелим заробљеницима нацистичких логора посведочио позитивну страну „враћања у прошлост“:

„Шаулове речи су ми показале да путовање у прошлост може да има и позитивне последице – прочишћење од болног и нарастајућег терета који људи попут њега носе у себи деценијама. [...] Терет сећања на Аушвиц више му није био тегобан као раније.”

4. Велика прича као психолошка студија

Ко је био мучен, заувек остаје мучен.
Жан Амери

Рубне позиције Левијеве прозе припадају делима која везује само тематско-мотивска нит, док суштински представљају два типа студија о човековом памћењу. Прво Левијево сведочанство, *Зар је то човек (Se questo è un uomo, 1947; 1958)*, зачето је током боравка у нацистичком логору „Аушвицу“, а вербално је уобличено непосредно након осло-

бођења. Ово дело обликовано је сходно интенцији непосредног сведочанства о Холокаусту, прожетом одређеним видом и степеном рефлексије о људској природи у „измештеним” просторним, временским и вредносним параметрима, сагледаној силазном линијом, тачније кроз свеопшти пад људских духовних и физичких обележја. Дело *Зар је то човек* прва је етапа ка квалитативно опсежнијој Левијевој студији о историјској, етичкој, сазнајној, свеколикој процени епистема попут злочина, милосрђа, бола и самог сећања/памћења, обликованој у форми „велике приче” са више од четрдесетогодишње дистанце од непосредних логорских искустава, базиране на наративној рефлексији која је аутора овог пута довела до спознаје „дубље” истине о одиграним догађајима и актерима, сада груписаних кроз категорије потонулих и спасених. Стога се може закључити да је у основи Левијеве прозе индуктивно-дедуктивни метод, при чему иницијални део опуса има аналитички карактер, док последње дело *Потонули и спасени (I sommersi e i salvati, 1986)* представља синтезу психолошких, филозофских, етичких, социолошких и религијских промишљања Холокауста.

Мото Левијевог сведочанства *Зар је то човек* у знаку је поетичког елемента *свитака* из Аушвица; у њему је похрањен снажан порив за сведочењем, уз бојазан да ли ће сведочанство бити реципирано и (верно) пренето, изражену клетвом: „Преносим вам ове речи / [...] Понављајте их својој деци. / Ил’ нек’ вам се кућа сруши, / Нек’ вас болест скрши, / Ваши рођени нек’ од вас лице окрену.”, Levi 2021: 7). Структура Левијеве књиге и надаље у великој мери прати структуру *свитака*: у уводним сегментима аутор наставља са појашњењем интенције свог писања, а она се може разложити на три ахронијске етапе: силовит порив за писањем, потребу за унутрашњим ослобађањем и увођењем других у причу о логорским данима.

Већ смо истакли да се Левијева замисао о овој књизи родила још у логорским данима, узрастајући у мисију

сведочења која је уједно мотивациони фактор већине преживелих заробљеника нацистичких логора. *Ткиво* Левијевог (2021: 9) сведочења настајало је „према степену његове неодложности”, тачније динамиком „унутрашњег порива”, док је процес уклапања и спајања фрагмената урађен плански и накнадно. Иако аутор књиге усмерава читаоца ка садржају (*ткиву*) као примарном, чак и једином важном аспект, важно је истражити мотивациони систем „уклапања и спајања” фрагмената, „планског и накнадног”. Од првог поглавља, „Пута”, евидентно је формално обликовање Левијеве књиге према дантеовској матрици „силаска у доњи свет”; хипотеза бива потврђена већ другим поглављем, „На дну”. Треће, кулминативно поглавље Левијеве књиге такође има индикативан наслов („Иницијација”). У погледу перипетије, важна су поглавља „Потонули и спасени” и „Прича о последњих десет дана” која доносе ауторове накнадне спознаје значења преживљених догађаја; у овим поглављима Леви изнова проживљава догађаје и сцене из логорског живота, настојећи да донесе опште закључке о узроцима, последицама и њиховим размерама у индивидуалном, колективном и глобалном опсегу. Друга матрица обликовања Левијеве приче је одисејевска: аутор, морални сведок, глас малог колектива преживелих (*спасених*), припаднике „Радних одреда” и себе доживљава као ликове спева о Одисеју, чије се јунаштво не огледа у преживљавању *Лагера*, већ у очувању минималних услова људскости. „Zahvaljujući Lorencu dogodilo mi se da ne zaboravim da sam i sam човек” (Levi 2021: 141) – ово је највећи подвиг „Одисеја” на путу *силаска*.

Топос приче коју нико не жели да слуша из Левијевог дела *Зар је то човек* налазимо и у сведочанству Шаула Хазана, насталом кроз разговора са Гидеоном Грејфом. Хазан (2020: 275; 276) припада ретким сведоцима који су желели да испричају своју причу; међутим, његови саговорници су увек остајали у неверици:

„Не причајте више са њим; није при здравој памети. Како да поверујемо у тако нешто? Да су спаљивали људска бића?” Нису могли да поверују чак ни мени, који сам био тамо. Нико није могао да схвати. [...] Када сам стигао у Палестину, посетио сам једног од својих ујака у Јерусалиму и ту се поновило исто што и у Грчкој. Почео сам да причам своју причу, а он није хтео да ме слуша. ’Не говори глупости! Зар мислиш да ћу ти поверовати?’ Ни он ми није веровао, и поново су ме сматрали поремећеним.”

У погледу обликовања ликова Левијеве прозе тежиште је на психолошкој карактеризацији, а она је најчешће конкретизована кроз једну носећу особину која припада спектру „вештина” преживљавања у логору смрти, какав је био „Аушвиц”. И сами описи увек су у функцији психолошке карактеризације не само аутора – моралног сведока, већ колектива заробљеника кроз чију призму небо (не небеса!) и земља имају увек исте визуелне, аудитивне и олфакторне квалитете (тачније, минус-елементе). Интенција Левијевог (2021: 8) целокупног опуса јесте „пружити материјал за одмерено проучавање неких видова људске душе”; стога Леви своја сведочанства жанровски одређује *књигом*, алудирајући тиме на Библију као историју човечанства, са нарочитим занимањем за рубне приче (књиге) *Постање* и *Откривење*. Средишњи део приче, библијски – левијевски *Потоп* јесте повест о Лагеру као „производу схватања света који је с неумољивом доследношћу доведен до својих последица” (Levi 2021: 8). „Ова моја књига (подв. М. Б. Ћ)”, упркос истицању индивидуалног, личног и непосредног сведочења, није Левијева (2021: 8) интимна исповест, већ прича која широко захвата један простор, време (биолошко, социјално и психолошко) и хетерогени колектив, чији су највећи део сачињавали Јевреји. Аутор у више наврата наглашава и чињеничну истинитост свог сведочења: „ништа не додаје ономе што читаоци целог света већ знају о узнемирујућој теми логора за

масовно уништавање.”; „Izlišno je, čini mi se, dodati da ništa nije izmišljeno.” (Levi 2021: 8; 9).

У Левијевом сведочењу у првом лицу једине налазимо дихотомију приповедно *ја* – доживљајно *ја*. Са аспекта времена приповедања, Леви неретко експлицитно процењује *време* своје приче; међутим, оба пола Левијеве приче прожета су (не)могућношћу схватања *Лагера* услед изостанка когнитивних оквира за разумевање и у погледу рецепијената, и у домену самих учесника. То превазилажење свих и свеколиких граница, које резултује неразумевашем, а за последицу често има стид моралног сведока да исприча своју причу, опште је место мемоарско-аутобиографске прозе преживелих заробљеника нацистичких логора. „Повратак у садашњост” неизбежно је у релацији са садашњим временом логора и неминовно резултира реструктурирањем перцепције неких наизглед свакодневних мотива и детаља; као аргумент можемо навести Левијев доживљај песме кроз ритам и омамљивање које изнова убија мисао.⁷⁴

У Левијевом сведочењу налазимо увођење структурног елемента умножавања фукоовских хетеротопија (Фуко 2005b: 29–36), који ће постати топос потоње мемоарско-аутобиографске прозе о Холокаусту. Значење овог топоса утолико је комплексније јер је иницијални простор Левијевог сведочанства и сам „друго место”, које превазилази све филозофско-психолошке и социјалне оквирице оцртане у тадашњој (и потоњој) научној и књижевноуметничкој литератури. Један од примера Левијевих (2021: 50) умножених хетеротопија је „Ка-Бе”, односно болница, где су затвореници „u [određenom] roku dužni da umru ili da ozdrave. [...]; ko pokazuje znake pogoršanja, iz Ka-Be biva poslat u gasne komore.” На

74 Уп. Песме су „glas Lagera, opipljiv izraz njegovog geometrijskog bezumlja, nečije tuđe odlučnosti da nas najpre unište kao ljude da bi nas potom lagano ubijali.” (Levi 2021: 56) Левијев доживљај песме уопште измењен је (тачније, измештен је) услед искуства стеченог у логору где је песма била део логорских „обрета”.

„другом месту”, у болници, одвија се највећи човеков пад. Та сцена, приказана до детаља, сублимирана је у закључку болничара – „Du Jude kaputt. Du schnell Krematorium fertig – (ti Jevrejin griao, tu brzo krematorijum, nema spasa)” (Levi 2021: 55) и Левијев доживљај те анализе и реплике као најокрутније увреде. *Ткиво* Левијевог сведочанства сачињавају и амбигвитетна размишљања о (не)могућности разумевања не толико *процеса* логорског уништења, од *Потопа* до *Апокалипсе*, колико самог *пада* човека без обзира на статус у логорском уређењу.⁷⁵

Дело *Потонули и спасени* се формом и садржајем може одредити као студија; томе доприноси најпре композиција уоквирена пишчевим предговором и закључком који сажима одговоре о на питања о постојаности памћења, понижења, стида, насиља, стереотипима о (преживелим) заробљеницима и типу интелектуалца у „Аушвицу”, који ће постати доминантан у нама савременој прози о Холокаусту.⁷⁶ Мото дела – стихови Колрицове *Баладе о старом морнару* антиципирају *велику причу* базирану на наративној рефлексiji, насталу са циљем унутрашњег ослобађања аутора/субјекта текста.⁷⁷ Иницијални, уједно динамички мотив Предговора

75 Наведену проблематику опсежније је разматрао Александар Костић у докторској дисертацији *Фигуре преображаја у књижевном делу Данила Киша и Прима Левија: од књижевне поетике до културне антропологије* (Београд: Универзитет у Београду, 2016). У делу Прима Левија Костић тумачи мотив преображаја као тему и обликовни поступак. В. поглавља: „Метафора преображаја у описивању и објашњавању логорског света” и „Митски и архетипски симболи у књижевности. Ритуали прелаза. Иницијастички сижеи и слике у Кишовој и Левијевој прози” (Kostić2016: 113–117; 133–136).

76 В. дела *Тетоважер из Аушвица* Хедер Морис, Последња станица Аушвиц Едија де Винда и др.

77 Уп. „Отад, у неки чудни час / Тај бол се јави худ, / И тек кад причу кажем сву, / Тад лакша ми је груд.” (С. Т. Колриц, *Балада о старом морнару*, превод др Ранке Куић, стихови 582–585.)

је сан, оцртан у делу *Зар је то човек*, потврђен на примеру ауторовог непосредног искуства четрдесетак година након настанка његовог првог сведочења. Функција наратива о сну је истицање немогућности реципијента да прими појединости сведочења заробљеника „Аушвица”, што „по правилу”, упркос постојању приличног фонда литературе о Холокаусту, резултира неверицом. Суочавање са овом истином о Холокаусту – немогућношћу прихватања чињеница, неверицом, а паралелно са тим – немогућношћу сведока да се избори са сећањима, Примо Леви издваја два типа моралних сведока „Аушвица”: *потонуле* и *спасене*, који се и сами, кроз искуство наративне рефлексije, типолошки усложњавају.

Одељак „Памћење понижења” доноси јединствен психолошки оглед о дисторзији памћења изазваној траумом, личним интересом – супституцијом, измењеним стањима свести и/или физиолошким заборавом (Levi 2002: 18). Прва три наведена процеса иманентна су сећањима из „Аушвица”. Међутим, Примо Леви (2002: 19) овде експлицитно говори о дисторзији сећања као борби појединца против памћења које, и са велике дистанце, постаје оптерећујуће и претеће. У основи Левијеве *велике приче* је наратив о уздизању и моралном паду; о сећању, кривици и срамоти; о смрти као потонућу (физичкој смрти) и спасењу („смрти душе”), са честим интертекстуалним релацијама према делима Фјодора Достојевског са мотивима злочина и казне (нпр. причом о Грушењки у роману *Браћа Карамазов*), Томаса Мана са хронотопом – хетеротопијом, Шекспира (*Мера за меру*), док насловом алудира на X и XIV певање Дантеовог *Пакла*. Дело *Потонули и спасени* је и ризница романсираних биографија, попут оне о симболичном и језгровитом лику Хаима Румковског, „краља Јевреја” и Хансу Мајеру/Жану Америју (Levi 2002: 54–62; 116–129). Поглавље „Писма Немаца”, поред епистоларне и документарне функције, даје увид у историју рецепције Левијевог првог сведочанства, књиге *Зар је то човек*.

*

Наведена грађа, до сада позиционирана у дијакроничној психолошких, историографских и књижевноуметничких истраживања (в. Душанић 2017), захтевала је разматрање у контексту канонских и савремених одлика књижевно-научних жанрова. Морфолошки разнолика сведочанства *спасених* (свици, дневничке белешке, разговори, мемоарско-аутобиографски записи, текстови на линималној позицији романа, есеја и научне студије) допринела су усложњавању жанровског система књижевно-научних врста и деконструисале су неке елементарне поставке у вези са фактографијом као „полом” истине и науке у њима. Сведочанства бивших заробљеника нацистичких логора много су више од књижевних и историографских врста, грађе за психолошке студије и материјалних сведочанстава. Вишеструко интендирана (унутрашњим и спољашњим околностима), она су амбивитетан *чињенични* документ о доживљају и једној вишој истини о непосредном искуству, изграђеној са велике временске дистанце, методом наративне рефлексije, без лишавања ауторске моралне процене и оцене, али који исто тако захтева пијетет савременог читаоца и уздржавање од свог суда при анализи њиховог *ткива* – околности које су јединствене, и, надамо се, непоновљиве.

ПРОЗА О ХОЛОКАУСТУ У ТЕКУЋОЈ КЊИЖЕВНОЈ ПРОДУКЦИЈИ РЕПУБЛИКЕ СРБИЈЕ

1. Светска књижевна баштина о Холокаусту: интенционалност и жанровске одлике

„Neposredno po oslobođenju ljudi su želeli da čitaju sve što se objavi o koncentracionim logorima. Neki pisci su već tada u svojim delima pokušavali da izvode sociološke i psihološke zaključke. Javnost je sve nekritički gutala, ali brzo se zasitila. [...] Poznati su nam mnogi nemački eksperimenti: dermatološki, hirurški i brojni drugi. [...] Međutim, postojao je jedan eksperiment o kom nisam pronašao nijedan izveštaj, eksperiment 'Logor'. [...] O čoveku u smrtnoj opasnosti već je mnogo toga napisano. Sećam se čuvenog rada u kom doktor M. G. Vrom opisuje svoj doživljaj životne ugroženosti tokom bombardovanja. U toj situaciji, međutim, kao i za vojnike na frontu, pretnja smrću ima drugačije značenje od one koju osećaju zatvorenici u logoru. U prvom slučaju pretnja je akutna, dok je u drugom slučaju hronična. Za razliku od vojnika koji imaju osećaj da se bore za svoj život, logoraši su беспомоћни.” – речи су Едија (Елеазара) де Винда/Eddy de Wind (2020б: 227), значајног проучаваоца психолошког, социолошког, књижевно-научног и књижевног аспекта Холокауста, које јасно описују три доминантна услова рецепције прозе о којој говоримо: читалачку знатижељу, каткад мотивисану етичким компонентама, тематику – у средишту књижевноуметничке прозе о Холокаусту је општа тема борбе живота са извесном смрћу и сам феномен концентрационог логора на чијем се фону градио нов когнитивни оквир (парафразираћемо општи став психолога да људски ум испрва није могао да реципира, когнитивно обради и разуме граничне ситуације које су се дешавале у концентрационим логорима за време Другог светског рата. Уз наведену интенцију, присутан је и отклон одређеног дела

читалачке публике од оваквог штива,⁷⁸ који Де Винд (2020б: 227) тумачи осећајем кривице, подједнако (и) интензивно заступљеним код највећег дела аутора ове прозе – преживелих/*спашених*: „није пријатно кад вас нешто стално подсећа на туђу патњу, истовремено чинећи да се осећате одговорним за стварне или наводне пропусте у вези с онима који су умрли или претрпели велике муке.” „Стравичност” и „згранутоост” (De Vind 2020б: 227) у основи су наративизације и рецепције Холокауста, и уједно подједнако су снажни пориви *за* и *против* ове литературе. Први пориви, по Де Винду (2020б: 228), мотивишу љубитеље „филмова страве и ужаса”.

Истаћи ћемо неколико заједничких жанровских одлика прозе овог типа.

1. Од првих дела, чији су аутори бивши заробљеници, историјска истина настоји се приказати веродостојно. Интенција обелодањивања и чувања истине о Холокаусту утицала је на жанровски избор, па су прва дела ове врсте аутобиографије, мемоари, биографије, есеји и дневнички записи. Тематика страдања Јевреја је константа канона ове књижевности од почетака, па надаље.

Примо Леви (Primo Levi) је делом *Зар је то човек* (*Se questo è un uomo*, 1947) оцртао доминантну смерницу будућег канона књижевности о Холокаусту: документарност обликовану књижевноуметничким стилем. Ели Визел (Elie Wiesel) је у *делу* Ноћ (*Night*, 1956) представио своја сећања о животу у гету, а потом и у концентрационом логору. У Сје-

78 У вези са овим проблемом важно је истаћи да књига Едија де Винда, објављена 1946, није била прихваћена у широј читалачкој публици Холандије тога времена, те да је у тамошњој јавности цинично називана „књижевношћу бодљикаве жице”, што је за последицу имало њено касно улажење у европску књижевност. Дело *Последња станица Аушвиц/ Eindstation Auschwitz* је тек након седамдесет седам година преведено на енглески језик. Извор: <https://www.blic.rs/slobodno-vreme/vešti/opis-logora-smrti-u-realnom-vremenu-jedini-roman-napisan-u-ausvicu-uskoroce-biti/fylljer> (21. 5. 2022)

дињеним Америчким Државама, чији је држављанин Визел постао 1963. године, дело *Ноћ је уз Дневник Ане Франк* „стандардно штиво о Холокаусту”⁷⁹. О значају овог аутора за хуманитарни рад, између осталог, сведоче фондација „Ели Визел за човечанство” и Нобелова награда за мир која му је уручена 1986. године. Ерне Сеп (Ernö Szép) је један од првих аутора кратке мемоарске прозе о Холокаусту у Мађарској 1944. године. Његово дело *The Smell of Humans: A Memoir of the Holocaust in Hungary* је засновано на личном искуству и сведочанству о боравку у радном логору. Иста је документарна основа романа *Некропола* (*Nekropola*, 1967) словеначког романописца Бориса Пахора (Boris Pahor). Пољска списатељица и новинарка Хана Крал (Hanna Krall) је једно од својих најзначајнијих дела о Холокаусту, *Стићи пре Бога* (*Zdążyć przed Panem Bogiem*, 1977), написала након низа разговора с једним од вођа устанка у јеврејском гету у Варшави 1943, доктором Маркеом Еделманом. Каролин Стосингер (Caroline Stoessinger) биографску прозу *A Century of Wisdom: Lessons from the Life of Alice Herz-Sommer, the World's Oldest Living Holocaust Survivor* (2012) заснива на сећањима које је последња преживела заробљеница Аушвица евоцирала у разговору са ауторком. Списак дела заснованих на личном сведочењу аутора о доживљеним страхотама у концентрационом логору може се проширити животописом Зева Биргера (Zev Birger) *За стрпљење нема времена: мој пут од Кнауса до Јерусалима* (*No Time for Patience: My Road from Kaunas to Jerusalem*, 1999), мемоарима *Ја сам последњи Жидов: Треблинка* (*The Last Jew of Treblinka*, 1945; 2009) Чила Рајчмана (Chil Rajchman), *Човеком без судбине* (*Fatelessness*, 1975) Имреа Кертеса (Imre Kertész), добитника Новелове награде за књижевност за 2002. годину, *Кћериним даром мајци: сећањима из доба Холокауста* (*A Daughter's Gift of Love: A Holocaust Memoir*, 1992) Труди Биргер (Trudi Birger) и др.

79 Подаци су наведени према сајту: <https://www.slobodnaevropa.org/a/27835206.html> (21. 12. 2020).

2. Уз мемоарско-аутобиографске прозу о Холокаусту, класицима књижевности ове тематике припадају и романи; навешћемо неке који имају рецепцију на нашем говорном подручју: *Кућа сећања и заборав* Филипа Давида, *Сарин кључ/Sarah's Key*, Татјане де Розне/Tatiana de Rosnay, *Дечак у пругастој пиџами/The Boy in the Striped Pyjamas* Џона Бојна/John Boyne и др. Ови романи махом припадају типу романа лика. Иако је реч о романескној прози, она у извесној мери има документарну подлогу. Роман *Виолина из Аушвица/The Violin of Auschwitz* (1994) Марије Ангелс Англаде (Maria Àngels Anglada) заснован је на посредном сведочанству о Данијелу који је израдио виолину у концентрационом логору према мерама Страдиваријуса, али је сачињен и од фрагмената из стварне документације немачких есесоваца. Иако се Томас Кенели/ Thomas Keneally при тематизацији Холокауста определио приказ несвакидашњег Оскара Шиндлера, односно за тип за романа лика, *Шиндлерова листа/Schindler's List* ипак доноси шири и уверљив приказ живота и страдања у концентрационом логору. Уз то, *Шиндлерова листа* је једна од најпознатијих и најуспелијих екранизација романа о Холокаусту. Аутори историјских романа о Холокаусту експлицирају коришћење архивске грађе: Леон Урис је за писање романа *Мила 18* истраживао места на којима су се романескни догађаји одиграли, разговарао са преживелим заробљеницима и истраживао историјске архиве; аутор историјског романа *Убоги у Лођу/Die Elenden von Łódź*, шведски писац, критичар и новинар Stiv Sem-Sandberg/Steve Sem-Sandberg је грађу за писање о животу у другом највећем јеврејском гету у Пољској налазио у изворним хроникама.

2. Проза о Холокаусту у текућој књижевној продукцији РС
2012–2022.

Према подацима доступним у *Задружном интер-*

нетском библиографском систему (*Co-operative Online Bibliographic System & Services*) – COBISS, у периоду од 2012. до 2022. године библиотечки фонд Републике Србије постао је богатији за најмање деведесет седам публикација о Холокаусту на српском, енглеском, немачком, румунском, руском, пољском, мађарском и др. језицима.⁸⁰ Наведене публикације могу се класификовати на: зборнике радова са научних скупова (најмање двадесет два објављена у периоду 2012–2022), научне и стручне монографије и докторске дисертације (најмање двадесет пет објављених у периоду 2012–2022), научну грађу (најмање тринаест референци у наведеном периоду), наставне уџбенике и методичке приручнике о Холокаусту (најмање седам референци), белетристику – романе (најмање двадесет и један објављен у периоду 2012–2022), стрипове (најмање два), и хибридне жанрове на лиминалној позицији психолошке студије, мемоара и романа (најмање седам; в. одељак „остало”). Зборници научних радова о Холокаусту публиковани у последњој деценији одликују се компаративним карактером и интердисциплинарним приступом, те серијалношћу јер поједине високошколске установе и научни институти континуирано организују научне конференције посвећене теми/проблеми/аспекту Холокауста. Научне монографије и докторске дисертације о Холокаусту такође су заступљене у више области друштвено-хуманистичких наука: правних, психолошких,

80 Наведени подаци односе се на претрагу према следећим кључним речима: „Холокауст”, „Аушвиц”, „логор” и „Јевреји”. Списак је допуњен подацима пронађеним на сајтовима издавачких кућа („Лагуна”, „Вулкан издаваштво”) и онлајн-књижара (Knjižara.com). Списак публикација које су резултат наведене претраге доступан је у Прилогу бр. 1: Библиографији књига о Холокаусту у Републици Србији 2012–2022. Истраживање је обухватило књижевноуметничке, књижевно-научне и научне публикације монографског типа, изузимајући засебне огледе о Холокаусту, центре и лабораторије за изучавање Холокауста у Републици Србији, семинаре за наставнике и друге видове неговања културе сећања на Холокауст.

педагошких, филозофских, филолошких, историјских и др. Пораст продукције методичких приручника последица је ревидираног наставног плана и програма основних и средњих школа у Републици Србији (2018–2022), где је заступљено више наставних јединица из историје и књижевности Холокауста. Значајан део публикација о Холокаусту је на лиминалној позицији више жанрова; такав је случај и са делима о Холокаусту експлицитно жанровски одређених као романа. Чак и када је удео фикције вишеструко већи од удела фактографије, она задржавају (макар и посредну) документарну подлогу. У овом корпусу доминантни су преводи европских и светских белетристичких дела. На основу истражене грађе можемо закључити да је Холокауст актуелна тема научно-истраживачких публикација и белетристичких дела у периоду 2012–2022, вероватно и дуже. Истраживање рецепције ових дела кроз податке о најчитанијим књигама на недељном, месечном и годишњем нивоу, али и одређење као *бестселера* (*Тетоважер из Аушвица*), потврђује њихову „популарност” у читалачкој публици.

3. Лица савремене прозе о Холокаусту у РС

Жанровске карактеристике савремених (преводних) дела о Холокаусту размотрићемо на примеру најчитанијих књига ове тематике међу читаоцима у Републици Србији, узимајући дело *Тетоважер из Аушвица* којем смо посветили засебно поглавље у овој монографији.

3.1. *Цилкин пут*: између сведочења и фикције

У односу на дело *Тетоважер из Аушвица/ The Tattooist of Auschwitz* (2018) које назива историјском фикцијом („historical fictional novel”), ауторка Хедер Морис/ Heather Morris *Цилкин пут/ Cilka’s Journey* (2019) жанровски одре-

ђује као роман.⁸¹ Паратекст „Лагуниног” издања *Цилкиног пута* (2020) заобилази жанровско одређење дела, али истиче његову документарност у најширем значењу овог поступка: „засновано на потресној причи о љубави и опстанку”. Изводима из рецензија дела на полеђини књиге истиче се не само универзалност приче⁸², већ се, експлицирањем придева „изузетно” и „потресно” и запажањима која су релевантна за дела универзалне естетске вредности имплицитно и експлицитно указује на њену уметничку вредност.⁸³ Аутори наведених паратекстуалних маркера су: 1. Лали Соколов, преживели заробљеник Аушвица; 2. новинари листова *Sunday Express*, *Woman's Weekly*; 3. анонимни аутор.

У кратком предговору књизи *Цилкин пут* Морис истиче да је дело засновано на личним сведочењима Лалија Соколова о Цилки Клајн, на сведочењима других људи који су је познавали, као и на сопственим ауторкиним истраживањима. Свесна релативности истражене грађе и удела фикције, ауторка и у предговору дело одређује као роман. Типолошки, *Цилкин пут* је најближи билдунгс роману јер приказује духовни развој јунакиње кроз животну искуство до одређеног животног доба. Уз ликове који имају прототип у стварности, Хедер Морис доноси и галерију измишљених ликова инспирисаних стварним личностима и новинским извештајима о искуствима жена у совјетским гулазима, а све са циљем да причу учини *вероватнијом* (у Аристотеловом значењу овог концепта). Предговор осветљава још једну ин-

81 Подаци су преузети са званичног сајта Хедер Морис: <https://www.heathermorrisauthor.com/> (20. 2. 2021).

82 V.: „Priča o snazi da se prevaziđu nezamislive teškoće” (Moris 2020)

83 Према Јану Мукаржовском (1987: 124–125), универзална естетска вредност налази се у форми/новом начину на који уметничко дело осветли оно што је општељудско. Између осталог, паратекстуални маркери дела Хедер Морис истичу да „Cilkin put rasvetljava izdržljivoš ljudskog duha i volju da preživimo”, те да је ово „potresna priča koju ćete dugo pamtiti”..

тенцију романа – *Цилкин пут* треба да подстакне читаоце да трагају за новим појединостима о Цецилији Клајн. Одређене смернице потоњим читаоцима – истраживачима ауторка даје у одељку „Додатне информације”. Као дело отворено за нове документарне садржаје и чињенице, *Цилкин пут* интендира информисаног читаоца. Анализирајући изворе и имајући у виду ауторкине коментаре („verujem (istakla M. B. Č.) da su Cilku poslali ili u Pankrac ili Ruzinje” и сл., Moris 2020b: 315) можемо закључити да ни ове смернице нису у потпуности поуздане. Док, с једне стране, Хедер Морис и својим званичним сајтом „охрабрује” читаоце на даља истраживања живота преживелих логораша, она, по оцени књижевне критике, својим романима парадоксално пружа „љубавну причу у неместу и у недоба”, односно „улепшану причу, поетизовану и фикционализовану” (Орсић 2020: 369; 367), а надасве ирелевантно сведочанство о Аушвицу и гулагу.

3.2. Моћ значи опстанак

Наведена паратекстуална синтагма из рецензије анонимног аутора (којом смо насловили овај одељак) у спрези са насловом „Лепота ју је спасила – и осудила” (Moris 2020), наводи нас на закључак да је лепота моћ. И ова „порука” можда не би била толико проблематична да се не помиње у вези с романом о Холокаусту. Анализирајући карактеризацију Цилкиног лика показаћемо у којој мери паратекст испуњава/оповргава наведена очекивања.

Цилка је уведена у роман већ инципитом; номинализована је и иницијално је приказана у стању неверице: логор Аушвиц – Биркенау је ослобођен, а самим тим и Цилка као затечен логораш. Међутим, Цилкина неверица у вези са могућношћу слободе мотивише оно што ће врло брзо уследити – поновно заробљеништво због саучесништва у нацистичким злочинима. Подсетимо се, у роману *Тетоважер из Аушвица* Цилка је од заробљенице постала надзорник логорске једи-

нице. Мотив неверице (у слободу) показује се вишеструко функционалним: с једне стране, Цилка му приступа типски, кроз призму преживелог логораша. Знајући да је преживела захваљујући сарадњи са нацистима и повластицама, Цилка кроз мотив слободе почиње да сагледава себе на другачији начин, што за последицу има осећај кривице. Кроз информативни разговор са руским војницима отвара се још једна важна тема романа, памћење и потискивање садржаја. У датом тренутку, Цилка болнијим доживљава сећања на живот пре рата, док су сећања на логорске дане свежа и кристална, што је у сагласју са претходном смерницом у психолошкој карактеризацији њеног лика – осећајем кривице. Од првих страна романа, Цилка са пуном свешћу говори о својим поступцима и њиховим консеквенцама, не оправдавајући их, али их објашњавајући урођеним инстиктом воље за животом.⁸⁴ Иницијални мотив кривице оцртава смернице Цилкиног пута, односно заокружује га (у смислу вечитог враћања кривици и перманентне жеље за њеним испаштањем).

За Цилкин лик, тачније за психолошки аспект њене карактеризације, значајно је што мотив кривице не прати мотив кајања. Цилка своју кривицу сагледава крајње рационално, а та призма има упориште у обрисима њеног лика у *Тетоважеру из Аушвица* и представља спону у карактеризацији других ликова преживелих логораша (Лалија, Гите) о којима је писала Хедер Морис. Томе претходи превага нагона за животом над страхом од његовог губитка, а следи анализа могућих начина за преживљавање. Међутим, избор не постоји и једини начин своди се на неки вид учешћа у функционисању логора. Цилкин избор испрва је наметнут (нацисти су је силовали), а потом постепено прихваћен (Цилка прихвата дату повластицу да буде надзорник логорске јединице). *Нагон за животом* у „мирнодопским” околностима и услед накнадне

84 Уп. „Agent zastane, proučava je. [...] – Šta si radila ovde od aprila 1942? – Trudila se da preživim.” (Moris 2020: 11), и „– Jesi li radila? – Radila sam na tome da preživim.” (Moris 2020: 12)

спознаје *тежине* своје жртве и самодовољности (Цилка је упркос овим повластицама успела да помогне тек неколицини од више десетина хиљада затвореника) бива деконструисан; тада и тако прераста у подједнако постојан осећај кривице.

По пристизању у затвор „Монтелупих” у Кракову (јула 1945), у Цилки се поново буди нагон за преживљавањем: „Ponovo, kao što je već toliko puta doživela u svom kratkom životu, ima dva izbora: jedan, uzani put koji se otvara pred njom, a drugi – smrt.” (Moris 2020a: 14) Фреквентност индиректних унутрашњих монолога у обликовању Цилкиног лика открива присан емоционални однос приповедача и имплицитног аутора према овој јунакињи. Тумачећи Цилкин лик, Морис допушта да превагу добије њена ментална снага, те овај лик у роману постаје јунакиња у правом смислу те речи (хероина која је победила смрт). Током новог транспорта у гулаг Воркуту у Сибиру, у Цилкина жеља преживљавањем прераста у мисију опстанка како би сведочила о страховима којима уништавањем материјалних трагова (чему је била сведок у Биркенауу) и нестајањем непосредних сведока прети заборава. Овим су у роману тематизовани сви кључни топоси прозе о Холокаусту: нагонска жеља за животом, кривица и лик моралног сведока.

3.3. Сведочанство *испуњено књижевношћу*

Неколико година након објављивања дела *Зар је то човек* Примо Леви је „признао” да је његово дело „испуњено књижевношћу”, што нас изнова упућује на коришћење наративне медијације и у контексту сведочења ове врсте: „и сећању не постоји никакав траг о томе ко смо, све док се не појави наратив, као нека врста armature која даје облик том сећању.” (Porter Abot 2009: 26) Наративна формула која је и део сећања, и елемент књижевности, и оквир рецепције, доприноси кохеренцији приче (попуњавању одређених празни-

на у ауторовом сећању при наративизацији, или пак оприродњавању приче у процесу рецепције). Без даљег појашњења Левијевог „признања” у које се ни сам није упуштао, важно је истаћи позитивну страну „белетризације” сећања/сведочења о Холокаусту. Левијево „испуњавање” сећања књижевношћу било је „по дантеовској матрици” силаска и доњи свет и естетски је успело.⁸⁵ Пример мотивски сличног присуства „књижевности” у сведочанствима бивших логораша налазимо у делу Едија де Винда *Последња станица Аушвиц: моја исповест о животу и преживљавању у логору* (2020). Приповедач овог дела оглашава се „из Дантеовог пакла”, са друге стране жице, далеко од планина чији обриси наговештавају постојање другог (другачијег) света. У физичком и менталном простору другости, логору, на самом рубу смрти, под утицајем претрпљене трауме у Едију се обликовао лик Ханса, који је уједно и „глас” његове приче. „Друго место” функционише по принципу вечитог понављања „слика и осећаја” (De Vind 2020a: 13), а само место, описано као правоугаоник опасан белим зидом, алудира на бели погребни ковчег детета, чиме се сугерише невиност пострадалих. Логор у потпуности функционише као фукоовско друго место, затворено и за физички и за ментални прелаз и пролаз. Из логора се види једино сиво небо, док се удаљене планине чине бледоплавим („maglovite plave planine”, De Vind 2020a: 13), чиме се сугерише утихнуло наде о слободи („maglovite planine [...] нама večno nedostižne”, De Vind 2020a: 13); али колорит планина у оку посматрача (логораша) сведочи о чежњи. Слобода и плаве планине укрштају се у мотиву удаљености; иако се географски налазе на свега тридесетак километара од места логора, „опасане” жицом посматрачу се чине далеким и недостижним. У наративи доминира приповедачки презент, чиме се додатно сугерише постојаност *другог ме-*

85 О интертекстуалним релацијама дела *Зар је то човек* и Дантеовог *Пакла*, те у контексту других Левијевих дела в. Костић 2016: 85–91 и 113–124.

ста и бесконачност ритуала и других „опетовања”, те саме смрти. Исказ „Ja živim u Bloku 9” (De Vind 2020a: 14) сведочи о приповедачевом прихватању овог начина живота као јединог, неизмењивог, вечног. Уводна поглавља дела ни на један начин не тематизују видове кретања, што такође доприноси утиску вечности патње и страдања људи затечених у „белом правоугаонику”. Доследно обрасцу прозе о Холокаусту (без обзира на то да ли је реч о документарној или романсираној), на уводним странама дела *Последња станица Аушвиц* тематизује се мотив страха; међутим, он се ни овде он не јавља у вези са самом смрћу, већ са начинима умирања који су у логору били свирепи и људском уму незамисливи. Мотив страха од смрти у логору најсугестивније је описао Жан Амери (1996: 11), такође на примеру свог искуства: „Smrt u slobodi može, u duhovnom smislu, bar načelno biti odvojena od umiranja: socijalno, zahvaljujući tome što se može ispuniti razmišljanjima o porodici koja ostaje iza nekoga. [...] Slobodan čovek može prema smrti zauzeti određen duhovni stav jer se za njega smrt ne iscrpljuje u mucu umiranja. [...] Za logoraša, međutim, smrt nije posedovala trn: ni trn koji boli, ni trn koji podstiče na razmišljanje. Ovim se možda može objasniti što je logoraš [...] doduše poznao mučni strah od određenih načina umiranja, ali retko pravi strah od smrti.” Приповедач *Последње станице Аушвиц*, Ханс, додаје да је смрт *униформисана* јер њоме управља човек, припадник СС-а, да има „кварне савезнике” у глади, хладноћи; да ретко долази као частан непријатељ са којим се лекар може борити, а да је много чешће тиха и навидљива, без мириса; а без обзира на све, извесна.

Прва три поглавља романа уоквирена су мотивима из живота, прошлог и недостижног; он је конкретизован кроз дескрипцију планина, траве, кестена, сунца. И сам роман уоквирен је животом у правом значењу те речи (на првој страници налази се фотографија Едија де Винда са венчања 1943). Топос изокренутости хронолошког поретка (роман почиње срећним крајем) и поретка света (погледом на мотиве

даљине и бесконачности) логичан је (и уобичајен) поступак обликовања света страдања, а интенција оваквог поступка је сугерисање мрачног поглавља историје као исечка, фрагмента који мора то остати и не сме се више никада поновити. Уоквиравање приче доприноси њеном „оприродњавању” и ретуширању. Иако без временских координата, чиме се потенцира универзалност, и стављена у оквире *бесконачне природе*, ова прича у исти мах бива и конкретизирана као подједнако бесконачна патња опозитна ведрој, светлој, плавој и зеленој природи. Прво поглавље романа дешава се у пролеће (што кореспондира са тренутком ауторовог/приповедачевог заточења), а овај мотив је функционалан и у погледу продубљивања назначеног контраста: док се свуда живот обнавља, у „белом правоугаонику” живот се гаси.

Наратор романа *Последња станица Аушвиц* је лик Ханса, створен под утицајем трауме коју Еди де Винд носи из логора у Вестерборку и Аушвицу. Еди де Винд се као лекар добровољно јавио за рад у логору Вестерборк, како би његова мајка, у замену за његов рад, наводно била поштеђена депортације. Поред вишеструког паратекстуалног истицања да је реч о личној исповести и сведочанству о Аушвицу, документарност дела ојачана је речником који савременом читаоцу олакшава разумевање поретка и функционисања нацистичког логора, те белешком о аутору и тексту која уз хронологију живота Едија де Винда и Фридел Коморник садржи фотографије из периода пре и после Другог светског рата. Како је дело представљено као аутентично сведочанство великим делом настало Аушвицу (што је аутору било омогућено сходно положају лекара у логору), потврда овог вида документарности налази се такође у оквиру бележака уз роман у виду фотографије прве странице Едијеве свеске из Аушвица. Након проласка кроз међупростор (оличен у возу) и пристизања у „доњи свет”, приповедање се наставља у трећем лицу, кроз фокус заробљеника Ханса. Хансов лик уводи се у пару са заробљеницом Фридел, а нарација ће

се, од тренутка њиховог раздвајања, одвијати хронолошки. Прва Хансова мисао по пристизању у Аушвиц опште је место мемоарско-аутобиографске прозе о Холокаусту, чији су аутори морални сведоци (преживели заробљеници): „Shvatio je da samo jaki imaju šanse da prežive.” (De Vind 2020a: 21) Оваква опсервација доприноси утиску свеопште збуњености пред Аушвицом. Прва Хансова реплика у овом поглављу мотивисана је претходно наведеном свешћу, жељом, одлуком; по указаној прилици Ханс је медицинском раднику појаснио типове заразних болести у претходном логору, што ће му потом обезбедити одређену улогу у функционисању живота у логору. Први Хансов утисак о Аушвицу јесу безизражајна лица људи отупелих на сваки вид чулних надражаја. Пролазак кроз капију Аушвица алузија је на силазак у пакао; Ханс чак цитира речи које стоје пред уласком у пакао у Дантеовом делу („Vi što ulazite – ostavite svaku nadu.”). Управо су ове речи Хансова мисао водила у логору; с једне стране, више није веровао у живот, али није могао ни да поверује да ће баш овде умрети. Нада у живот и извесност смрти биле су на истој лиминалној позицији. Након губитка вере (али не и воље за животом), следе ритуали поништења достојанства и индивидуалности, а потом и уништења човека.

Поступак уоквиравања присутан је и на микро плану наратива *Последње станице Аушвиц*: Хансова свакодневица уоквирена је звуком као амбивалентним мотивом који буди сан и буди из сна (о животу). Мотив перцепције чулних сензација важан је у обликовању, тачније у климактичној и антиклимактичној путањи развоја лика: наглашеније присуство чулних сензација у перцепцији имплицира снагу воље заробљеника за животом. У обликовању Хансовог лика уочавају се још најмање два важна мотива: снажна чежња за животом ван жичане оgrade и закон слободе као једини, примарни и природњени закон који човек може и жели поштовати. Хансова иницијација у логорски начин живота дешава се прве ноћи, кроз тихи плач. Након што је оставио сву тугу

због живота који је изгубио и околности у којима се нашао, Ханс се окреће „малој” будућности, једноставном сутра/свањућу. Поражен пред окрутним животом логора, Ханс ће се борити за „мале победе”, за дан више. Иако је тежиште приповедања на Хансовом налажењу начина за преживљавање, нарација баштини сцене и коментаре који сведоче о страховтама логора; оне су некада метафоричког карактера (као у коментару „*miris suvišnih drugova*” (42) који упућује на смрт у крематоријуму логора), а некада су натуралистички („*A na levoj šaci falila su mu dva prsta.*” (42); „*Ne, Aušvic je bio više od mučilišta. [...] A kad bi se iscrpli i postali žrtve gasne komore, u Evropi je uvek ostajalo dovoljno Jevreja i političkih protivnika da se njihova mesta popune.*” (85); „*Siroti suvonjavci, kosturi usahljeh očiju, izranjavljenih tela, stajali su goli u dugom redu, naslanjajući se jedni na druge ili se držeći za krevete.*” (91); „*U pravu si, Cimeru. Nije to zbog mene, već zbog ovih ljudi koji tako krotko odlaze na klanje.*” (94) и др.)⁸⁶ Нарација је прожета и покушајима дефинисања зла и другим универзалним спознајама: „*Nagon za okrutnošću koji sredina i obrazovanje sistematski potiskuju u svakoj civilizovanoj osobi od ranog detinjstva, probudio se u nemačkom narodu. Nacionalistički moral, uz neophodnu dozu alkohola, pretvarao je ljude u đavole. Iako je to zapravo uvreda za đavola, jer on je samo osvjetnik.*” (50–51) Наратив о логору је и наратив о уништењу човека у сваком смислу те речи, од физичког до поништења саме људске природе и брисања границе која човека издваја од звери и осталих животиња. У *Последњој станици Аушвиц* носилац овог фабуларног рукавца је Паул који је „*predugo bio u logoru da bi u njemu ostalo sažaljenja.*” (91) Прича о поништењу људскости се универзализује кроз поређење есесовца са пијанцем који шутира пса који завија, а потом, сходно препознавању „оптужбе” за свирепост у даљем завијању, наставља са шутирањем до тренутка престанка „приговарања”. У причи

⁸⁶ Ради растерећења парентеза, од ових примера, па надаље у овом поглављу наводимо бројеве страна према издању дела у Изворима.

о есесовцу реч је о детету.

У обликовању Хансове личности јавља се и мотив кривице; иницијални тренутак пројављивања овог мотива је Хансово кукавичко сакривање од заробљеника Ван Лира јер би, чинећи му услугу, угрозио свој положај. До краја дела Ханс перманентно потискује осећај кривице величањем нагона за животом. Уједно, ово је Хансово самоправдање за неучињено (непружање помоћи другима у тренуцима када им је, сходно свом положају у логору, могао помоћи).

Фрагменти сећања на тренутке са Фридел вишеструко су функционални у обликовању Хансове личности; између осталог, они ојачавају Хансову жељу за даном више. У овом контексту, а сходно композиционој улози, важно је анализирати значај блиског и даљег сећања (памћења). Хансу је сећање на живот пре Аушвица болно и демотивишуће јер су сви његови чиниоци, од породице до познаника, готово извесне судбине и вероватно и даље једино део прошлости. Тренутак из блиске прошлости, сусрет са Фридел у првом логору, постепено је узимао превагу у Хансовом памћењу до узрастања у смисао, уједно једини мотивишући фактор за опстанак у „доњем свету”.

Општа места у вези са логорашком етиком опседају и приповедача Ханса. У последњој трећини романа води се нешто налик диспуту о методама преживљавања у логору, а у релацији са хришћанством и хуманизмом уопште. Долази се до закључка да су етички принципи у логору присутни и да је њихова граница доношење штете другом лицу. Поглавље са мотивом кривице као средишњим завршава се мотивима пламена, дима и мириса загорелог меса који, поред упечатљивости, сублимирају средишње елементе лика логораша: вољу за животом и кривицу због егоцентричности у тој жељи. Мотив кривице исходиште има и у Хансовом индиректном учествовању у смрти заробљеника јер су лекари некада морали да сачине спискове неухрањених, који су потом одвођени у гасну комору.

Завршница романа *Последња станица Аушвиц* у знаку је стања напетости. Оно је осликано на фону бурних дешавања „ван жице” која се подједнако наслућују и прижељкују. У контрасту према слободи која се назире, живот у логору добија још трагичнију димензију јер, упркос блискости сањаног и доскора недостижног, слободе, матрица смрти се не зауставља, већ се убрзава.

4. *Имећу документарности, белетризације и бестселеризације*

О проблему белетризације Холокауста у негативном контексту, тачније о „неодговорној бестселеризацији” овог историјског, религијског и културног феномена опширније је писао Срђан Орсић (2020: 365–369) у истоименом приказу једног од дела савремене књижевности о Холокаусту: „Роман *Тетоважер из Аушвица* новозеландско-аустралијске књижевнице Хедер Морис доноси свевремену причу о Холокаусту, која би због своје јединствености морала да побуди оправдану бујицу најчистијих емоција, али дело ове ауторке напросто је један књижевни урадак овенчан светском славом, а без велике литерарне вредности, те са дискутабилним и, усудићу се да напишем, неодговорним приступом и обрадом једне велике теме.”⁸⁷ Посредно, Орсић се дотиче и истраживачког новинарства, наглашавајући да се овде не мисли на професију, већ на поступак темељитије и потпуније обраде друштвеног проблема на основу (често) вишегодишњег истраживања, прикупљања и проучавања документарне грађе.

Упркос добром пријему дела *Тетоважер из Аушвица* код читалачке публике (од 27. јануара, када је дело објављено, а током 2018. године, само у Великој Британији продато

⁸⁷ О сличном проблему – статусу културних садржаја у свести оних који обликују културну и јавну свест у другом контексту, али уз универзалне закључке о *систему вредности националне књижевности* в. Певуља 2018.

је 400 000 примерака књиге), било је негативних реакција, и то најпре из Државног музеја Аушвиц-Биркенау услед непоуздане фактографије⁸⁸ иако је њена веродостојност „гарантована” ауторкиним предговором. Међутим, експлицитна жанровска одредница романа, коју истиче Хедер Морис, сва претходно наведена запажања (ауторкине тврдње и потоње замерке) чини излишним јер се овај жанр дефинише као „velika prozna fiktionalna književna vrsta” (Flaker 1985: 664). Жанр романа о Холокаусту није новијег датума; његов развој можемо пратити од дела *Зар је то човек* (1947) Прима Левија. У савременој (преводној) књижевности о Холокаусту, која је предмет наше анализе, уочавамо наглашено романсирање грађе. Већ од паратекстуалних елемената романа овог типа, објављених последњих година, читалац се усмерава ка рецепирању дела као романсиране биографије/аутобиографије/љубавне приче: примера ради, роман *Лутарња грозница Петера Гардоша* се већ на насловној страни одређује као „истинита љубавна прича” о онима који су „изгубили све – осим прилике да пронађу једно друго”, док приказ овог романа, објављен на сајту издавача, носи наслов: „Љубав је најбоља освета за сва зла Холокауста”⁸⁹; у опису романа *Јоргован увек цвета после зиме* ауторке Марте Хол Кели наглашава се документарна основа и оцртава се средишња тема: „Inspirisan životom stvarne heroine iz Drugog svetskog rata, ovaj hvaljeni roman otkriva nam priču o ljubavi, iskupljenju i strašnim tajnama koje su decenijama bile skrivene”⁹⁰. У овом

88 Орсић (2020: 367) подробно наводи погрешке и недоследности дела Хедер Морис: број на руци Гите Фурман не слаже се са оним који је у стварности имала истетовиран, мапа логора је нетачна, Лали илегално набавља пеницилин иако је овај лек у то време био у експерименталној фази, а у јавну употребу ушао је тек након рата и др.

89 Нав. према: <https://www.laguna.rs/laguna-bukmarker-ljubav-je-najbolja-osveta-za-sva-zla-holokausta-unos-10154.html> (12. 4. 2022)

90 https://www.laguna.rs/n4418_knjiga_jorgovan_uvek_cveta_posle_zime_

контексту важно је осврнути се на закључак Срђана Орсића (2020: 369) у приказу (критици) дела *Тетоважер из Аушвица*: „Уколико се Холокаустом не будемо бавили на прави начин, његове поруке остаће изгубљене између редова, а нове генерације неће моћи да примете ако неко будуће зло у своме настанку испољи виђене симптоме нацизма. Тривијализација логорске стварности и недоследности у изношењу проверених историјских истина доводе у овом случају до омашавања суштине, које може имати, у будућности, несагледиве последице...” Проблем на који реферише овај закључак задире у питање компетенција аутора књига о Холокаусту, интенција књижевности о Холокаусту, рецепције и образовања. Можемо се упитати да ли би, и на који начин, одустајање Хедер Морис од инсистирања на фактографској поузданости од 95% променило рецепцију овог дела? Из овог произилази најмање још једно питање: да ли је, и у којој мери, роман као „једини жанр који настаје и још није завршен” (Bahtin 1989: 435), без канона у правом значењу те речи, у обавези да фабулу о Холокаусту обради у диспропорцији истине и фикције и да ли превагу мора однети први чинилац? Наведена питања извиру превасходно из етичке функције књижевности. Речничкој дефиницији етичке функције књижевности, заснованој на томе да дело читаоца треба учинити бољим, у контексту књижевности о Холокаусту треба додати етичку одговорност аутора према историјској истини о Холокаусту јер је представљање и обележавање овог историјског догађаја (геноцида) регулисано и међународним и националним законима.⁹¹

laguna.html (12. 4. 2022).

91 Додајемо да су од 2006 године ОЕБС-ова Канцеларије за демократске институције и људска права и Кућа Ане Франк из Амстердама су спровеле план развоја наставног материјала за борбу против антисемитизма у петнаест земаља Европе. У Србији је Наставни материјал завршен и представљен у децембру 2018. године. (Подаци са сајта <https://terraforming.org/sr/nastavni-materijal-protiv-antisemitizma/>, 11. 1. 2021)

Перманентна актуелност и наглашена квантитативна заступљеност савремене прозе о Холокаусту у националној (преводној) и светској књижевности имплицирају један значајан проблем у вези са природом њене рецепције. У контексту прозе о којој говоримо, превасходно анализираних белетристичких дела са документарном основом, уочавамо наглашену усмериваку функцију паратекстуалних маркера издања. *Цилкин пут* се најпре експлицитно, путем ауторства Хедер Морис⁹², повезује са делом *Тетоважер из Аушвица*, што подстиче поимање *Цилкиног пута* као наставка *Тетоважера*. У контексту савремених наратолошких теорија о концепту света приче, транстекстуалности и трансфикционалности, *Цилкин пут* је пример екстензије протосвета *Тетоважера* јер Цилка, споредни лик претходног дела, сада добија функцију главног јунака. Тек након усмеравања тумачења овог дела као наставка приче једног круга заробљеника Аушвица, указује се на документарност у стваралачком поступку. Међутим, више од потенцијалне документарности наглашена је тема дела *Цилкин пут*, а на основу ње („Zasnovano na potresnoj istinitoj priči o ljubavi i opstanku (istakla M. B. Č.)”, Moris 2020) дело се конкретизује кроз жанр љубавног романа. Одређење *Тетоважера* као бестселера антиципира пријем *Цилкиног пута* у најширим читалачким круговима (у нашој земљи, јер говоримо о преводном издању). Документарну функцију у *Цилкином путу* има и ауторски предговор, у коме се истиче да је дело засновано на личном сведочењу Лалија Соколова (тетоважера из Аушвица) о Цилки Клајн, сведочењима других људи који су је познавали, као и на сопственом ауторкином истраживању живота наведене заробљенице логора Аушвиц-Биркенау. Ауторски предговор је и у функцији мотивације нових истраживања о Цилки Клајн и другим преживелим логорашама Аушвица и совјетских гулага. Са формом предговора кореспондира претпоследњи

92 Уп. „Od autorke bestselera *Tetovažer iz Aušvica*”, „Od iste autorke *Tetovažera iz Aušvica*”, Moris 2020.

одељак књиге („Додатне информације”). У њему се наводе чињенице из живота Цецилије Клајн, али и (раз)откривају елементи стваралачког процеса Хедер Морис, нарочито у погледу градње ликова: док је, с једне стране, Морис неретко ширила *свет приче* преживелог заробљеника измишљеним ликовима, каткад је неколико ликова који су имали предлошке у стварности обликовала у јединственог јунака; такав је пример са сестрама Цецилије Клајн које су за потребе дела *Цилкин пут* представљене једним ликом, Магдом. Дело *Цилкин пут* садржи и поговор истраживача Овена Метјуза о Воркути – „Белом паклу”, гулагу у којем је затворена Цилка након ослобођења Аушвица. Међутим, наведена документарна поглавља не кореспондирају са самим садржајем *Цилкиног пута*, обликованог по обрасцу романа степенасте композиције, усмерене ка осветљавању тема љубави, спасења и жртве. Књижевни критичари Хедер Морис називају „spisateljicom svetskog bestselera, duboko posvećenoj pričama o opstanku, izdržljivosti i nadi.” (Moris 2020: 339)⁹³ Апелатив читаоцу (Moris 2020: 335–336) (раз)открива ауторкин интимни и субјективан доживљај јунакиње о којој пише. Читајући дело у целини, постаје нам јасно да је тај доживљај пренет на приповедача дела и да је доминантна перспектива обликовања Цилкиног лика. У изјави захвалности ауторка истиче да ју је Соколов надахнуо да напише *Цилкин пут*; у наведеној речи захвалности (Moris 2020d: 275) препознајемо не само тематско, већ и стваралачко – стилско надахнуће јер је у поговору претходног романа *Тетоважер из Аушвица* истакнут дар Лалија Соколова за упечатљивим приповедањем.⁹⁴ Хедер Морис, упркос наведеним карактеристикама њених дела, бе-

93 У биографији Хедер Морис (2020: 339) уз књигу *Цилкин пут* наглашава се и да се „scenario [саџињен на основу сведочења Laliја Sokolova, prim. aut.] – visoko kotirao na међународним такмичењима”.

94 Уп. „Laliјева прича је dvanaest godina postojala u облику scenariја. Uvek sam zamišljala da се одвија на екрану – velikom или малом, nije bilo važno.” (Moris 2019b: 275)

летризацији (и бестселеризацији) теме Холокауста ипак припада ствараоцима значајне друштвено-историјске мисије; иако можда недорасла изабраном задатку, али свакако свесна озбиљности постављеног циља, она позива своје читаоце на размену читалачких искустава и остаје отворена за све сугестије које се тичу стила приповедања, али и нових информација о личностима о којима пише. Наведени вид размене могућ је путем њеног сајта (<https://www.heathermorrisauthor.com/>) који, уједно, представља њен целокупан истраживачки новинарски, књижевни и књижевно-научни рад. Оно што је неоспорно у вези са стваралачким методом Хедер Морис јесте њено „умеће слушања”, односно вештина коју је, како истиче у поговору *Цилкиног пута* (Moris 2020: 336), стицала постепено и помно, током бављења истраживачким новинарством. Захваљујући таквом искуству, Хедер Морис је успела да мотивише Лалија Соколова на самоиспитивање, које је резултирало сценаријом, а потом књигом *Тетоважер из Аушвица* (2019).

*

Савремена проза о Холокаусту, о којој смо говорили у овом одељку, има специфичну форму у односу на романе – бестселере са којима је повезују. И дело *Последња станица Аушвиц* (2020) Едија де Винда садржи паратекстуалне елементе у документарној функцији: фотографије из Де Виндове приватне архиве, предговор у којем се антиципира истинита прича Едија де Винда, исприповедана кроз лик Ханса, створеног „pod uticajem pretrpljene traume” јер „užas koji je doživeo i dalje je bio toliko nepodnošljiv da nije mogao da piše o njemu u prvom licu” (De Vind 2020: 9), речник непознатих речи (глосар), поговор Џона Бојна, аутора романа *Дечак у пругастој пиджами* (у функцији вредновања дела *Последња станица Аушвиц* са аспекта естетске функције), „Белешку о писцу и тексту” породице Де Винд, сачињене у Амстердаму 2019, и текст „Суочавање са смрћу” Едија де

Винда, изворно објављено на холандском језику у зборнику *Folia psychiatricae, neurologica et neurochirurgica Neerlandica* број 52 из 1949, на странама 459–466. Међутим, дело Едија де Винда издваја се не само непосредним сведочењем⁹⁵, већ дубином и снагом интроспекције која свакако потиче од Де Виндовог образовања – лекарског позива. *Последња станица Аушвиц* допринела је Де Виндовом укупном сведочењу, започетом на самом тлу логора,⁹⁶ а настављеном наведеним огледом „Суочавање са смрћу”, Фондацијом за истраживање психичких последица рата (SOPO) и специјализованим радом са пацијентима који се лече од ратне трауме, коју је у себи носио и Де Винд. Овај аутор је оставио јединствено научно, књижевно-научно и књижевно, свеобухватно, пре свега аутентично тумачење Холокауста.

95 Уп. са паратекстом „Лагуниног” издања дела *Последња станица Аушвиц* (2020): „Моја исповест (истакла М. В. Џ) о животу и преживљавању у логору”.

96 „Poseban značaj knjige *Poslednja stanica Aušvic* ogleda se u tome što je napisana u samom logoru, dok je rat još trajao. Tekst nije adaptiran niti menjan u skladu s kolebanjima u sećanju ili stečenim znanjem kasnije, nakon oslobođenja. Zbog toga je ova priča iskrena i poseduje veliku istorijsku vrednost.” (Porodica De Vind 2020: 218)

ФРАГМЕНТИ СЕЋАЊА ЛАЛИЈА СОКОЛОВА: ПРИЛОГ ТУМАЧЕЊУ МЕМОАРСКО-АУТОБИОГРАФСКЕ ПРОЗЕ О ХОЛОКАУСТУ

Ако се ујутру пробудиш, то је добар дан.
Лали Соколов у интервјуу са Хедер Морис

Дело *Тетоважер из Аушвица*⁹⁷ представља наративизовано сведочанство једног од последњих живих сведока функционисања нацистичког логора Аушвиц-Биркенау. С једне стране, ово дело припада линији мемоарско-аутобиографске прозе⁹⁸ о Холокаусту, чије су жанровске црте уобличене у опусу Прима Левија, преживелог логораша, мемоаристе, есејисте, романописца и значајног истраживача „психологије сећања”⁹⁹ заробљеника Аушвица и других нацистичких логора. Жанровска одредница романа и име Хедер Морис као његовог аутора дело *Тетоважер из Аушвица* изводе из досадашњег оквира мемоарско-аутобиографске прозе о Холокаусту. Међутим, овај „излазак из оквира” наведене прозе о Холокаусту прирођен је књижевно-научним делима која наративизују искуство преживелог логораша. Ово „правило” такође је постављено опусом Прима Левија, аутора чија су дела у исти мах мемоари, аутобиографије,

97 У оригиналу: Heather Morris, *The Tattooist of Auschwitz*, London: Zaffre, Bonnier Zaffre Limited, 2018. Ово дело је у преводу на српски језик први пут је објављено 2019, у издању „Лагуна”. Преводилац је Жермен Филиповић.

98 Термин Д. Иванића у књизи *Облик и вријеме* (Ниш: Просвета, 1995).

99 В. хрестоматију есеја *Потонули и спасени* Прима Левија и студије Марка Фримена (Mark Freeman, *Too Late: The Temporality of Memory and the Challenge of Moral Life*, Journal fur Psychologie 11 (2003): 54–74; Mark Freeman, *Hindsight: The Promise and Peril of Looking Backward*, 2009) које су настале на основу мемоара Прима Левија и других преживелих логораша.

романи, есеји, студије о човековој природи, а свако од њих је дијалогској релацији са претходним у погледу одређених жанровских карактеристика.¹⁰⁰ Примо Леви је својим делима поставио одређене конвенције мемоарско-аутобиографске литературе о Холокаусту (приповедање о логору као мисија похрањивања чињеница, али и као морална рефлексија, топос сна затвореника о причи коју нико не слуша, топос путовања, метафора преображаја, одисејевски мотив повратка, фрагментарност приче као последица приповедања сегмената сећања по степену њихове неодложности, мимеза усменог казивања и др., Костић 2016: 113–118), али је уједно идентификовао факторе који условљавају обликовање „прикладне истине” код оних сведока који су за то имали психички интерес.

1. Проблем ауторске интенције

„Требало је три године да се прича размрси” (Moris 2019: 265) – ова реченица само наизглед сведочи о потешкоћама аутора дела *Тетоважер из Аушвица* да повеже „фрагменте сећања” Лудвига Ајзенберга Лалија, чије сведочење о данима проведеним у најозлоглашенијем нацистичком логору чини грађу овог мемоарско-аутобиографског дела. Наведено признање ауторке Хедер Морис заправо проблематизује најмање два средишња елемента књижевно-научне литературе о Холокаусту, а то су интенција писања мемоара

100 В. дело *Зар је то човек* (1947) које се налази на граници мемоара, дневника и романа, збирку есеја и цртица *Потонули и спасени*, радиодраму *Дан шести* (Поља, 487, 2014, str. 157–168, превод Александра Костића). О делу Прима Левија опширније в. докторску дисертацију Александра В. Костића, *Фигуре преображаја у књижевном делу Данила Киша и Прима Левија (од књижевне поетике до културне антропологије)*, Београд: Филолошки факултет, 2016. О жанровским карактеристикама мемоарско-аутобиографске прозе о Холокаусту писали смо у одељку „Ка савременој поетици мемоара”.

(у контексту дела *Тетоважер из Аушвица* – усменог сведочења Лалија Соколова које је Хедер Морис снимала, а потом у два наврата прерађивала у два различита књижевна облика) и (психоаналитичка) техника дубоког самоиспитивања, неизбежна при „погледу уназад” преживелог логораша на проживљено и упамћено искуство. Лали Соколов је желео да „isprīča ovu priču [priču o logoru Birkenau u okviru Aušvica, prim. aut.] u bilo kojoj formi” (Moris 2019: 278), а жеља да се похрани сведочанство о једном од најграничнијих искустава опште је место поетике мемоарске прозе бивших логораша, речима Прима Левија – „спасених”, или Пола Рикера – „моралних сведока”, како се у литератури често одређују мемоаристи овог типа.

Прича Лалија Соколова најпре је снимљена са циљем/поруком „da se to [Holokaust, prim. aut.] više ne dogodi.” (Moris 2019: 265); међутим, снимак који је забележила ауторка потоњег дела *Тетоважер из Аушвица* имао је карактер „фрагмената сећања” бившег логораша Лалија, а пукотине у сећању могле су се превазићи једино Лалијевом рефлексijом о догађајима у логору и дубљом спознајом својих и туђих поступања. Дубљи увид у околности и последице проживљеног искуства, које омогућава дистанца од неколико деценија у односу на поменута дешавања, готово по психоаналитичком моделу унутрашњег особађања субјекта, у Лалију је пробудио бол због осећаја кривице „спашеног”, али је и отворио пут ка субјектовом ослобађању од овог терета. Лалијева филозофија преживљавања, о којој ћемо опширније писати у наставку рада, експлицирана је већ на уводним странама дела *Тетоважер из Аушвица*, што је важан податак за поетику жанра овог дела јер читаоце води ка још једној интенцији аутора грађе на основу које ће Хедер Морис написати мемоарску прозу, а то је у извесном смислу правдање пред „потонулим”, али и пред онима до којих историја долази тек посредством текста.¹⁰¹

101 Хедер Морис и индиректно указује на Лалијев снажан порив за

Лалијево сведочење је, између осталог, резултат интенције за креирањем другачије слике не само о себи и Гити, логорашици и потоњој Лалијевој супрузи, већ о сваком *преживелом* који се неретко повезује са сарадницима нациста унутар логора.¹⁰² За тумачење Лалијеве интенције значајни су и детаљи његовог портрета које запажа и наизглед успут бележи Хедер Морис. Лали је „*dragi čovek drhtavih ruku*”, „*nesigurnog glasa*” и „*očiju vlažnih i šezdeset godina nakon što je iskusio te najstrašnije događaje u ljudskoj istoriji.*” (Moris 2019: 265), а истицање оваквих детаља несумњиво је у функцији подстицања читаочеве емпатије не само за јунака приче која следи, већ за саму причу чији је јунак човек несаломиве воље.

Напоследку, о интенцији и важности сведочанства Лудвига Ајзенберга (односно Лалија Соколова) говори нам и утисак њиховог првог и јединог слушаоца, Хедер Морис (2019: 278): „*otvorio mi je oči i pružio pogled na svet u kojem su Lali i Gita preživeli.*” Лали је, дакле, поуздан водич не само кроз загушљиве и мрачне вагоне којима су затвореници довожени у логоре, не само кроз простор, просторије и бројеве логора Аушвиц, кроз време Холокауста, већ, зажмурених очију, „слушајући” Лалијеву исповест читаоци бивају вођени до најскривенијег кутка људске душе, у којем једна искра светлости (несаломиве воље и жеље за животом) побеђује мрак историје, душе, хаоса.

борбом (преживљавањем); то је нарочито евидентно у сегментима говора, где ауторка примећује како Лали Соколов приповеда загледан у прозор (отворен простор) и ударајући стопалом о под у ритму корачнице.

102 Уп. и: „*To je Lalijeva priča o onome što su morali da urade da bi preživeli.*” (Moris 2019: 266)

2. *Тетоважер из Аушвица* између мемоара, аутобиографије и романа

Један од најважнијих проблема у вези са жанровским карактеристикама дела *Тетоважер из Аушвица* је ауторство. Овај проблем се додатно компликује тиме што Хедер Морис себе назива „приповедачем Лалијеве приче”. Узимајући у обзир све верзије Лалијеве приче, потписану ауторку дела *Тетоважер из Аушвица* можемо назвати и саговорником, првим читаоцем, сценаристом, истраживачем и романописцем (по мотивима) Лалијеве приче. Хедер Морис је три године била не само слушалац Лалијеве приче, већ и њена навигација ка општем, универзалном које је похрањено у Лалијевим сведочанствима, а то је људскост. Стога Лалија Соколова можемо назвати (моралним) сведоком, „живом” историјом, „живим” документом, аутором сећања на дане проведене у логору Аушвиц и писцем аутобиографског романа усмереног на један, али најважнији сегмент ауторовог живота, са циљем дубље спознаје свог идентитета. С друге стране, Хедер Морис можемо назвати ауторком романа о људскости, милосрђу и несаломивој вољи. Обоје можемо назвати мемоаристима јер пуноћа сведочанства, његова живост, животност, непосредност и значај не могу се досећи без поменути два аспекта: похрањивања чињеница и њиховог увезивања у зроцима, последицама, доживљајем и порукама.

У појединим сегментима поговора делу *Тетоважер из Аушвица*, Хедер Морис се и сама оглашава као емпатијски читалац који иза Лалијевих дрхтавих руку открива његов и Гитин дубоко потиснути страх, а у дрхтавом гласу преживелог логораша наслућује да Лали заиста има „još samo malo” (Moris 2019: 265) времена за причу – сведочење – истину. У делу *Тетоважер из Аушвица* и експлицитно, и у више наврата индиректно (избором приповедача, формом приповедања и избором елемената приче који ће бити предочени) инсистира се на истинитости (по)сведоченог. У одељку „Епилог” Хе-

дер Морис наглашава да је „уџинјен svaki napor da se џинјенице provere u dostupnoj документацији” (Moris 2019: 266), али, за легитимацију документарног садржаја дела *Тетоважер из Аушвица*, важније је оно што је наизглед успут поменуто у оквиру бележака аутора на крају књиге. Много важније од тога да ли у Лалијевом сведочењу сећања и историја „idu ruku pod ruku” (Moris 2019: 266), иако архивска документа показују да је у случају Лалијеве приче/приповести тако, јесте што је ово сведочанство универзалнија лекција од оне из историје која се временом смешта на све мање простора у уџбеницима. Лалијева сведочанства су лекција из људскости, „јасна и прецизна”, која контекст из којег извиру (човеково лишавање слободе, достојанства, имена и идентитета) у повратној спрези чине (заstraшујуће) важним.

Издавање јунака (Лалија Соколова и Гите) у посвети овог дела још једна је потврда интенције ауторке Хедер Морис да напише роман о јунацима снажне воље, а захвалност „власнику” исприповеданих успомена због указаног поверења „легитимише” угао гледања ауторке (романописца) о јунацима као узорима, носиоцима важних духовних вредности. Реченица „У спомен на Лалија Соколова” из посвете дела још једном у први план издваја човека (универзално, опште) уместо догађаја, чињеница, историје. Снага емпатије за јунаке и саму причу о преживљавању додатно је наглашена ауторкиним истицањем како она није Јеврејка и да јеврејском питању приступа као истраживач чињеница, а не као морални сведок, како можемо назвати Лалија. Пролог, карактеристичан за драмска дела, потврђује наведени угао гледања Хедер Морис на Лалијеву исповест као на драму о човеку без хибриса, осуђеног на смрт, са могућношћу помиловања равне Божјем чуду, али који, попут јунака античке трагедије, стоички и трезвено подноси изазове апсурда. Чудо *Тетоважера из Аушвица* управо је поменуто издржљивост.

3. Фрагментарност као поетичко обележје Лалијеве
исповести

У уводним сегментима овог поглавља истакли смо да су Лалијева сведочанства иницијално имала карактер фрагмената, а да је наративни ред (додуше не у потпуности) успостављен захваљујући разговору Лалија Соколова са новинарком Хедер Морис. Уједно, њена питања су Лалија постепено уводила у процес дубинске психоанализе, и тек након оваквог увида и (пре)вредновања својих и туђих поступака добијена је детаљнија и целовитија приповест о искуству у нацистичком логору. Међутим, ауторка романа вешто, путем одређених мотива (импликација), читаоцима сугерише фрагментарни карактер Лалијеве исповести. То су мотиви пуко-тине, смрада, мрака и повременог блеска светлости. О овим важним чвориштима Лалијеве приче и уједно симболима важним за разумевање Лалијевог искуства опширније пишемо у наредном одељку.

Аудио запис Лалијеве исповести Хедер Морис је најпре преточила у сценарио. Фрагментарност Лалијеве исповести, без накнадних узрочно-последичних повезивања мотива и детаља, оставила је снажан утисак на Хедер Морис; фрагменти сећања који су у Лалијеву свест навирали по степену неодложности вербализације, захваљујући својој упечатљивости подсетили су Хедер Морис на кадрове филма у чијој је основи тешка прича која се због озбиљности и невероватности за онога ко не поседује таква гранична људска искуства, другачије није ни могла обликовати и реципирати. Разговоре са Лалијем Соколовим ауторка пореди са путовањем у невероватно, непознато, несхватљиво, језовито, а уједно топло и блиско (ово се односи на љубав и милосрђе као две теме Лалијеве исповести подједнако важне као и историјски догађај који призива у сећање). Ово „путовање” није се одвијало са дистанце; напротив, Хедер Морис је све време, у потпуности урођена у Лалијеву причу, трагала за

порукама које Лали није желео да експлицира. Пронашавши средиште Лалијеве приче и покретач Лалијеве воље, Хедер Морис је напослетку Лалијеву исповест обликовала као „роман о љубави и пожртвовању”. Морис је своје „путовање” наставила кроз сећања Лоте Вајс која је такође преживела Холокауст и ужас логора у коме су били Лали и Гита. Свако „путовање” је Хедер Морис доносило и снажно надахнуће, и снажан бол због ужаса о којима је слушала непосредно од његових жртава. Лалијева прича, након дванаест година од вербализације, из сценарија неснимљеног филма бива преточена у роман, при чему „наративне споне” из накнадних Лалијевих разговора са Хедер Морис нису у потпуности нарушиле њену фрагментарност, кадрираност и неизвесност.

Захваљујући вишеаспектности са које се приступило обликовању сећања на дане проведене у Аушвицу (Лалијева сведочења у више наврата, у размаку од неколико година, повратак детаљима у којима су се скривали рукавци Лалијевог наратива, истраживање архивских докумената у функцији повезивања фрагмената Лалијевих сећања, обликовање Лалијевог лика путем исповести, интервјуа и романа Хедер Морис), Лалијева исповест је читаоцу предочена хронолошки, од тренутка уласка у вагон који превози будуће затворенике Аушвица (тачније, од априла 1942) до Лалијевог повратка у домовину. По схеми мемоарско-аутобиографске књижевности о Холокаусту, приповедање о Лалијевом путу завршава се формулом одисејевског повратка.¹⁰³ Мотив пута заокружен је и детаљем светлости, најављеним на првој страници романа, а развијеним кроз *свитање* до симбола слободе и победе.

103 Уп. „Sviče kad stižu na granicu sa Slovačkom. Zvaničnik prilazi Laliju i traži mu dokumenta. Lali zavrne rukav da pokaže jedini oblik identifikacije koji ima: 32407.

- Ja sam Slovak – kaže.

- Dobro došao kući.” (Moris 2019: 251)

4. Лик Лалија Соколова

Лали (Лудвиг Ајзенберг, односно Лали Соколов), „jedan od bezbrojnih mladića naguranih u vagone predviđene za transport stoke” (Moris 2019: 12), са осталима уједињен страхом, младошћу и религијом, већ од првих страница дела разликује се својим ставом према страху: загладан у (нимало случајно изабран детаљ) крајолик иза решетке, кроз ретку пукотину на зиду вагона који транспортује заробљенике, Лали снажније од страха осећа нагон за животом. „Мој је живот isuviše dobar da bi se završio u ovoj smrdljivoj rupi” (Moris 2019: 14) – закључује Лали у мраку „smrdljivog vagona” и, опет загладан у крајолик, у мраку вагона почиње да гради своју стратегију светлости (слободе, живота): „*Prostor je tvoj jedino ako se potruđiš da bude tvoj.*” (Moris 2019: 12). Ова реченица истргнута из Лалијевог у целини непредоченог директног унутрашњег монолога, највише доприноси индивидуализацији његовог лика.

Уз одело, кошуљу, кравату и кофер, Лали се од осталих заробљеника разликује и потпуном рационализацијом своје жртве: „*žrtvovao se da bi njegova porodica ostala kod kuće.*” (Moris 2019: 14) Лалијева (и било чија) немогућност сагледавања димензија простора у који су сабијени метафора је бездана неслућеног душевног и физичког бола будућих логораша. Историја и психологија сведоче да су искуства човека у логору најграничнија људска искуства. Освајање бездана мрачног простора у вагону заузимањем места за за стајање бар за једно цело стопало први је Лалијев корак ка освајању „комадића” своје будућности. Други Лалијев корак јесте социјализација унутар стварности вагона; стварности коју сада види, осећа и чује, а то је стварност мрака, јецаја, сабијања, безнађа. На *мрак вагона* Лали реагује речима охрабрења, уносећи тако искре светлости у бездан страха и очаја.

Поред мрака, важан симбол са уводних страна дела *Тетоважер из Аушвица* је и смрад. Смрад Аушвица проди-

ре у све поре Лалијевог бића већ у мрачном вагону. Потоње изједначавање мотива смрада и Аушвица кључ је за разрешење симболике поменутог мотива: смрад који улази у све поре људског бића метафора је „правила” преживљавања у Аушвицу. Како Лали сведочи, човеково упориште у логору није вера; и вечерње молитве заробљеника све су тише, до потпуног утихнућа. Правило преживљавања је прихватање „смрада”, односно изградња себе у (парадоксално) „мислеће небиће”¹⁰⁴, у крајње рационалну стратегију опстанка уз спремност на издржавање свих видова унижења човека, која су често прелазила границу људскости.¹⁰⁵ Закључујемо да се од првих страница дела *Тетоважер из Аушвица* обликује лик чија је доминантна црта снажан нагон за преживљавањем, уз спремност на „посматрање” и трпљење; лик изразито рационалног појединца у хаосу понашања и поступања које је немогуће когнитивно обрадити кроз постојеће, урођене и стечене оквири и скрипте. Многи од малобројних преживелих заробљеника у нацистичким логорима сведоче да се оквири поимања, рационализовања поступања и трпљења у нацистичким логорима нису могли формирати ни током година проведених тамо, ни деценијама након таквих проживљених искустава. Дакле, индивидуализација Лалијеве личности надилази контекст дела *Тетоважер из Аушвица* јер се лик „мислећег небића” ретко среће у књижевној и књижевно-научној литератури о Холокаусту.

104 Појам небића у контексту тумачења дела *Тетоважер из Аушвица* и, конкретније, при анализи Лалијевог лика нипошто не треба изједначавати са појмом нељудскости. Лалија условно можемо назвати „небићем” у смислу невероватне снаге воље и ума у условима нацистичког логора, те готово нељудске издржљивости физичких кажњавања и психичког злостављања (сетимо се да је Лали једини логораш који је жив изашао из крематоријума и који је преживео казнено одељење логора Биркенау (Аушвица II).

105 Уп.: „Radi šta ti se kaže. I uvek posmatraj.” (Moris 2019: 19)

Из овог тумачења може се закључити да се у делу *Тетоважер из Аушвица* превасходно обликује лик Лалија Соколова – преживелог логораша, а то потврђује најпре тачка гледишта (приповедно *ја*) и унутрашњи монолог у трећем лицу (доминантна форма обликовања приче о Лалију Соколову) који карактерише перманентно преиспитивање, процењивање и вредновање поступака главних јунака, што је одлика приповедања са одређене временске дистанце. Уједно, овакав тип приповедања једна је од карактеристика мемоарске прозе, а унутрашњи монолог, наизглед несвојствен документарној прози, у односу на интенцију „мемоаристе” (и романописца), релевантан је облик приповедања у делу *Тетоважер из Аушвица*. Од прве до последње странице романа Лали није Ајзенберг, већ Соколов, преживели логораш код кога је, како сведочи његов син, Гари Соколов, „zauvek ubijena sklonost da pokazuje emocije i razvijen nagon za preživljavanje, i to do te mere da nije pustio ni suzu čak ni kad mu je sestra preminula [...] jer je toliko godina gledao smrt u tolikim razmerama” (Moris 2019: 273). Романописац Хедер Морис читаоцима открива да је у Лалију (тада Ајзенбергу) буђење снажног нагона за преживљавањем повезано са сценичном стрељања тројице дечака којој Лали присуствује као неми сведок, из прикрајка, у мраку. Видевши овај тренутак као преломни у обликовању Лалијевог лика (и личности Лудвига Ајзенберга), Хедер Морис га најављује Лалијевим доживљајем себе у вагону („Sve se manje oseća kao on, Lali.”, Moris 2019: 11). Интервенције Хедер Морис у вођењу Лалијеве приче видимо и у коментару да Лали међу последњима излази из вагона; оваквим најавима финала приче (Лали ће међу последњима изаћи из логора, као преживели) умањује се тензија у току читања, али се подцртава тема љубави и пожртвовања у којој је ауторка пронашла баланс са ужасима које су преживели логорашаи. У овом контексту важна је и сцена када Лали, на позив капоа Хоустека, улази у крематоријум како би рашчитао тетовирани број убијеног мушкарца.

Хоустеков коментар да је Лали једини Јеврејин који је жив изашао из крематоријума такође је у функцији најаве расплета Лалијеве приче и смањења напетости.

У документарном смислу, од важности су (наизглед) упутна запажања Лалија Ајзенберга о реду младих девојака пред просторијом за тетовирање бројева, који „*vijuga dokle pogled ne seže*” (Moris 2019: 50), о утиску вечно недовршених зграда логора који (раз)открива стање перманентне градње нових зграда, а на њега се значењски надовезује непрестана хука локомотива која сведочи о свакодневном, даноноћном пристизању нових затвореника у нацистички логор. Овакви коментари и утисци, дати из перспективе (бившег) затвореника, тетоважера Лалија, драгоцене су сведочанство о бројности жртава страдалих у Аушвицу. А колективни лик – маса страдалника, оцртан посредно путем бесконачне вијугаве линије, хуке, вриске и мука, жиг је Лалијевих сећања, узрок његовог душевног бола, стида и осећаја кривице што бар још неколико тачака те непрегледне кривуље није завршило са оне стране жице, где се и сам нашао једног дана.

Попут Прима Левија, и Лалија Соколова одликује губитак вере у Бога. У делу *Тетоважер из Аушвица* супституција вере у Бога вером у себе, свој разум и снагу, мотивисана је такође супституцијом Бога човеком, која је била евидентна код сваког припадника управе нацистичког логора. Као затвореник логора, Лали је више пута био сведок како „селектор” Хоустек, узимајући улогу Бога, одлучује кога ће послати тетоважеру Лалију и подарити му још један дан живота. Многи безимени војници логора такође су „играли улогу” Бога, дарујући и узимајући живот затвореницима. У таквом вишеструко изокренутом систему вредности, и вера је морала бити супституисана.

5. Топос сна

Сан затвореника је један од елемената који роман *Те-*

товажер из Аушвица приближава мемоарско-аутобиографској прози о Холокаусту; међутим, његов садржај излази из оквира поменутог топоса дела сличне тематике и њиме се овде мотивише преокрет у Лалијевој перцепцији будућности.¹⁰⁶

Лали Соколов и Гита Фурман сањају будућност. Она се у Лалијевом случају конкретизује путем жене коју верује да ће упознати. Будућност – жена, љубав, слобода – најснажнија је вера Лалија Соколова у логору Биркенауу. Сензуални детаљи Лалијевог сна у логору и интензивно доживљени додире руку и мириси доприносе „уверљивости” Лалијевог сна – вере. Лали овај сан снева трећег месеца у заробљеништву, те је његова функција подцртавање детаља Лалијевог карактера наговештеног одређеним положајима и сензацијама у вагону у коме се налазио са осталим затвореницима (усправно држање тела, подигнута глава, очи које траже пукотину кроз коју улази светлост у вагон и сл.). Значајан детаљ у приказу Лалијевог сна је „убрзавање сна”: Лали чак и у сну зна да се нема много времена и да га сваког трена могу вратити у ужасну јаву. Лали и из сна вапи за још којим тренутком сневане слободе, али не у значењу бега од стварности, већ у значењу изворишта воље и снаге којом ће се напојити за ново суочавање са стварношћу. Лалијев сан је и наговештај сусрета са Гитом – заробљеницом бр. 34902, којој ће услед избледелости броја морати поново да тетовира руку. Сцена са Гитом, истргнута из контекста (средишњег дела романа), налази се и на почетку дела *Тетоважер из*

106 Уп. „Pucnji spolja katapultiraju Lalija u budno stanje. [...] Još se živo sećajući njenog toplog tela, Lali polako ustaje i poslednji staje u red za prozivku. Zatvorenik koji stoji pored njega gurne ga laktom kad se Lali ne odazove na svoj broj.

- Šta je bilo?

- Ništa... Sve. Ovo mesto.

- Isto kakvo je bilo juče. I biće isto i sutra. To si me ti [Lali, prim. aut.] naučio. Šta se promenilo za tebe?” (Moris 2019: 49)

Аушвица. Дајући јој иницијално место, а тек потом је смештајући у контекст, аутор романа усмерава наше трагање за новим значењима црне боје у овом делу. Црна боја је и боја мастила којом Лали тетовира затворенике. Након извесног времена, на руци затвореника, она се претвара у зелену и меша са крвљу. У пренесеном значењу, црна боја означава сан (затворене очи), односно спас од ужаса логора Биркенау. Тонући у црно (сан), Лалијева душа се напаја снагом, вољом и љубављу; помешана са бојом крви, црна боја у роману *Тетоважер из Аушвица* симболизује истрајност, издржљивост, виталност и, нимало парадоксално, будућност. Док је боја блата (браон, жута) боја ужаса логора Биркенау, у недостатку зеленог (простором логора превлађују боје блата, жице и каменолома), црна боја је боја сна, боја брисања сећања, сакривања ужаса, заборав.

Гита, која се пре љубави са Лалијем представљала као број, односно као затвореница 4562 у логору Биркенау, и која је негирала било какву другу стварност и будућност сем логорске свакодневице, постепено задобија пркос у погледу и одлучност у гласу, што имплицитно потврђује да се и у њој будила воља за преживљавањем и мисао о будућности ван логорских зидина. Гита је сан о слободи први пут доживела у тренуцима највеће тифусне грознице. Њена будућност конкретизована је у осмеху сина из сна. Овај сан није предочен у роману, већ о њему сазнајемо накнадно и посредно, из сведочења њеног сина Гарија. Гитин лик је уведен у роман истим поступком као при увођењу Лалијевог лика: на уздигнутој глави, на лицу и у очима које гледају право преда се, нема ни обриса бола у тренуцима тетовирања логорашког броја.¹⁰⁷ Нимало случајно је ово запажање предочено из Лалијевог перспективе: само њему је дато да препозна сличне (себи), а различите (од осталих затвореника на чијем се лицу и телу читује престрављеност). И Гита је *препознала*, а то је

107 Уп. „Ona se ne trgne od bola koji joj, Lali zna, on nanosi.” (Moris 2019: 51)

посведочено укрштајем њихових погледа.

Сан који сањају ликови романа *Тетоважер из Аушвица* још једна су потврда њихове изузетности у контексту јунака сличних дела о Холокаусту. Воља за животом и снага за борбу одликују Лалијев и Гитин поглед, став, говор, мисао, па чак и сан.

6. Доживљај логора

Иако су сећања Лалија Соколова на дане проведене у логору Биркенау приповедана са веће временске удаљености од тренутка када су непосредно проживљавана, иако су до читалаца дошла након вишеструких прерада, дорада, допуна разним дељањима, она су сачувала аутентичност иницијалног, непосредног утиска Лалија Соколова при сусрету са непознатим, невероватним и његовом уму непојмљивим поступцима, искушењима, осећањима и објектима. Коментари којима се процењују размере последица постојања нацистичких логора су спорадични у делу *Тетоважер из Аушвица*, и углавном се односе на поређење логора са Хадом.

Први утисак Лалија Соколова обележен је језом од тишине недовршених зграда. *Језовито* сведочи о Лалијевој дубљој спознаји „будућности” логора (тачније, његовог перманентног проширења) и будућности многих који ће доћи на поменуто место. Током сусрета са затвореницима Лали размењује неповерење, страх, али и љубомору ако се неко од затвореника снашао за још један комад хране, „валуте” за преживљавање у логору.¹⁰⁸ Али, све наведене сензације прати Лалијева снажна жеља да комад хлеба, који је успео да сакрије у рукаву, стигне као помоћ до оног коме је намењен. Језовитост подстиче и „звук логора који се буди”. Иако је тај звук увек конкретизован истим детаљима (продорном

108 Уп. „Већина мисли да ће хране бити више ако буде мање људи. Храна је валута. С њом остaješ жив. Имаш снаге да урадиш шта се од тебе тражи. Преживиш још један дан.” (Moris 2019: 57)

сиреном, наредбама мамурног есесовца, звекетом металног посуђа и стењањем слабих затвореника), он је у исти мах и непредвидив јер буђење (сирена) није гаранција затворенику да ће дочекати подне. Ова сензација током доручка затвореника прераста у страх, о чему сведочи одсуство вербалне и било какве комуникације међу затвореницима.

О Лалијевом поимању логора много говори и његово понашање према капоу Барецком, где је евидентно одсуство Лалијеве реакције на капоова поступања са Лалијем и његовим сународницима у логору. Барецки ниједном „не добија ништа” (60) чиме би потврдио да је Лалија успео да вербално, психички и емотивно узнемири. Као одличан познавалац „филозофије логора”, иако ју је савладао „по убрзаном курсу”, Лали не дозвољава да физички бол који сноси или чији је сведок прерасте у душевни бол и поколеба његову вољу да преживи логорске дана (тачније, да надживи логор и да сведочи о њему).

Једини звук који је оквалификован као неуобичајен у логору смрти јесте смех. Међутим, како одмиче радња романа, смех се у више наврата „чује” са његових страница, најпре кроз шапат, стидљиво и пригушено, а потом све гласније; њега најпре чују Лали и Гита, а касније и сами почињу да изнова спознају благодети осмеха. Смех је не само озарио њихова лица, већ их је подстакао да разбуди потиснута чула. Након првог смеха у логору, Гита и Лали постају свесни сунчевих зрака на свом лицу, плаветнила неба и покојеј црвеног цвета усред логорске пустоши.

*

Иако до читалаца долази након вишеструких прерада, дело *Тетоважер из Аушвица* сачувало је карактеристике сведочанства бившег логораша о данима проведеним у нацистичком логору, које су опште и иманентне исповестима овог типа. Преобликовања приче, односно „интервенције”

ауторке Хедер Морис, вешто изабраним детаљима сугеришу читаоцу могућности трагања за скривеним рукавцима Лалијеве приче, како би открили нове аспекте извора Лалијеве несаломиве воље, али и прећутане димензије трагедије која је у основи ове приче. Жанровски оквир фикције (роман) и издвајање човека изнад чињеница, осећања (љубави и милосрђа) изнад и изван хаоса историје, документарност Лалијевих сећања уздигла су за димензију личног и општег у исти мах, топлог и блиског сваком човеку који чита и слуша ову приповест о парадоксу човекове природе и историје. Роман *Тетоважер из Аушвица*, настао на документарној подлози, техником приказивања близак драми, тематиком и садржајем значајна студија о човековој природи, двоструко је специфичан у контексту историје књижевности. Он не само да, попут осталих дела из корпуса књижевности о Холокаусту, ехо приче преживелог логораша чини гласнијим и јасним, већ начином приповедања, техником приказивања документарног садржаја, „увезивањем” фрагмената сећања из (објективније) позиције аутора двоструко удаљеног од *јеврејског питања*, обликује лик човека несаломиве воље, човека – симбола живота, опомене историји, али и опомене сваком појединцу да у себи потражи пут до овог изворишта – покретача (воље).

ЛИЦА КРИСТИЈАНИНЕ МЕМОАРСКО-АУТОБИОГРАФСКЕ ПРОЗЕ

Мени би требало нешто у шта бих веровала.
Кристијана Ф.

Али нећу да престанем да се надам. Морао бих да спознам нешто за шта бих могао да се ухватим, нешто у шта бих могао да верујем, онда бих можда успео.

Михаел С.

(из документарне грађе уз дело *Ми деца са станице Зоо*)

1. *Ми деца са станице Зоо* између документа и приручника

1. 1. Ангажовани карактер Кристијанине прозе

Дело *Ми деца са станице Зоо/Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1979) Кристијане Ф./Christiane F. је документ о једном друштву и времену. Наведене одлике истиче Х. Е. Рихтер (2021: 7–13) својим „читањем” овог дела у ширем друштвеном контексту времена у коме је настало. Реторика Кристијане Ф. осветљава ангажовани карактер њеног дела јер, приповедајући о проблему зависности и наркоманији, ауторка има активан став према друштвеној и политичкој стварности, а он се, поред бројних коментара (често рефлексивног и филозофског карактера) очитује и у њеном бунтовном понашању према наставницима незаинтересованим за аспект васпитања, потом према очуху који својим забранама уништава осећај породичне топлине, руши Кристијанино поверење у породицу наводећи је на изолацију, и, напоследку, у самом животном путу Кристијане Ф. који карактерише борба за друштвеном интеграцијом. У више наврата, нарочито у школи, путем реплика упућених наставницима, Кристијана Ф. показује вољу да промени свет. Међутим, у средини у којој се креће, односно у контексту у којем се њен лик обликује,

Кристијана Ф. остаје усамљена у својим настојањима.

Као друштвено ангажовано дело, *Ми деца са станице Зоо* разобличава илузију интегрисаности омладине у немачко друштво 70-их и 80-их година 20. века и осветљава њену спољашњу прилагођеност; потом, њиме се упућује експлицитна критика samozаваравању одраслих о исправности препоручених (пројектованих) метода васпитања. Кристијана Ф. говори из угла неинтегрисаног колектива, а њена прича, како ће се показати одмах након публикавања, снажно је деловала на тадашњу јавност. Снага њеног социјалног апела не јењава ни данас. Стога њена прича није, како је одређује Рихтер (2021: 7), тужна исповест, већ гласан и снажан апел јавности да обрати пажњу на положај деце у (не само тадашњем немачком) друштву. Кристијанин активан став према друштву присутан је и у наизглед успутним разговорима, попут оног са социјалним радником – надзорником игралишта у Гропијусу, смештеног у свега пар реченица. Говорећи о томе како су, као деца на селу, правили пећине и брвнаре од дасака и грана, Кристијана Ф. ставља акценат на њихово свакодневно мењање и дограђивање. *Мењати* и *дограђивати* – крупне су речи, нимало случајно изречене у пређашњем контексту. Кристијана Ф. (2021: 33) примећује да је социјални радник „разумео, али је био одговоран и имао је своје прописе”, чиме се још једном подвлачи супротност одраслих по питању њихове заинтересованости за друштво. Они су затворени у свом „заштићеном врту”, без интенције за мењањем и дограђивањем.

1.2. *Ми деца са станице Зоо* као приручник самопомоћи

У прилог ангажованом карактеру Кристијанине прозе говори и интенција уредника издања *Ми деца са станице Зоо*, уједно новинара који се баве проблемима младих; њихова је жеља да се обелодани проблем наркоманије међу тинејџерима. Ово потврђује и предговор књизи који је напи-

сао Хорст Еберхард Рихтер, лекар у „Саветодавном и истраживачком центру за душевне сметње код деце” у Берлину. Дело *Ми деца са станице Зоо* Рихтер (2021: 7) назива „јединственим документом” о једном друштву, једном времену и универзалном проблему. С обзиром на то да су записивачи и приређивачи („погођени слушаоци”, Ф. 2021: 5) Кристијаниних исповести писање предговора поверили поменутом доктору, већ од првих страница постаје јасно зашто је тежиште приповедања на откривању „жалосне стране нашег друштва”, разобличавању „пристојног”, „нормалног” друштва, односно саме сржи „људскости”. Рихтер (2021: 7) наглашава и васпитну функцију дела *Ми деца са станице Зоо*: оно нас „учи нечему” и „нуди практичну поруку” на путу ка решавању испреплетаних проблема који сви заједно, продубљени, воде до порока. Аутор предговора у једном тренутку открива свој читалачки доживљај Кристијаниних мемоара: „На то [контрадикторност немачког друштва, прим. аут.] нам девојчица Кристијана указује из једне области одакле оно што се налази у дубинама нашег друштва, које свакодневно проглашавамо тако чудесно чистим, можемо да *дијагностицирамо компетентније и јасније* [подв. М. Б. Ћ.] него што се то чини на семинарима неких високореномираних истраживачких института.” (Рихтер 2021: 13) Да ли је намера приређивача утицала на избор и обликовање магнетофонских записа, на избор питања током интервјуа¹⁰⁹, или је, пак, преваходно Кристијанина интенција поучна? Остављајући на тренутак по страни усмеривачки карактер предговора у процесу читања¹¹⁰, потражићемо аргументе у самом тексту

109 У предговору мемоара *Ми деца са станице Зоо* наводи се да је ово „исповест коју је саставила девојчица Кристијана уз помоћ Каја Хермана и Хорста Рика” (Рихтер 2021: 7).

110 Наводимо један од најексплицитнијих исказа таквог типа: „Постоји једна тачка која указује на практичну поуку коју нуди ова тужна исповест: Процес пропадања одвија се готово увек постепено и полако... У сваком случају, треба обратити пажњу кад деца постану одсутна и почну само

исповести Кристијане Ф. Није занемарљиво што се на самом почетку Кристијаниних мемоара налази извод из пре-суде, прецизније онај сегмент где се као разлог (образложење) кривице наводи вештачење неуропсихијатра, при чему се нарочито истиче да је „оптужена прошла нормалан развој до своје тринаесте године живота. Натпросечно је интелигентна и добро је разумела да набављање хероина спада у кажњива дела. [...] Оптужена је у међувремену у потпуности схватила своју ситуацију и покушала је сама да се одвикне. Стога је она у потпуности била у стању да увиди колико је њено понашање лоше и да у складу са тим поступа.” (Ф. 2021: 16) Исказом се остварује функција документарности: он, не само да јамчи истинитост приче која је у основи ових мемоара, већ легитимише Кристијану Ф. као поузданог и објективног „моралног сведока” својих поступака, али и шире – наличја времена и друштва у Немачкој 70-их година 20. века. И, заиста, прве реченице мемоара јесу освешћен приказ поменутог наличја – забрана које су одрасли истакли на сваком кораку у насељу Гропијус, опхођење градске деце према „глулавом детету са села”, наличје дечијих игара које се најпре читује у жељи да се задобије моћ над другим, односно да се туче или буде претучен. Потом се приповедачава пажња усмерава ка вечери обележеној очевим бесом које се сећа „до у детаље” (Ф. 2021: 21). Инсистирање на сећању до детаља најпре је психолошки утемељено (оправдано), а потом је у функцији увођења читаоца у околности које су, како ће ауторка експлицирати у *Мом другом животу/ Mein zweites Leben* (2013), најнепосредније утицале на Кристијанин одабир пута наркоманије. Међутим, нараторка (ауторка) ни у једном тренутку током навођења поменутих запажања

аутоматски да учествују у породичним догађањима... [...] Друга тачка тиче се понуде брже и темељитије терапије у што је могуће ранијем стадијуму.” (Рихтер 2021: 11–12). Један сегмент Рихтеровог предговора обликован је као психоаналитичко тумачење узрока Кристијанине зависности, што је допринело поучном карактеру ове књиге.

не тражи оправдање; све време је свесна да је све што учини (нпр. понизи неког од својих вршњака или наставника како би задобила (страхо)поштовање у друштву) њен лични избор. Ово је опет у сагласју са високим коефицијентом интелигенције Кристијане Ф., изнетим током изрицања пресуде. Стога се може извести аргументован закључак да је васпитна функција ових мемоара превасходно резултат Кристијанине намере. Ово дело има три експлицитно повлашћене публике: децу, родитеље и представнике друштвеног система (институција задужених за спровођење закона, али и оних саветодавног и хуманог карактера). Нараторка ће у више наврата истицати да се хашиш „потпуно отворено” конзумирао у „Центру”, пред очима социјалних радника из цркве који су, како додаје, имали разумевања за поступке младих јер су и сами некада конзумирали опојна средства.

У контексту образовања, Кристијана Ф. „сведочи” да у престижној школи коју је похађала није било личног контакта између наставника и ученика, те да ни појам одељенске заједнице, због концепције наставе, није одржив у овом контексту. Оптуженички тон имају и Кристијанине констатације да ни наставници нису осећали потребу да поразговарају са ученицом и помогну јој. С друге стране, Кристијанина мајка, због инкорпорираности њених исповести – делом ко-ауторка дела *Ми деца са станице Зоо*, експлицитнија је када је у питању налажење узрока за посрнуће младих. У својим исповестима она најпре осуђује себе као родитеља, а потом, након што почне да пружа помоћ Кристијани, институције које ниједног тренутка нису уливале поверење ни зависнику, ни родитељу који покушава да га спаси: „Коме год да сам се обратила – или су људи били беспомоћни као и ја или су људе попут Кристијане сасвим отписали. То сам касније често доживљавала.” (Ф. 2021: 211).

Насупрот тражењу (личне) вере као општем месту приручника о самопомоћи, Кристијана је „извор”, „центар”, а потом излаз пронашла онда када је спознала дру-

гачији вид слободе он оног који је нудио „сјај реклама на Курфирстендаму” (Ф. 2021: 291). Кречана ограђена белим усправним зидовима, са бистрим поточићима и водопади-ма на самом крају мемоара јавља се као оаза мира, исконске среће и спокојства, изолована од спољашњег света која својом лепотом младима гаси жељу да иду „горе”, у сурову стварност.

2. Мемоари колективног јунака

Уместо „мемоара Кристијане Ф.”, чиме се њихово тежиште ставља на ауторова сећања на преломне догађаје из свога живота, дело *Ми деца са станице Зоо* жанровски можемо одредити као мемоаре који сликају наличје немачког друштва 70-их и 80-их година и његов контрадикторан социокултурни став, са тежиштем на судбини колективног лика¹¹¹ – хероинских зависника. У домену обликовања поменутог колективног јунака уочава се црно-бела техника: „јунак” ових мемоара или бива поражен попут Бабет Д. Бабси и Андреаса В. Ацеа, или питање његове победе над херионом остаје отворено, као што је у случају средишњих ликова, Кристијане Ф. и Детлефа Р.

Аргументацију за жанровско одређење дела *Ми деца са станице Зоо* као слике једног друштва, у једном времену, налазимо у самој техници обилковања. Поступак књижевне монтаже исказа различитих, хетерогених субјеката (хероинског зависника, родитеља, начелника одсека за наркоти-ке, окружног свештеника задуженог за омладину, стручне саветнице у одсеку за наркотику, лекара) допринси ефекту вишеаспектног представљања стварности, односно стварања опште приче о наркоманији као проблему са којим се сурећу сва друштва, независно од географског простора. Уз наведено, техника монтаже истовремено задржава специ-

111 Кључни аргумент за ово запажање налазимо у наслову Кристијаниних мемоара, *Ми деца* (истакла М. Б. Ћ.) *са станице Зоо*.

фичност инкорпорираних сегмената који, самим тим што инхибирају развој главне фабуларне нити и додатно наглашавају празнине у наративу дела *Ми деца са станице Зоо*, од читаоца захтевају већи напор у конструисању кохерентности приче. Тако прича о Кристијани Ф. постаје и наша прича, конфигурисана техником *ready-made* која се у овом контексту највише базира на усаглашавању перспектива у вези са средишњим проблемом узрока и последица наркоманије. Не треба заобићи ни статус иновативности ове (делом) новинске технике у контексту нефикционалне прозе 70-их година 20. века.¹¹² Новинска техника подржана је фотографијама и цртежом који је Бабси слала из рехабилитационог центра. На фону претходно наведених карактеристика ово дело можемо одредити као нефикционалну прозу мемоарског типа која широко захвата догађаје и стања у немачком друштву 70-их година 20. века.

3. Топос подвојене личности: Кристијана vs. Вера

У мемоарима Кристијане Ф. тематизује се и подвојеност личности зависника. У њеном случају, идентитет се раслојава на девојчицу Кристијану која воли да иде код баке на село и Веру (уједно Кристијанино друго име), хероинску зависницу. Кристијана Ф. пише писма Вери, другој страни своје личности; та писма имала су форму диспута. Међутим,

112 Од касних шездесетих година, историја холандске и фламанске књижевности региструје тренд нефикционалне прозе чији аутори користе новинске и научне технике, „поздане” у регистровању стварности. Афирмацији ове прозе допринели су разни фактори: промена политичке и друштвене ситуације која укључује револуционарне покрете против оспоравања, слободу у домену сексуалности, а потом и промена медијске сцене (пораст коришћења телевизије у домовима), еволуција у савременој уметности (уметност ван музејског контекста). У руској књижевности, наглашена тенденција ка нефикционалној прози уочава се тридесетих година 20. века, превасходно у деловању покрета ЛЕФ („Левог фронта уметности”).

у даљем тексту мемоара не разрађује се поменути проблем, нити се имплицитно указује на ову подвојеност. Напротив, Кристијана Ф. ретко губи однос са стварношћу (касни на часове, изостаје из школе, али прелази из разреда у разред; такође, након признања мајци она више готово да не скрива када поново узме дрогу). Међутим, о сукобу унутар Кристијанине личности можемо говорити на релацији *дете* (оно што Кристијана јесте и што је желела да остане) – *одрасла особа* (оно што је Кристијана прерано постала, али у чијој се улози све време сналази). До сукоба између поменутих половина Кристијанине личности не долази једино унутар хронотопа села; ту Кристијана „не мора ником ништа да доказује”; у том контексту она више не разуме сигнале који долазе из другог („џанки”) света. Ту осећа „као да” (Ф. 2021: 99) је код куће.

Осврћући се касније, у *Мом другом животу*, на лик Кристијане Ф. из мемоара, педесетједногодишња ауторка на основу приватних писама, разних сусрета са читаоцима и разговора о књизи *Ми деца са станице Зоо* открива да су читаоци у интеракцији са ликом Кристијане Ф. имали висок степен идентификације, те да одатле произилази и наклоност читалачке публике према правој Кристијани Фелшеринов. Заслугу за ово Кристијана Ф. види у начину на који су је друга два аутора (К. Херман и Х. Рик) мемоара обликовала питањима и описала.

4. „Један велики град који се зове Берлин”

4.1. Хронотоп Берлина у делу *Ми деца са станице Зоо*

Берлин као хронотоп дела Кристијане Ф. (2021: 17) уводи се фразом „један велики град који се звао Берлин”. Са туђег доживљаја Берлина (људи из Кристијаниног села) пажња се скреће ка чулном утиску који овај град оставља на приповедача. У том чулном утиску од почетка до краја дела,

заступљене су следеће сензације:

1. хладноћа као Кристијанин први утисак при сусрету са бетонским оградама – зидинама и сивим вишеспратницама;

2. страх и језа који се најпре уводе кроз Кристијанин доживљај првог стана („тако великог и празног“) у који се, са својом породицом, уселила по доласку у Берлин. Деиктика *тако* појачава осећај страха и чини прелаз ка осећају језе, на коме ће надаље бити тежиште при опису овог, али и осталих берлинских станова у којима је пребивала Кристијанина породица. Међутим, страх и језа не повезују се само са Кристијанином перцепцијом ентеријера и екстеријера, већ и са доживљајем дечје игре као нимало наивном симулацијом друштвених односа на општем плану;

3. тишина: запажање „кад се гласно проговори језиво би одјекивало“ (Ф. 2021: 17), испрва повезано са утиском о берлинском стану у Кројцбергу, сваком наредном страницом дела приближава се новом, скривенијем, али доминантнијем значењу. Тишина у овим мемоарима постаје и метонимија колективног јунака – наркомана, и оваплоћење „реакције“ немачког друштва 70-их година на поменућу групу. Дакле, тишина је значењски стожер ових мемоара: друштво ћути о *прећутанима*. И не само друштво: у више наврата Кристијанина мајка, и поред очигледних доказа о Кристијаниној зависности, признаје свесно прећуткивање *болне* истине;

4. смрад: Кристијанино запажање – „међу солитерима је смрдело на пишаћку и говна“ (Ф. 2021: 18) такође је увод у перманентни доживљај сваког микрохронотопа Берлина (игралишта, степеништа, станица, „Саунда“, наркоманских станова) у којем ће се она, али и колективни лик деце – наркомана обликовати у наставку мемоара. Исказ „*стварно* (подв. М. Б. Ћ.) је смрдело“ (Ф. 2021: 31), испрва повезан са доживљајем хаустора, игралишта, степеништа, лифта, касније ће се пре-

нети на доживљај читавог друштва на чијем се фону одиграва Кристијанина животна драма. Ова сензација повезана је са перцепцијом дома и посла која је заједничка колективном лику деце – наркомана: „Код куће и на послу им је било смрдљиво.” (Ф. 2021: 51);

5. снага и моћ: од „дугачког” језика преко „мишића”, Кристијана Ф. током „убрзаног” процеса интеграције у берлинско друштво акценат ставља на жељу да постане старија („као њен тата”) и да има праву моћ над другима. Поменути жељу за поседовањем моћи Кристијана ће касније изражавати кроз јахање, а пред сам крај мемоара – кроз борбу са зависношћу;

6. аутоматизам поступака: „У Гропијусу се једноставно учи да се аутоматски ради оно што је забрањено” (Ф. 2021: 25)¹¹³ само наизглед је успутна опаска. Аутоматско окретање ка забрањеним поступцима директно је мотивисано (испровоцирано) забранама одраслих (које нараторка перципира на сваком кораку у Гропијусу), али се ниједног тренутка не уводи у причу као оправдање за индивидуалне поступке који су, у Кристијанином случају, ствар личног свесног избора. С друге стране, један од сведока друштвене ситуације о којој приповеда Кристијана Ф., Јирген Квант, окружни саветник задужен за омладину и управник протестантског дома „Центар”, јединим и правим разлогом посрнућа омладине види испрограмирани начин живота на којем је инсистирало немачко друштво времена о којем говоримо, а потом и материјалне недостатке;

7. бљутавост, иако испрва повезана са са доживљајем стамбеног блока у насељу Гропијус, најављује каснији бљутав укус хране у устима огрезлог наркомана.

¹¹³ Кристијана је у свој дневник унела читав попис забрана: „ходај на прстима”, „не газу траву“, „заштићена зелена површина”, „заштићени врт”, „играње, скакање, вожња на котуралкама или вожење бицикла – забрањено”, „спортске игре лоптом нису дозвољене” и др.

Када је реч о хронотопу Берлина, у мемоарима Кристијане Ф. уочава се доминантност међупростора (станице „Курфирстендам” и „Зоо-врта”, хаустора зграда), док су, с друге стране, готово пропорционално заступљени спољашњи простор (улица на којој се „жицка” (проси) и проституише) и унутрашњи простори као што су „Центар”, дискотека „Саунд”, наркомански стан и болница (рехабилитациони центар „Нарконон”).

4.2. Перцепција времена у мемоарима *Ми деца са станице Зоо*

4.2.1. Социјални аспект времена: „умеће” живљења као учење игре

Социјални аспект времена мемоара Кристијане Ф. конкретизује се путем неколико затворених и отворених простора: дома, школе, Центра, дискотеке, станице метроа, полицијске станице, рехабилитационог центра, кречане. Процес Кристијанине социјалне интеграције у берлинско („дечје”) друштво може се поистоветити са „учењем игре: владати или бити потлачен.” (Ф. 2021: 23) У наведеном фокализованом цитату уочава се Кристијанина пуна (само)свет о средини у којој се наша. Тиме се још једном потврђује оно што је истакнуто у уводу мемоара: Кристијанина висока интелигенција и посрнуће су лични свесни избор.

Кристијанине поступке у највећој мери мотивише жеља за прихватањем у кругу људи са којима је стално заједно, а то су, заправо, били одабрани појединци – испрва Кеси, „најјачи тип” у разреду, а потом посетиоци „Центра” (односно омладинског дома протестантске цркве са неком врстом дискотеке у подруму). Пут Кристијанине игре, тачније интегрисања у себи одабрано друштво био је праћен пијанствима („било је добро што сам била пијана и нисам добила страшно осећање ниже вредности”, Ф. 2021: 46) и конзумирањем опојних средстава. Међутим, и поред ових свесних прихва-

тања „аутоматизма кршења забрана”, нараторка све време инсистира и на ономе што не жели и што не може.¹¹⁴

Када су у питању разлози Кристијаниног уласка у свет наркоманије и проституције, на њих је експлицитно указано само у једном сегменту прве трећине мемоара. Иако поменути део почиње Кристијанином констатацијом да је у кући постало неподношљиво, као прави разлог истиче се непријатељство које Клаус, пријатељ њене маме, показује према животињама. У основи Кристијанине карактеризације јесте велика љубав према животињама и самилост; од почетка мемоара она истиче да је увек окружена животињама и да са њима осећа највећу блискост. Забрана даљег чувања животиња у кући Кристијану додатно освешћује у погледу међуљудских релација.¹¹⁵ Стога овај сегмент, заправо, указује на општи план узрочности уласка деце са станице „Зоо” у наркоманију: то су хладноћа, одсуство емпатије и саможивост које примећују код људи са којима су у непосредној релацији. Дакле, Кристијана у својим мемоарима опсервира не само личне разлоге, већ опште друштвено стање које проузрокује морално и физичко посрнуће немачке омладине 70-их година. Аргумент за ово опет налазимо у Кристијаниној интелигенцији и прераној зрелости. Тематско-мотивски, на овај сегмент надовезује се сцена из Кристијанине школе, прецизније – са часа о заштити животне средине. Овде нараторка као главни проблем у друштву истиче недостатак човековог занимања за оног другог и, што је још снажнија оптужба, школски систем који, уместо да је подстакне, парадоксално убија емпатију.

114 Уп. „За ствари с дечацима сам била превише млада. Сад сам тачно знала да то не могу.” (Ф. 2021: 50)

115 Уп. са: „Нисам хтела више ништа да имам с људима који су толики непријатељи животиња.” (Ф. 2021: 52)

4.2.2. Календарско време: Божић

Опште је место да се преображај јунака – зависника од опијата (било у медицинској пракси, било у контексту мемоарско-аутобиографске књижевности) може пратити кроз његову перцепцију времена, и то на релацији отупелости за стварност – повратка стварности. Маркери календарског времена у мемораима Кристијане Ф. су минимални, што је у сагласју не само са карактеризацијом нараторкиног лика (односно лика наркоманке која живи отуђена од стварности и, услед опијата, без реалне представе о времену), већ и са интенцијом универзализације приче ових мемоара: они приповедају о деци – наркоманима која се срећу у свим временима и свим просторима, мимо немачког Гропијуса 70-их година 20. века. Међу маркерима календарског времена региструјемо једино период до Кристијанине шесте године, као време срећног и спокојног живота на селу у околини Хамбурга и период од две године деградације Кристијанине личности и уласка у круг зависника, а он сам може се омеђити Божићем који, како ћемо касније показати, у контексту мемоара Кристијане Ф. има симболичку функцију.

Перцепција Божића најпре има значајну улогу у контексту Кристијанине уклопљености/измештености у/из стварности. У хронотопу Божића конкретизује се неколико тема мемоара *Ми деца са станице Зоо*: породице, припадања/неприпадања, сазревања, зависности/лечења.

Промена у перцепцији Божића кореспондира са прекретом у Кристијанином односу према стварности, породици и самој себи. Божић се први пут појављује у тренутку када Кристијана признаје да те 1977. године више није регистровала време. Унутар поменутог сегмента исповести Божић је сведен на сасвим обичан дан, од других различит једино по томе што је Кристијана тог дана, услед добијања новца на поклон, имала једну или две муштерије мање. Поменут у овој фази Кристијанине зависности, Божић се пер-

ципира кроз њену општу отупелост за живот и све његове аспекте, сем физиолошких. За разлику од Божића у Берлину, други помен Божића прати прича о Кристијанином поновном стицању осећаја припадности породици, сада функционалној, сложној, теткиној. Празник је овога пута конкретизован најпре путовањем из села у Хамбург ради куповине поклона, раздраганошћу и топлином јер се Кристијана (2021: 275) најзад „осећа као у породици којој *некако ипак* (подв. М. Б. Ћ.) припада.” Неодређене речи истакнуте курзивом показују да Кристијана, иако не успевајући да пронађе веру као сламку спаса, ипак долази до спознања истинског осећања припадности од оног у вези са друштвом у којем се, из истог разлога (тражења) кретала. Међутим, доживљај хамбуршког Божића праћен је Кристијаниним осећајем страха, чији су извор најпре двадесет марака у џепу – количина новца довољна за повратак пороцима. Сумњичава према самој себи, својој одлучности, Кристијана хрли у бутик и купује мајицу у том износу. Ишчекивање превоза и повратка са божићне куповине праћено је осећајем хладноће која се, у овом контексту, јавља као Кристијанина позитивна чулна сензација и контраст наркоманској отупелости за ову сензацију. Бадње вече праћено је Кристијанином истинском радошћу („Онда сам се *стварно* (подв. М. М. Ћ.) обрадовала поклонима.”, Ф. 2021: 275). Хронотоп Божића у мемоарима Кристијане Ф. задобија симболичку димензију њеног поновног рођења и зато се, нимало случајно, Божић прославља на селу, у кругу топлог бакиног и теткиног дома. Тог Божића поново се у причу уводи лик Кристијаниног оца, чиме се, опет симболички, затвара још један круг релација у мемоарима; овога пута – круг породичних односа. Отац као узрочник распада породице на тренутак се враћа у њу како би присуствовао сцени Кристијаниног прочишћења као симболичког поновног рођења.

5. Након тридесет пет година: аутобиографски роман *Мој други живот*

То није најбољи живот, али је мој живот.
Кристијана Ф.

За разлику од дела *Ми деца са станице Зоо* у коме је тежиште на портретисању колективног лика и једног (универзалног) времена посрнућа, наслов другог Кристијаниног дела и њена фотографија на корицама првог и сваког наредног издања, у први план стављају сећања и судбину *појединца*, што је многе истраживаче овог дела навело да га третирају као аутобиографију и/или аутобиографски роман. Овде се, за разлику од дела које смо претходно анализирали, ауторка потписује са (тачније, потписују је) пуним именом и презименом. Документарна подлога дела *Мој други живот/Mein zweites Leben* значајно је релативизирана већ на уводним странама, инсистирањем на томе да се „ова књига храни сећањима” (Felšerinov, Vuković 2013: 2), од којих су нека још увек жива, а друга непотпуна, избледела. „Ne znam da li je danas tako, ali opisujem svoje uspomene baš onako kako sam ih sačuvala.”, истиче Фелшеринов (2013: 82), подвлачећи субјективну страну обраде/прераде успомена. Такође, ова књига нема икорпорирана сведочанства особа са којима је Кристијана долазила у контакт; чак се у великој мери не наводе ми њихова права имена.

Од поговора *Мог другог живота* који је написала једна од његових ауторки, тада новинарка часописа „Die Welt”, Соња Вуковић, аутобиографија и аутобиографски роман постају општеприхваћена жанровска одређења овог дела.¹¹⁶ Склоност ка оваквом (ко)ауторкином одређењу поменутог дела проистиче из њених новинарских афинитета ка писању биографских репортажа и друштвених критика. Упоређују-

¹¹⁶ Уп.: „Zato mislim: to je upravo ono što se takođe krije iza ove autobiografije (istakla M. B. Č.).” (Vuković 2013: 105)

ћи *Мој други живот* са претходним мемоарима Кристијане Ф., уочавамо сличност у самом стваралачком процесу: и друго нефикционално дело, чији је један од аутора Кристијана Ф., настаје као плод вишегодишњих интервјуа Соње Вуковић са Кристијаном. Сам стваралачки процес Вуковић (2013: 108) одређује као заједнички пут писања и објављивања ове књиге.

Зађемо ли дубље у технику и садржај *Мог другог живота*, не би требало изгубити из вида Кристијанину моћ запажања, проматрачку способност¹¹⁷ и таленат за приповедање који су истакли најпре аутори мемоара, а потом и Соња Вуковић¹¹⁸. У поговору *Мог другог живота* новинарка истиче како је Кристијана углавном причала сама¹¹⁹, не чекајући

117 О Кристијаниној моћи опажања с посебним интензитетом и мноштву емоција које мотивишу њено приповедање, али и извиру из њеног приповедања, писала је психоаналитичарка Алиса Милер/Alice Miller у делима *For Your Own Good* (1980), *Banished Knowledge* (1988) и *The Drama of Being a Child: The Search for the True Self* (1995). Оно што је значајно за даље испитивање жанровског лика *Мог другог живота* јесте психоаналитичко читање Кристијанине нефикционалне прозе са акцентом на тражењу узрока њеног задовољства у пороцима. Тако Милер Кристијанин улазак у свет дроге види као вид терапије са циљем упокојења емотивног хаоса у Кристијаниној личности (мешавине љубави и мржње према оцу) и успављивања бола. Наглашену проматрачку способност Кристијане Ф. као писца Милер налази управо у тој мешавини емоција према оцу: поштовала га је и волела упркос свој патњи и понижењима. И, заиста, Кристијанина проматрачка способност највише долази до изражаја приликом анализе очевих поступака, а потом и понашања њених партнера, од Детлефа из првих мемоара, преко Панагиотиса којег, како експлицира Кристијана, карактерише спој агресивности и нежности до Себастијана у *Мом другом животу*.

118 Ауторка предговора *Мог другог живота* Кристијану Ф. назива филозофом невероватне интелигенције (Vuković 2013: 12).

119 Слично су запазили и новинари Кај Херман и Хорст Рик тридесет и пет година раније, током прикупљања грађе за мемоаре *Ми деца са*

новионарска питања; скакала је са теме на тему следећи своју мисао, алузије, каткад и немотивисано. Жанрови нефикције, нарочито биографије, одувек били Кристијанино омиљено читалачко штиво.¹²⁰ Овим се аргументација о Кристијанином ауторству као водећем чини убедљивија. *Мој други живот* се жанру аутобиографије приближава и формом, и тематиком: у средишту је приповедање протагонисте (Кристијане Ф.) о свом животу од изласка књиге *Ми деца са станице Зоо*, па до своје педесет прве године, уз кратак осврт на догађаје до појаве првих мемоара. Прецизније, *Мој други живот* се приближава аутобиографији личног тона јер је тежиште, нарочито у њеном другом делу, на релацији између Кристијане и сина Филипа. Потом, остале друштвеноисторијске реалије и појаве у култури, као што је, примера ради, покрет хипика 60-их и 70-их година, панк музике, протест против конзумеристичког друштва, дати су кроз Кристијанину субјективну вредносну оцену. Поред тога што је документарни карактер првих мемоара овде устукнуо пред субјективним тоном приповедача у првом лицу, и васпитна функција дела *Ми деца са станице Зоо* овде је подређена Кристијанином личном разрачунавању са знатижељним новинарима који су је, у међувремену, до те мере деградирани као особу, да је деценијама, услед чланака у којима се наводи како је Кристијана опет дотакла дно, како је привођена због проституције, те оних којима се оправдава њен губитак старатељства над сином, бирала живот у медијској изолацији.¹²¹ Критички став пре-

станице Зоо: „То што је она говорила било је готово спремно за тискање. Имао сам осећај да је стиснута попут спужве.” (Vuković 2013: 8)

120 Уп. „Највише volim životne priče, bilo stvarne, bilo izmišljene; knjige poput mojih ili koje su na neki način povezane sa mnom.” (Felšerinov, Vuković 2013: 27); „Često čitam biografije. Zanima me život. Želim znati kako ljudi funkcioniraju.” (Felšerinov, Vuković 2013: 108)

121 У промотивном интервјуу поводом књиге *Мој други живот* Кристијана истиче: „Не, књига нема поруке. Хтела сам противречити свима

ма осталим новинарима који су писали о Кристијани изнела је у поговору (ко)ауторка ове аутобиографије, Соња Вуковић, наводећи да је први утисак при сусрету са Кристијаном био потпуно другачији од оних који је о њој формирала на основу новинских записа. Насупрот жени која је на тоталном дну, Кристијана је на првом сусрету са Соњом блистала и физичком лепотом, и харизмом. *Мој други живот* је, дакле, аутобиографија антихероине, лично интонирана, док је приликом обраде грађе (из ауторовог личног искуства) моментат фикционалности сведен на минимум. Попут дела *Ми деца са станице Зоо*, доминантан је натуралистички приказ догађаја и ситуација у којима је ауторка учествовала, и/или које је емотивно проживљавала. За разлику од дела *Ми деца са станице Зоо* где је акценат на опису физиолошког стања наркомана у тренуцима одвикавања (у више наврата), у *Мом другом животу* натуралистички се приказују нијансе осећања Кристијане Ф. према сину, родитељима и дроги као три средишња мотива њеног живота, на релацији између два опречна пола: љубави и мржње. У односу на аутобиографске романе са антихеројем у средишту, међу којима је један од најпознатијих настао из пера Волфганга Гетеа (*Јади младога Вертера*), у Кристијаниној аутобиографији нема оптуживања других сем самог себе, али без самосажалења; у сагледавању властитог пада Кристијана показује оштрину и самосвест.

Мото дела алузија је на митску причу о Аријадни и Тезеју, којом се у први план стављају две вечне теме, ујед-

записима у новинама, који су смеће! На крају, хтела сам да опишем каква сам била у реалном.” (<http://skr.rs/z3jy>, 4. 2. 2021) Навешћемо још један интервју овог типа, такође настао 2013: „Шта ме брине више од свега је то о Кристијани Ф. Да ли је коначно престала са дрогом или не? Као да нешто друго о мени не постоји.” (<http://skr.rs/z3jx>, 4. 2. 2021.). И мимо ових изјава, само дело је полемички интонирано, а критичка жаока, нарочито у последњој трећини његовог текста, експлицитно је усмерена према новинарима.

но два пола живота – љубав и смрт. Смрт се овде ишчекује, каткад и прижељкује, чему иду у прилог и Кристијанине (2013: 13) честе фразе попут „То није живот.”, и наслови поглавља („*Prokleti život*” и сл.). С обзиром на то да се *Мој други живот* такође завршава позивањем на ову митску причу, задржаћемо се на паратекстуалној сугестији њене важности. Прво поглавље начином приповедања – укидањем прецизних временских и просторних одредница – опонаша митску причу, сада о савременој Аријадни, четрнаестогодишњакињи и једном другачијем Тезеју. Уједно, прво поглавље у форми је присећања на сцену када се Кристијана први пут проституисала. За разлику од протосцене која је у делу *Ми деца са станице Зоо* дата кроз фокус нараторке у првом лицу, у *Мом другом животу* она је дата из другачије перспективе свезнајућег приповедача који, за разлику од Кристијане која је у том тренутку, услед зависности, била оштећена за емоционалну димензију свога бића, у *Мом другом животу* инсистира се на Кристијанином осећају гађења према свему што се дешава током тридесетак минута у сивом аутомобилу. Осећај гађења овде је, готово по обрасцу велике приче, исприповедане ван протока свакодневног живота, јавља као накнадна спознаја која се на тренутак граничи са стидом. Благодет форме интервјуа не само по питању терапијског учинка, већ и помоћи за боље схватање онога што се дешавало у Берлину, истиче и сама Кристијана као ауторка мемоара и аутобиографије.

У *Мом другом животу* налазимо интиман увид у психолошку структуру лика Кристијаниног оца који је сада окарактерисан као личност разорног карактера, склона маштању о неоствареном успеху и престижу. „Из даљине” од скоро четрдесет година, Кристијана *јасније* види преломни тренутак¹²² своје побуне и бега у свет наркомана: то је, сада

122 Импликације овог преломног тренутка, као што смо истакли у претходном одељку, могу се уочити у неколико сегмената мемоара *Ми деца са станице Зоо*.

несумњиво, Клаусова забрана да се у стану чувају пси. Ова забрана тичала се, како ће то експлицирати у *Мом другом животу*, њене супституентске породице. Потом, „vrtočlavići droge”¹²³, ставу и популарности (Felšerinov, Vuković 2013: 10) као мотивацијама Кристијаниног порочног живота експлицитно изнетим у мемоарима *Ми деца са станице Зоо* приписују се, сада први пут оптуживачким тоном, дисфункционални односи у примарној породици, а нарочито мајчино опхођење према деци (у поглављу „Disfunkcionalna obitelj”). *Мој други живот* баца ово светло и на Кристијанин боравак код баке, описан на последњим страницама мемоара *Ми деца са станице Зоо*. У опису поменутих ситуација из перспективе одрасле, педесетједногодишње жене, доминирају неуклопљеност, досада, али и понижења јер Кристијана открива како ју је бака називала курвом.

Мотив покајања као један од елемената касне спознаје и топоса великих прича, у *Мом другом животу* се конкретизује кроз Кристијанин осврт на своје родитеље и оно кроз шта су пролазили након објављивања њених првих мемоара, а у првом реду то је била осуда јавности због занемаривања деце. Кристијана (2013: 18) признаје „гледајући унатраг”: „Danas mi je žao zbog mnogih stvari koje sam tada objavila.” Популарност је и самој Кристијани (2013: 18) начинила „haos od života”. И у мемоарима *Ми деца са станице Зоо*, и у *Мом другом животу*, раговор о породици мотивисан је осећајима: у првом делу то су страх, поштовање и разумевање, нарочито када је у питању Кристијанин отац, а у другом жаљење, стид и једним делом љутња, углавном када је у питању Кристијанина мајка. Поменута љутња најочитија је када Кристијана коментарише мајчино непоштовање медијске изолације за коју се определила Кристијана након рођења детета, а потом и у вези са освртом на мајчино „оплетање” по супругу (Кристијанином оцу) насилнику, каквим га је Кристијана само делом видела.

123 Ова мотивација се у више наврата наглашава у *Мом другом животу*.

Причу о породици у контексту мемоарске књижевности о којој је реч почећемо општим местом (констатацијом) аутора који са извесне дистанце закључује „Velik dio toga što mi se dogodilo i što sam postala ima korijen u mom djetinjstvu.” (Felšerinov, Vuković 2013: 88) Међутим, до ове спознаје долази тек тридесетшестогодишња Кристијана, и то након рођења сина Филипа; до тог тренутка Кристијана Ф., нарочито она из мемоара *Ми деца са станице Зоо*, истиче да је посевање за дрогом њен лични избор и да није условљен околностима унутар примарне породице.

У *Мом другом животу* мајка се више не приказује као пожртвованији родитељ и заштитник, већ, у значајној мери, као особа коју лична добит моивише да активно учествује у медијској кампањи против Кристијане. Шта је Кристијану навело да у обликовању мајчиног лика одступи од топоса заштитнице? Гледано из угла *Мог другог живота*, шеснаестогодишња Кристијана је, претпоставимо, вођена питањима новинара која су сама васпитно интендирана, поштовала (готово психоаналитичку) црно-белу технику (конвенцију) у приказивању породице: мајчине улоге у заштити, васпитању и одрастању детета и, с друге стране, насилног оца који ипак, из Кристијаниног угла, упркос овоме није обликован као негативан јунак. Напротив, у *Мом другом животу* тежиште је на оцу – заштитнику: „Мој отац био је насилан и био је алкохолачар. Био је међутим и заштитник. Није ми смјела пасти ни длака с главе. Чак ме ни полиција није смјела ухитити.” (Felšerinov, Vuković 2013: 89); „Ne mogu ga kriviti. Био је превеслан као и сви ми остали.” (Felšerinov, Vuković 2013: 89)

Иако смо дело *Ми деца са станице Зоо* означили као нефикцију са високим степеном документности, Кристијанину исповест прихватили као *истакање* истине мотивисано дубоком спознајом околности и последица зависности, а *Мој други живот* као аутобиографију личног тона, један исказ Кристијане Ф. из другог дела – „više ne želim iskrivljavati istinu” (Felšerinov, Vuković 2013: 192) баца потпуно ново све-

тло на однос два поменућа дела према „истини”. Наведени исказ јавља се у контексту Кристијаниног приповедања о осећају кривице због начина на који је приказала своју породицу и истицања да сада „jako vodi[m] računa o riječima koje koristi[m] kada opisuje[m] porodicu” (Felšerinov, Vuković 2013: 88).

*

Дело *Ми деца са станице Зоо* заступљено је у школском наставном плану и програму у Немачкој. Међутим, полемике у вези са жанром, а још више – самим садржајем овог дела, не јењавају. Оне су се нарочито интензивирале након филма *Ми деца са станице Зоо* (1981), а кључне су биле у вези са експлицитним сценама употребе дроге у филму које су у јавности више биле коментарисане као популаризација, гламуризација хероина и фасцинација њиме, него кроз функцију побуђивања страха код младих пред дрогама. Након објављивања мемоара *Ми деца са станице Зоо* оглашавали су се и њихови актери, Детлеф и Стела које је, с обзиром на присуство фотографија у оквиру издања мемоара, било лако препознати. Иако мемоаре заокружује Детлефова слика из затвора уз коментар како он и даље машта о срећном животу са Кристијаном, без дроге, читалац при сусрету са информацијама о томе шта је било после, само може изневерити своја очекивања.

ПАРАМПАРЧАД ЦЕЈМСА ФРЕЈА: ЈЕДНА РЕВИЗИЈА ЖАНРА МЕМОАРА

*Моји мемоари представљају комбинацију чињеница о мом
животу и извесног домишљања.
То је субјективна истина, измењена у мом опорављеном уму.
Џејмс Фреј*

У расправама о жанровима често наилазимо на запажања о флуидности и порозности њихових граница, па чак и на питања у вези са валидношћу жанровских „међа”.¹²⁴ Хватање су коштац са жанровима који по канону стоје „на међи” књижевности и науке, фикције и нефикције, питања жанровских граница чине још комплекснијим. На комплексност и флуидност канона једног таквог жанра изнова је подсетила *Парампарчад/A Million Little Pieces* Џејмса Фреја/James Frey, која од тренутка објављивања (2003) до данас не престаје да интригира својом формом. Дело *Парампарчад* Џејмса Фреја испрва, али и у наредним издањима од стране аутора и издавача одређено као *мемоари*, прешло је пут од најхваљеније до најомраженије књиге и то управо због свог експлицитног (паратекстуалног) жанровског одређења. Фрејево дело је у рецепцијској равни прешло пут од аутентичне исповести бившег зависника, сведочанства о успешном излечењу и корисног „приручника” о самопомоћи, најчитаније књиге у књижевном клубу Опре Винфри и најпродаваније књиге „Амазона” до *A Million Little Lies*, односно „фејк” мемоара, каквим су га, након истраживања аутентичности података из садржаја Фрејевог дела, назвали аутори интернет страни-

124 О проблему жанровских поимања од античких времена до пост-структурализма, те о когнитивном аспекту овог феномена и проблему жанровске интерференције опширније в. Милутиновић 2009: 11–38 и Милосављевић Милић 2016: 303–312.

це *The Smoking Gun*.¹²⁵ Напоследку, Фреја је у име читалаца који су веровали у аутентичност искуства приказаног у *Парампарчади* јавно оптужила његова прва и највећа подршка, Опра Винфри. Полемика у вези са жанровским одређењем Фрејевог дела наставила се на релацији Џејмс Фреј као аутор који и даље инсистира на мемоарском жанровском одређењу *Парампарчади* – књижевна критика која, посматрајући *Парампарчад* из аспекта традиционалног мемоарског канона, овом делу често одриче статус нефикције. Овај рад такође је полемички усмерен према мемоарском жанровском статусу *Парампарчади*, али из два различита угла.

1. С обзиром на то да одређењу мемоара приступамо и кроз амерички¹²⁶, и путем европског канона, истражићемо у којој се мери *Парампарчад* ван америчког књижевно-културног контекста могу реципирати као мемоари.

2. Фокусирањем на технику *Парампарчади*, уз узимање у обзир новијих когнитивноратолошких истраживања о статусу фиктивног у чињеничном, и обратно, истражићемо у којој

125 Дошавши до медицинске и судске документације о Фрејевом лечењу и саслушањима, уредници сајта *The Smoking Gun* уочили су вишеструка одступања између Фрејевог живота и чињеница у књизи. Неподударности између чињеница из живота и оних унетих у мемоаре тичу се смрти Фрејеве девојке (страдала је у саобраћајној несрећи коју није изазвао мемоариста), претеривања у времену проведеном у затвору (Фреј није провео у затвору 87 дана, већ свега неколико сати), ауторове тврдње да му је зуб извађен без анестезије и др.

126 Истражујући жанровска одређења мемоара на америчком културном простору дошли смо до закључка да је, упркос речничкој флексибилности у вези са истинитошћу и објективношћу мемоара, америчка читалачка публика доста ригиднија када је у питању однос истине и фикције у овом жанру. Полемика у вези са *Парампарчади* Џејмса Фреја резултовала је петицијом читалаца чији је циљ обавезивање издавача да до танчина провере истинитост података у мемоарима које желе да публикују.

мери Фрејево дело „помера” границе мемоара у погледу начина обраде документарног садржаја.

1. *Парампарчад* као наратив о осећају

Од почетка *Парампарчади* тежиште приповедања је на изношењу утисака – визуелних (флуоресцентне боје светла у полицијској станици, црнила, блеска плавог, жутог и тамноцрвеног којим се дочарава стање свести у тренутку апстиненцијалне кризе), аудитивних (јечања и крика као израза беса и немоћи распопућеног ума), емоционалних („Осећам како ми срце ubrzava, podižem ruku i pokušavam da je držim uspravno. Nadam se da će biti brz.”; „plašim se”; „Vrištim i smejem se i proklinjem.” (Frej 2007: 78), што је, такође, у функцији сликања стања свести), те халуцинација које су, опет, неизоставни део сведочанства наркомана. Милион парчади – наратива, опсервација Џејмса Фреја на окупу држи средишњи догађај, Фрејев боравак у рехабилитационом центру, што је део стварног искуства овог новинара, режисера и мемоаристе. Готово по обрасцу мемоара, средишњи догађај *Парампарчади* – одлазак у клинику за рехабилитацију, уједно је и преломни тренутак у Фрејевом животу. Џејмсова перцепција, као што смо истакли, фокусирана је на *осећај*. Остале чињенице о њему износе други ликови.

Део *Парампарчади* који се односи на опис клинике преваходно је информативан јер доноси податке о разним начинима плаћања услуга и могућностима њиховог покрића од стране државе, што је у сагласју са интенцијом самог аутора – осветљавањем свих корака, чак и административних, на путу ка опоравку од зависности. Такође, овај сегмент садржи доста факата у вези са оснивањем и дугом традицијом клинике у којој се лечио Џејмс Фреј, дужином програма одвикавања од дроге и начинима његове реализације, индивидуалним радом са корисницима, питањима са тестова

које зависници раде свакодневно у склопу терапије; једино је прећутан назив клинике. У интервјуу који је Опра Винфри водила са аутором *Парампарчади* након објављивања истраживања сајта *The Smoking Gun*, једно од новинарких питања аутору „ мемоара ” односило се на подударност временског распона догађаја приказаних у делу и одиграних у реалности. Том приликом Фреј је признао да се све збило убрзано и за краће време него што је то описано у књизи.¹²⁷ Док Опра Винфри као „ разочарани читалац ” изриче незадовољство због поменуте неподударности између мемоара и Фрејевог живота, канон мемоарске књижевности ово не сматра хибрисом. Најпре, *Парампарчад* као текст о излечењу зависника од алкохола и наркотика задовољава најопштији критеријум који се односи на садржај мемоара – приповедање о догађају који је важан за живот појединца и шири аудиторијум. Потом, у речничким одређењима мемоара (Quinn 2006: 256) личном (субјективном) приказу „ јавних догађаја ” не одриче се статус истине.¹²⁸ На горенаведено питање Опре Винфри, Фреј одговара да су догађаји приказани у *Парампарчади* истинити и да су описани на начин на који су доживљени и проживљени; у околностима у којима се налазио јунак мемоара, време је текло споро и великим делом било је празно и несадржајно. Стога је доживљај нечега што је у својој основи релативно, времена, у *Парампарчади* аутентичан. Интервју Опре Винфри и Џејмса Фреја завршен је двоструким закључком: оно што су за Опру лажи, за Фреја су „ детаљи и разлике ” унутар аутентичног сведочанства (бившег) зависника.

127 Уп. <http://www.oprah.com/oprahshow/oprahs-questions-for-james> (14. 6. 2018)

128 Примера ради, у *Речнику књижевних термина* Едварда Квина дела попут *Present at the Creation* (Dean Achean) са снажном политичком и пропагандном обојеношћу, упркос евидентним дисторзијама у чињеничном домену, једностраном сагледавању историјских догађаја и личној призми имају статус мемоара.

Међу осталим карактеристикама мемоарског жанра, детињство и породица су не само топоси на тематско-мотивском нивоу овог жанра, већ се неретко показују најуспешнијим и естетски највреднијим моментима мемоара јер, како запажају теоретичари мемоара (Иванић 1995: 29), баш у овим сегментима искрсавају „простори упечатљивих емоционално-визуелних сензација”. Детињство и породица су фон на коме се развија прича *Парампарчади* јер се управо ту налази мотивација за Фрејеве животне потезе – најпре негативне, али, потом, и за његов подвиг (лечење).

2. Сећање као ре-креирање прошлости

Џејмс Фреј је у више наврата појашњавао жанровску одредницу *Парампарчади*. У интервјуу за телевизију „CNN” поменути аутор истиче да се *Парампарчад* с пуним правом може назвати мемоарима јер доноси субјективну реконструкцију свог сопственог живота; а, с обзиром на то да је реч о приказивању разних кризних ситуација на путу до излечења хероинског зависника, *Парампарчад* у значајној мери представља ре-креацију ситуација, догађаја и сегмената ауторовог искуства од прекретничког значаја за даљи живот.¹²⁹ У другом издању *Парампарчади*, Фреј и писаним путем доноси своје (ре)дефинисање мемоара. „Kako su dvojica novinara, pretražujući po internetu, tačno utvrdili – što sam potom i sam potvrdio – pišući knjigu ulepšao sam mnoge detalje iz svoje prošlosti, a neke druge izmenio.”, признаје Фреј (2007: 377) и, додајући да је „to subjektivna istina, izmenjena u mom oporavljenom umu alkoholočara i narkomana” (378), поврћује да не одустаје од мемоара као жанровске одреднице свог дела. У поговору поменутом другом издању *Парампарчади* Фреј је најексплицитнији када је у питању његова дефини-

129 Уп. „*Paramparčad* je knjiga mojih sećanja na vreme provedeno u Centru za odvikavanje od alkohola i droge.”, Frej 2007: 377.

ција мемоара: „верујем да мемоарска проза допушта писцу да пише на основу сећања, umesto strogo prema novinarskim ili историјским standardima. То је питање utisaka i oseћања, individualnog сећања.” (Frej 2007: 378) Дакле, из Фрејевог угла, *Парампарчад* су:

1. интроспективна мемоарска прича о (бившем) зависнику који одбија да види себе као жртву, те узима потпуну одговорност за своје поступке. Овим се може „оправдати” техника нетипична за мемоаре: унутрашњи монолог показао се као најприрођенија техника приче о емотивном и физичком болу појединца;
2. суштински истинита прича, настала ауторовим прелиставањем и препричавањем свог живота;
3. резултат интенције аутора да се личним гласом укључи у дебату о проблему зависности и да поједице подстакне да се ухвате у коштац са овом болешћу. Овим се бројне неподударности између чињеница из Фрејевог живота и оних приказаних у мемоарима могу оправдати јер фикција исто тако може емоционално покренути појединца да начини промене у животу. *Парампарчад* је свакако прича о човековом тријумфу над зависношћу.

На приговоре у вези са претеривањима (у негативном смислу) у обликовању приповедача/аутора (развијање грубе слике о себи), Фреј одговара позивајући се на „механизам сузбијања/превладавања” („coping mechanism”) као методу самопомоћи, којем прибегавају зависници. Пишући мемоаре, Фреј се држао управо те слике коју је о себи развио током процеса лечења. Овим је слици наглашено грубог и безосећајног Фреја из *Парампарчади* дат статус аутентичне. Додаћемо да је *Парампарчад* у целини написана из перспективе доживљајног ја.

Иако се у свом одређењу мемоарског жанра не позива

на теорију мемоара, Фрејево легитимисање ре-креације догађаја, стања, ситуација као „документа” („слике”) прошлости има упориште и у класичној дефиницији мемоара, и у домену когнитивнопсихолошких теорија о мемоарима као „великој причи”.

У основи француског термина ове књижевнонаучне врсте, мемоара, налазе се речи „споменица” и „сећање” (Марковић 1985: 419). Унутар општеприхваћене, речничке дефиниције мемоара, књижевни аспект ове врсте – приповедање „*uspomena autora na neka značajnija društvena ili kulturna zbivanja u kojima je pisac učestvovao ili je bio njihov očevidac*” (Марковић 1985: 419), истиче се ауторова (очевидчева) лична призма сагледавања поменутих дешавања, те значајан утицај последица самих догађаја на тон, начин и визуру њиховог уметничког обликовања у мемоарима. Временска дистанца са које се, по канону мемоара, ова приповедна врста конституише, према мишљењу теоретичара књижевности, а надасве психолога усмерених ка истраживању човековог памћења, узроке и дешавања чини „јаснијим” (Марковић 1985: 419). Присетимо се и одређења мемоара која реферишу на продукцију ове књижевнонаучне врсте у 18, 19. и почетком 20. века. Пишући о садржају зборника *Мемоарска проза XVIII и XIX века*, приређивач проф. др Душан Иванић износи следећа запажања о специфичним моментима датог корпуса:

1. Често се показивало како су чињенице из живота прилагођаване намери онога који их саопштава. (Иванић 1995: 19);
2. мемоари су један од могућих типова животних прича које постају независне од своје искуствене подлоге. (Иванић 1995: 40)

Иако се ни временски, ни унутар тематско-мотивских разматрања Иванић не дотиче варијација мемоара на линији

Кристијана Ф. – Џејмс Фреј, односно сведочанстава бивших зависника, овај истраживач много осветлије указује на карактер самог жанра мемоара него што га осветљавају речничке дефиниције. Анализирајући српску мемоарску прозу 18. и 19. века као корпус који је наизглед тематско-мотивски уједначен, Иванић запажа да се чак и у овако ексцерпираној грађи мемоари показују као изразито неканонизован жанр јер чињенички поуздан материјал организују естетски, те могу нагињати ка документарности, али и ка релативности, спонтаности, чак и неорганизованости, нарочито ако представљају хаотичност животног искуства. Ова запажања дају легитимитет вишеструким интерпретативним оквирима при рецепцији појединачног мемоарског дела.

Иако се готово ни у једној речничкој дефиницији мемоара не заобилази прагматички аспект овог жанра – писање са временске дистанце од приказаних догађаја како би се дала што објективнија слика о њима, увиди до којих су дошли когнитивни психолози значајно су осветлили природу поменуте „објективне” слике мемоара. У студији *Life On Holiday* Марк Фримен анализира мемоаре као „причу са одстојањем од живота”, при чему поменута дистанца аутору пружа прилику за разумевање које је у великој мери недоступно у „тренутку тренутка”. Као круцијалну одлику великих прича мемоарског типа Фримен истиче њихову наративну рефлексiju чија се функција не налази само у бољем разумевању, већ укључује налажење смисла („making sense”) неке значајне димензије свог живота. Стога је „велика прича” мемоара, у чијој је основи наративна рефлексija, превасходно чин *poiesis*-а. Из овог угла, Марк Фримен је осветлио нову димензију временске дистанце, у дотадашњим студијама углавном виђене као узрок фалсификовања чињеница. Временска дистанца, како закључује Марк Фримен, иако имплицира дисторзију информација, у себи носи позитивну и продуктивну моћ разумевања. Међутим, наративна рефлексija велике приче, поред тога што имплицира велика обећања (нпр. спознају

извора истинског испуњења, важног и неважног), подједнако носи и велику опасност као што је осећај жаљења, кајања, кривице, празнине и разочарења. Дакле, велике приче могу допринети и „увиду који боли”.

Тематизовање сећања Фреја доводи до спознаје његове релативности. „Подвиг” Џејмса Фреја креће се на релацији „ништа не знам” – „ја памтим” – „прихватам себе” – „брусим искривљену слику себе” до: „моји греси су неопростиви”.¹³⁰ Приповедач *Парампарчади* инсистира на својој способности доброг памћења¹³¹ и тачно означава тренутак када је она почела да га изневерава. Тај тренутак је скопчан са дубином/силином зависности и лоциран је у почетак његове деветнаесте године. Поједини сегменти текста осветљавају Фрејеву потмулу ошamuћеност „u kojoj sposobnost da se misli na iole razborit način iščezava”. (Frej 2007: 35)

Пут ка Фрејевој победи (излечењу) праћен је враћањем сећања, укуса, осећаја за време и место. Корак напред су Фрејева поновна преживљавања догађаја у којима је учествовао и/или које је иницирао, а на које, услед дејства опијата, није емоционално реаговао. Питање аутентичности искустава представљених/описаних у *Парампарчади* додатно се компликује чињеницом да се слике доживљајног *ја* и приповедног *ја* дијаметрално разликују јер је *Парампарчад*, без обзира на доминантну доживљајну перспективу, ипак дело „опорављеног ума”, оног који је спознао и уништио искривљену перцепцију себе самог, односно слику о себи створену у сопственој глави. Фреј признаје да је након написаних четрдесет страна *Парампарчади* престао да пише и да дуго није био спреман да настави да вербализује трауме које је преживео.

130 Уп. „Želim da vidim svoje oči. Želim da pogledam ispod svetlozelene površine i vidim šta je u meni, šta je unutar mene, šta skrivam.” (Frej 2007: 36)

131 Уп. „То (памћење, прим. ау.) ми је увек била мана”. (Frej 2007: 20))

3. Џејмс Фреј као „подвижник” и морални сведок

Једно од општих одређења мемоарског жанра јесте тематизовање подвига, било личног, било колективног. Природа подвига и тип подвижника се мењају. Стога се мемоари могу назвати књигом о пробуђеној, индивидуализованој, преосетљивој свести о себи и својој вредности (Иванић 1995: 37), о проналажењу коначног, животног пута и судбинском резу у животу једне личности. Свако мемоарско дело је варијанта унутар утврђених оквира. Размотримо и фигуру аутора мемоара. Аутор мемоара (и главни књижевни лик) може се одредити као морални сведок (Ricoeur 2000) јер приповеда о догађају и/или његовим последицама које је осетио на својој кожи. Мемоариста (сведок) није само носилац поруке, већ је и сам собом порука. Морални сведок није само посматрач, већ и учесник, односно жртва физички, морално и афективно умешана у причу коју нам приповеда. Ауторитативност његовог сведочанства садржана је у непосредној вези са искуством и, неретко, телесним трагом насиља. Морални сведок је, понекад, једини преживели.¹³²

132 Бројни су примери текстова преживелих логораша у форми мемоарско-дневничких записа. Две опште интенције писања мемоара оваквог типа јесу унутрашње ослобађање субјекта или похрањивање сведочења о најмрачнијем делу светске историје. Готово сваки од ових текстова подједнако се може сматрати студијом о човековој природи и неким аспектима његове психологије. Међутим, мемоарска форма поменутих текстова није налик класичном обрасцу мемоара јер аутори прозе о Холокаусту радије прибегавају форми кратке приче, те су њихови мемоари налик збиркама кратких, често неуланчаних прича. Фрагментарност мемоарских записа може се у овом контексту појаснити на неколико начина: исказом из предговора мемоарско-дневничком роману *Зар је то човек*, Примо Леви открива да су фрагменти писани (и навођени) по степену њихове неодложности; потом, концепт нелинеарног писања може се повезати и са топосом сна посведоченим у многим белешкама/разговорима/интервјуима/новинским чланцима бивших логораша који се односе на ситуацију приче/причања коју/које

Исповест бившег зависника (наркомана) није новост у светској књижевности. Међу првим делима са овом тематиком популарност светских размера стекла је аутобиографија Кристијане Ф. *Ми деца са станице Зоо* (1978). Већ овим романом-аутобиографијом, односно мемоарима, створен је хоризонт очекивања дела која тематизују исповест зависника и у погледу садржаја, и у домену технике. С обзиром на интенцију жанрова са оваквом тематиком, подразумева се аутентичност субјективног искуства које се приповеда. „И, коначно, то је прича коју не биh mogao да напишем да nisam proživео живот какав sam proživео.“, истиче Фреј (2007: 378) у поговору *Парампарчади*. Дакле, мемоариста *Парампарчади*, зависник, има статус „моралног сведока“ који задржава ексклузивно право на изношење „истине“.

На фону варијанте мемоарске литературе која тематизује исповест (бившег) зависника, *Парампарчад* Џејмса Фреја готово да не доноси формалне иновације. Техника унутрашњег монолога која често поприма одлике тока свести и аутономног монолога¹³³, уз претходно изнета запажања, изабрана је и сходно „канону“ мемоара Кристијаниног типа¹³⁴: док су приређивачи Кристијаниних мемоара интервјуисали преступницу и (бившу) зависницу од дроге, Џејмс Фреј „саслушава“ своје некадашње „ја“. На плану форме евидентна је и разлика у односу на дело *Ми деца са станице Зоо* јер

нико не слуша. Овим се уједно појашњава присуство модела усменог казивања у поменутиим текстовима. Оно што мемоарске записе Прима Левија и осталих преживелих логораша повезује са класичним каноном поменутог жанра јесте то што ниједан од ових аутора не говори само у своје име.

133 Термин Дорит Кон (1978).

134 Мемоари Кристијане Ф. настали су транскрибовањем ауторкиних исказа са сведочења на суђењу против дилера и подводача, те разговора које је током неколико месеци водила са новинарима Кајом Херманом и Хорстом Риком.

Џејмс Фреј бира другачији тип документарности – уместо за извештајима и записницима, аутор *Парампарчади* фокусиран је на технике приказивања свести. Из овог аспекта, параграфи без знакова интерпункције и раздвајања, те дијалози без ауторске индикације о томе ко говори у функцији су аутентизације напетости, тензија и беса распопућеног ума зависника.

Вратимо се још једном на проблем објективности у контексту жанра мемоара. У изводима из рецензија *Парампарчади* често се истиче како је ова књига инспирисала милионе читалаца. Несумњиво је техника њеног обликовања допринела ефектнијем дејству на читаоца од какве објективне студије о болестима зависности. Позивајући се на нараторлошке студије фокусиране на технику унутрашњег монолога (Кон 1978), исповест „распопућеног ума” исприповедана без посредовања свезнајућег приповедача (који, по дефиницији, поседује дубок увид у свест јунака о којима приповеда), непосредно, „шапатам” свести самог аутора има статус објективнијег сведочења. Одређени сегменти попут описа кризе и посткризног периода приказани су у форми аутоматског бележења спољних сензација без коментарисања, готово налик Бенцијевом одељку у *Буци и бесу*,¹³⁵ а овим се аутентизује искуство кризе. Проучавајући наративну комуникацију у *Парампарчади*, Хенрик Сков Нилсен (Nielsen 2011: 90–92) уочава да су велики делови овог наратива без пошилаоца и примаоца. У контексту проблема који разматра Нилсен, наратив *Парампарчади* је неприродан, али из угла предмета нашег рада – прича Џејмса Фреја је најнепосреднији израз свести оног „ја” које доживљава и проживљава бес, мржњу и просветљење. *Парампарчад*, дакле, доноси објективну, аутентичну слику зависности од алкохола и дроге.

135 Уп.: „Kaže mi da budem hrabar i ja mu kažem da pokušavam. Kaže mi da je ponosan na mene i ja kažem hvala.” (Frej 2007: 45); „Belina i agonija. Belina i agonija. Belina i agonija.” (Frej 2007: 67).

Иако се инсистирањем на „савршеном памћењу” Џејмс Фреј као мемоариста ограђује од евентуалних дисторзија сећања, тема његових мемоара обавезује нас да овај проблем сагледамо из угла когнитивне психологије. Процес меморије обухвата перцептуални инпут, индивидуалну трансформацију перцептуалног инпута и његову елаборацију путем разних облика приповедања. У есеју *Must Memoirs Lie?* Марк Фримен полази од тезе да је у основи мемоара не перманентно преиспитивање, већ филтрирање прошлости (нарочито кроз призму тренутних потреба и жеља аутора у тренутку писања) и рекреирање. Стога се овај аутор усмерава ка свесном и несвесном украшавању мемоарске приче, односно ка филтрирању приче од детаља које мемоариста не жели да открије читаоцу. Фримен налази да је функција тог „чистијег” аутопортрета, „истинитијег” од стварности, одржање уверења да смо бољи него што јесмо. Када је у питању прагматички аспект мемоара, Марк Фримен ауторово опредељење за жанр мемоара објашњава најпре интенцијом за осмишљавањем и вербализовањем различитих делова живота и жељом да се апелује на читаоце. Оба поменута аспекта мемоара „легитимишу” не само имагинацију, већ и манипулацију чињеницама из прошлости. На питање истакнуто насловом једне од својих најпознатијих студија о мемоарима, Марк Фримен одговара потврдно: мемоари могу да лажу, али легитимисање лажи у контексту приповедања о догађајима чији је један од сведока био аутор, парадоксално не умањује истинитост мемоарске приче. Овде треба узети у обзир још један аспект мемоара, везан за савремени тренутак америчке нефикцијске прозе. Текућа мемоарска књижевна продукција у Америци показује порозност граница мемоара и „новог стила новинарства” која се огледа у коришћењу романескне технике за нефикцију; репортажа писана романескним стилем, спој чињеница и субјективног и емоционалног живота ликових чести су у америчким новинским текстовима. Џејмс Фреј је најпре новинар, а потом писац те, из овог угла, и не

треба да чуди украшавање чињеница у *Парампарчади*. Овде је важније питање интенције – да ли је Фреј рекао истину на начин који је најважнији писцу романа, новинару или мемоаристи? Сходно освајању најшире читалачке публике, можемо да закључимо – на сва три начина.

Чак и ако занемаримо све контроверзе у вези са Фрејевим делом *Парампарчад*, тешко да можемо избећи онај знак питања који остаје у вези са статусом самог жанра мемоара који се тиче читаоца: да ли је јаче/валидије право речничких дефиниција мемоара од искуства појединачног (обичног) читаоца који, и поред сазнања да је Џејмс Фреј украшава своје дело, и даље исписује да је „дубоко погођен личним писањем” Џејмса Фреја, да је нараторова сведочења осећања аутентичним, стварним, потресним одразом „свепрожимајућег, незаборавног искуства”?

4. *Искуство vs. приручници самопомоћи*

Градећи се на личном искуству, *Парампарчад* је задобила карактер приручника за самопомоћ. Међутим, најзначајнија разлика *Парампарчади* у односу на свеколике приручнике за самопомоћ у борби са зависношћу јесте укидање обезличавања и пребацивања тежишта са онога шта се ради, на онога који то ради, а потом важно је и укидање ауторитативности које, бар у контексту *Парампарчади* (у сегменту о Богу као врховном ауторитету, али и у контексту прича о искуствима пацијената пре доласка у клинику у којој се одвија радња *Парампарчади*), носи негативну конотацију. Такође, *Парампарчад* не задржава форму интерактивности која је у основи приручника као процедуралног жанра; њен наратор не забрањује, не подучава, не оправдава; њен наратор осећа, разуме, прихвата. Адресат ((мемоари увек имају референта у вантекстовној стварности (Иванић 1995: 19)) *Парампарчади* учествује у причи превасходно емоционално. Ово више није хипотетичка, већ реализована могућност и нечији актуелни/

стварни живот.

Читаочево емоционално учешће у свету приче интензивирано је приповедним презентом. Садашње време и дијалогске сцене доприносе ефекту читаочевог перманентног присуства не само у болничком ходнику, болничкој соби, већ и у доживљају кризе. Приповедач све време инсистира на садашњем тренутку: „Ne stajem. Ne prestajem da uništavam i menjam kurs i ne osvrćem se za sobom. Osvrtanje za sobom previše boli, pa prosto produžim.” (Frej 2007: 105)¹³⁶ Међутим, доживљај тренутка (тренутака) интензиван је захваљујући детаљима:

„Tama se povlači i izlazi sunce. Crveno, žuto i narandžasto puzе po jasnoplavom, slatki uskomešani krici tek probuđenih ptica odjekuju nad crnim ogledalom jezera, sveže struje vazduha zabadaju oštricu hladnoće u ostatke noći. Ustanem i polako hodam ka odeljenju a rosa skupljena na mrtvoj travi kvasi mi cipele i posmatram svoja stopala kako razbijaju kristalnu savršenost jutarnjih kapljica i te kapljice su samo još jedna stvar među mnogima koje sam uništio. [...] Otvaram vrata i ulazim i mirno je i još niko nije budan. Idem u svoju sobu i odlazim u kupatilo, skidam odeću i ulazim u tuš kabinu i odvrnem toplu vodu.” (Frej 2007: 105)

Бројност детаља које опсервира приповедач пропорционална је његовој „чистини” и уједно је сведочанство о његовом душевном стању и степену опоравка његовог ума. Доследно структури уводних и средишњих поглавља, финале *Парампарчади* такође је у знаку осета (откуцаја срца) и доживљаја боја; на самом крају мемоара Фреј „гледа у себе”, у светлозелено својих очију и овде по први пут приповедач исказује допадање/пријатност према ономе што види. Тек

136 Приповедач је доследан преношењу утиска и доживљаја садашњег тренутка до те мере да се чак не износи ни садржај снова. Заправо, у мемоарима се инсистира на несећању снова: „Budim se. Ne sećam se da sam zaspaо i ne sećam se spavanja. Nije bilo снова. Bez снова.” (Frej 2007: 334)

након овог доживљаја приповедач износи свој став, своје да животу и не алкохолу и дроги. Последња реченица *Парампарчади* „Kažem ti [bratu, prim. aut.] jesam, spreman sam. Jesam, spreman sam.” (Frej 2007: 375), иако „у тону” приручника, узвик је личне победе и, у односу на инфинитиве приручника за самопомоћ, буди снажнији порив за улазак „у игру” (борбу). Завршница *Парампарчади* је и у знаку последњег разрачунавања са Фуријом коју, у контексту овог дела можемо означити синонимом кризе и порива за пороцима. Сусрет са Фуријом уоквирује композицију *Парампарчади*; и на послетку она је „будна”, присутна и приповедач и даље осећа њен „додир” и „дах“. Овим је скали опсервираних боја и поруци „победе” додат још један жути знак перманентне опасности „на путу” излечења. Оваквим завршетком Фреј се још једном, сада имплицитно осврће на полемику усмерену ка приручницима који се у здравственим институцијама нуде зависницима: *Парампарчад* сугерише да се треба загледати у сваки тренутак, интензивно га проживљавати и испуњавати детаљима слагалице која се назива живот. А док год је човек загледан у живот, он се трза и опире смрти.

Писана као продужетак терапије, *Парампарчад* припада и медицинском наративу. Без намере да улазимо у терен психоаналитичког метода, Фрејеве белешке имају статус пута – тражења, односно тражења пута јер инсистирањем на преузимању одговорности за своје поступке упућују позив за самоиспитивање и састављање слагалице узрока и последица. У односу на овај, виши циљ књиге (помоћ зависницима и њиховим породицама да схвате и издрже борбу са овом болешћу), „локалне” фикционалности, односно измењени детаљи указују се у новом светлу. Не нарушивши основну фабуларну нит, детаљи измењени у односу на стварност романсирани су и драматизовани Фрејеве мемоаре. Приредивши своје белешке на овај начин, Фреј је њиховој документарној функцији придао естетску јер управо ти „фиктивни” пасажи доприносе динамици читања, напетости и узбуђењу.

ПРИЛОГ БР. 1: БИБЛИОГРАФИЈА КЊИГА О ХОЛОКАУСТУ
У РЕПУБЛИЦИ СРБИЈИ 2012–2022.

1. Зборници научних радова

Stradanje Srba, Jevreja, Roma i ostalih na teritoriji bivše Jugoslavije, Beograd: Fakultet za poslovne studije i pravo – Fakultet za informacione tehnologije i inženjerstvo, 2022.

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, 2021.

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, 2021

The Holocaust, European values and local history: local archives in the European historical and cultural mosaic, Novi Sad: Arhiv Vojvodine : Terraforming, 2021

Konferencija Jevrejski logor Zemun i Prihvatni logor Zemun prošlost-sadašnjost-budućnost (2021 ; Beograd), Beograd: Jevrejska opština Zemun, 2021

Durchblick: Politik und Gesellschaft in Rumänien, Berlin: Verlag & Vertrieb, 2019.

Daković, Nevena, Mevorah, Vera, *Graničnici sećanja: jevrejsko nasleđe i Holokaust*, Beograd: Savez jevrejskih opština Srbije, 2018.

Holokaust i filozofija, Beograd: Univerzitet, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2018.

Страдање Срба, Јевреја, Рома и осталих на територији бивше Југославије, Beograd : Факултет за пословне студије и право – Факултет за стратешки и оперативни менаџмент Универзитета-Унион „Никола Тесла” – Музеј жртва геноцида, 2018.

Children in the Holocaust and its aftermath: historical and psychological studies of the Kestenberg Archive, New York: Berghahn Books, [2017].

Holokaust i filozofija: naučna konferencija, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Univerzitet, 2017.

Holokaust u zemljama Višegradske grupe: komparativni pregled, Sarajevo: Pravni fakultet Univerziteta, 2017.

Право на незаборав: правни и антрополошки аспекти културе сећања на жртве НДХ у Другом светском рату, Београд: Етнографски институт САНУ – Институт за упоредно право; Кфар Хароел, Израел – Шем Олам институт за холокауст; Хобокен, САД – Институт за истраживање Јасеновца, 2017.

Psychoanalysis and holocaust testimony: unwanted memories of social trauma, London [etc.]: Routledge, 2017.

Conference Representation of the Holocaust in the Balkans in Arts and Media (2014; Beograd), Beograd: Faculty of Dramatic Arts – Institute for Theatre, Film, Radio and Television, Belgrade: Diskurs, 2014.

Konferencija 70 godina od holokausta u Subotici = Konferencija 70 évvel a Szabadkai holokauszt után : [12. april 2014. godine, Subotica]

Конференција 70 година од холокауста у Суботици (2014 ; Суботица), Subotica: Jevrejska opština, 2014.

Међународна конференција *Holokaust nad Srbima, Jevrejima i Romima u Drugom svetskom ratu (1 ; 2014 ; Beograd)*, Београд: Факултет за пословне студије и право – Факултет за стратешки и оперативни менаџмент, 2014.

Dani stradanja – dani nadanja, Novi Sad: Udruženje antifašista Novog Sada – Odbor za Vojvodinu Društva za istinu o NOB i Jugoslaviji, 2013.

Holokaust u Jugoslaviji, Beograd: Jevrejska opština Zemun, 2013.

Jevrejstvo, antisemitizam i holokaust: zbornik radova, Ljubljana: Forma 1, 2013.

The Holocaust and other genocides: an introduction, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

2. Научне и стручне монографије

Цветковић, Драган, *Од Топовских шума до Сајмишта: квантитативна анализа холокауста у окупираној Србији*, Београд: Музеј жртава геноцида = Genocide victims' museum, 2021.

Subotić, Jelena, *Žuta zvezda, crvena zvezda: sećanje na Holokaust posle komunizma*, Beograd: Clio, 2021.

Vervaet, Stijn, *Holokaust, rat i transnacionalno sećanje: svedočanstvo iz jugoslovenske i postjugoslovenske književnosti*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju; Novi Sad, 2020.

Dévavári, Zoltán, *Iratok a holokauszt szabadkai történetéhez: (1941–1944)*, Szabadka: Magyar Tannyelvű Tanítóképző Kar, 2020.

Cvetković, Emilija, *Mapiranje Holokausta: mesta sećanja u Srbiji: logor Topovske šupe, logor na Banjici, logor na Starom sajmištu, Novi Bečej, Zrenjanin, Subotica, Šabac, logor na Crvenom Krstu*, Beograd: Centar za primenjenu istoriju, 2020.

Scrimin, Federica, Matta, Tristano, *Medicina e Shoah: eugenetica e razzismo del Novecento: parentesi chiusa o problema aperto?: atti del Convegno Medicina e Shoah*, Trieste 2013, Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, cop. 2020.

Daković, Nevena, *Slike bez sećanja: trauma, film, transmisija*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2020.

Kellmann, Klaus, *Dimensionen der Mittäterschaft: die europäische Kollaboration mit dem Dritten Reich*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2019.

Талевска, Ирина, *Европската книжевност на холокаустот*, Ско-

пје: Сигмапрес, 2018.

Vervaeke, Stijn, *Holocaust, war, and transnational memory: testimony from Yugoslav and post-Yugoslav literature*, London [etc.]: Routledge, 2018.

Goldstein, Ivo, *Jasenovac*, [Zagreb]: Fraktura; [Jasenovac]: Javna ustanova Spomen-područje Jasenovac, 2018.

Јовановић, Јелена, *Логор Сајмиште: жртве Јеврејског логора Земун*, Београд: Историјски архив Београда, 2018.

Zakić, Mirna, *Ethnic Germans and national socialism in Yugoslavia in World War II*, Cambridge; New York : Cambridge University Press, 2017.

Шкаровски, Михаил Витальевич, *Холокост и Православная церковь*, Москва: Вече, 2016.

Black, Jeremy, *The Holocaust: history and memory*, Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, cop. 2016.

Sofski, Wolfgang, *Poredak terora: koncentracioni logor*, Beograd: Paideia, 2015.

Ćulibrk, Jovan, *Historiography of the holocaust in Yugoslavia*, Belgrade: Faculty of Orthodox Theology, Institute for Theological Research: Faculty of Security studies, 2014.

Hansen-Glucklich, Jennifer, *Holocaust memory reframed: museum and the challenges of representation*, New Brunswick [etc.] : Rutgers University Press, 2014.

Tauber, Eli, *Holokaust u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Institut za istraživanje zločina protiv čovječnosti i međunarodnog prava, 2014.

Zweig, Ronald W., *German reparations and the Jewish world: a history of the claims conference*, London; New York: Routledge, 2013.

Фридлиндер, Сол, *Године истребљења: нацистичка Немачка и Је-*

вреји: 1939–1945, Београд: Завод за уџбенике, 2013.

Beker, Tomislav, Regoje, Biljana, *Pančevački i južnobanatski Jevreji u holokaustu: prošlost koja traje zauvek*, Панчево: Šalom Tora, 2013.

Benz, Wolfgang, *Holokaust*, Београд: Altera, 2012.

3. Докторске дисертације

Стипић, Давор, *Однос према Холокаусту у Југославији: 1945–1991: докторска дисертација*, Београд: [Д. Д. Стипић], 2021.

Нешић Павковић, Милена, *Рефлексија прошлости и (по)етика постмеморије у романима „Исељеници” Винфрида Георга Зебалда, „Пешчаник” Данила Киша и „В или сећање на детињство” Жоржа Перека: докторска дисертација*, Крагујевац: [М. Р. Нешић Павковић], 2019.

4. Научна грађа

Греиф, Гидеон, *Плакали смо без суза: сведочења Јевреја из Аушвица, припадника Радних одреда*, Београд: Књига комерц, 2020.

Sremac, Radovan, *Holokaust u Sremu: građa*, Šid: Zavičajni klub Opštine, 2019.

Domaš, Jasminka, *Ako tebe zaboravim: prilog istraživanju povijesti židovskih obitelji*, Zagreb: Litteris : Bet Israel, 2018.

Латинчић, Олга, *Поменик жртвама Холокауста у Београду: из архивске грађе Народног одбора I рејона града Београда / Remembrance Book of Holocaust Victims in Belgrade: from archival materials of the City of Belgrade 1st District People's Committee*, Београд: Историјски архив Београда / Belgrade: Historical Archives of Belgrade, 2018.

Karadža, Constantin, *Diplomați români în slujba vieții: Constantin Karadža și salvarea evreilor români din Europa în timpul celui de-al Treilea Reich: (1932-1944) / Romanian diplomats in the service of humanity: Constantin I. Karadža and the salvation of Romanian*

Jews in Europe during the Third Reich: (1932-1944), Cluj-Napoca: Argonaut, 2017.

Albahari, Biljana, *Pisanje stradanja: knjiga o knjigama: vodič kroz publikacije o Holokaustu*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2017.

Fogel, Nenad, *Nestali u holokaustu – Zemun: svaka slika priča priču*, Beograd: Jevrejska opština Zemun, 2015.

Кољанин, Милан, *Последње одредиште Аушвиц: каталог изложбе / Final destination Auschwitz: catalogue of the exhibition*, Београд / Belgrade: Историјски музеј Србије / Historical Museum of Serbia, 2015.

Латинчић, Олга, *Београдски Јевреји – живот и Холокауст: [води изложбе]: Галерија Историјског архива Београда, јануар–март 2014*, Београд: Историјски архив Београда, 2014.

Латинчић, Олга, Јовановић, Јелена, Ковчић, Тијана, *Поменик жртвама Холокауста у Београду: из архивске грађе Народног одбора I рејона града Београда / Remembrance Book of Holocaust Victims in Belgrade: from archival materials of the City of Belgrade 1st District People's Committee*, Београд: Историјски архив Београда / Belgrade: Historical Archives of Belgrade, 2014.

Алмули, Јаша, *Остали су живи*, Београд: Завод за уџбенике, 2013.

Митровић, Момчило, Тимофејев, Алексеј, Рафаиловић, Јелена, *Холокауст у Србији: 1941–1944 : [каталог изложбе 27. јануар – 1. април 2012, Музеј историје Југославије, Београд 2012.] / Holocaust in Serbia : [194–1944] : [exhibition catalogue January 27th - April 1st 2012, Museum of Yugoslav History, Belgrade 2012]*, Београд: Музеј историје Југославије: Институт за новију историју Србије / Belgrade: Museum of Yugoslav History: Institute for the Recent History of Serbia, 2012.

Fogel, Nenad, i dr., *Jevrejski logor Zemun: holokaust i kolaboracija u Srbiji: izložba / Judenlager Semlin: the Holocaust and Collaboration*

in Serbia: exhibition, Beograd: Jevrejska opština Zemun, 2012.

5. Уџбеници и методички приручници

Pit van Leden, Meno Metselar, *Sve o Ani*, Beograd, Kreativni centar, 2020.

Banjanin Đuričić, Nada, *To što radiš važno je: učiti o Holokaustu po preporukama Jad Vašema*, Beograd: Grupa 484, 2019.

Кољанин, Милан, *Наставни материјал за борбу против антисемитизма. Део 2, Холокауст*, Београд: Пропаганда Јовановић, 2018.

Употреба графичке новеле, књижевности и архивске грађе у учењу о Холокаусту на примеру едукативног концепта збирке илустрованих новела Естер: приручник за наставнике, Београд: Тераформинг Југ, 2018.

Viličić, Sonja, *Portreti i sećanja jevrejske zajednice u Srbiji pre Holokausta: priručnik za nastavnike i nastavnice*, Beograd: Savez jevrejskih opština Srbije, [2015?].

Ward, Mark, *Deadly documents : technical communication, organizational discourse, and the Holocaust: lessons from the rhetorical work of everyday texts*, Amityville, NY: Baywood Publishing, 2014.

Лучић, Весна и др., *Приручник за учење о холокаусту*, Нови Сад: Платонеум; Београд: Савез јеврејских општина Србије, 2012.

6. Романи

Kiš, Žaklina, *Sastanak s pepelom*, Beograd: Laguna, 2021.

Milekić, Zoran, *Austrijanka: roman o Diani Budisavljević, zaboravljenoj heroini Drugog svetskog rata*, Beograd: Laguna, 2021.

Retinger, Dominik V., *Elizina tajna – Aušvic, plaćena ljubav*, Beograd: Laguna 2021.

Ferveder, Džek, *Dobrovoljac*, Beograd: Laguna, 2021.

Vind, Edi de, *Poslednja stanica Aušvic: moja ispovest o životu i preživljavanju u logoru*, Beograd: Laguna, 2020.

Gilam, Dejvid R., *Priča Ane Frank*, Beograd: Vulkan izdavaštvo, 2020.

Iger, Idit, *Izbor*, Beograd: Zepter Book World, 2020.

Moris, Heder, *Cilkin put*, Beograd : Laguna, 2020.

Rašton, Kolin, *Saboter Aušvica*, Beograd: Miba Books, 2020.

Bojn, Džon, *Dečak u prugastoj pidžami*, Beograd: Vulkan izdavaštvo, 2019.

Keli, Marta Hol, *Jorgovan uvek cveta posle zime*, Beograd: Laguna, 2019.

Moris, Heder, *Tetovažer iz Aušvica*, Beograd: Laguna, 2019.

Gardoš, Peter, *Jutarnja groznica*, Beograd: Laguna, 2018.

Iturbe, Antonio Gonzales, *Bibliotekarka iz Aušvica*, Beograd: Publik praktikum, 2018.

Konar, Affiniti, *Zgažene bulke*, Beograd: Laguna, 2017.

Stajron, Vilijam, *Sofijin izbor*, Beograd: Laguna, 2020.

Debreceni, Jožef, *Hladni krematorijum: roman Aušvica*, Novi Sad: Forum, 2015. (2. revidirano izd. romana objavljenog kod Prosvete u Beogradu 1951. god).

Dor, Entoni, *Sva svetlost koju ne vidimo*, Beograd: Laguna, 2015.

Cury, Augusto, *Sakupljač suza: holokaust nikad više*, Beograd: Glosarijum, 2014.

Roth, Joseph, *Jov: roman jednog jednostavnog čoveka*, Novi Sad: Futura publikacije, 2012.

Zurof, Efraim, *Operacija: Poslednja prilika: misija jednog čoveka da*

izvede nacističke zločince pred lice pravde, Beograd: ZUNS, 2012.

7. Стрип

Arsenić, Vladimir, *Ucertavanje istorije. Priče o spasavanju tokom Holokausta*, Beograd: Centar za primenjenu istoriju, 2021.

Фолман, Ари, Полонски, Давид, *Дневник Ане Франк, стрип-адап-тација*, Чачак: Пчелица, 2020.

8. Остало/небелетристика

Posner, Patricia, *Apotekar iz Aušvica: neispričana priča o Viktoru Kapezijusu*, Zemun: Publik praktikum, Stela, 2021

Frankl, Viktor E., *Čovekova potraga za smislom*, Beograd: Kosmos izdavaštvo; Podgorica: Nova knjiga, 2021.

Грејф, Гидеон, *Јасеновац, Аушвиц Балкана*, Израел: Институт за холокауст „Шем Олам“: Академски колеџ Оно / Israel: Institute for Holocaust «Shem Olam»: Ono Academic College; САД: Фондација за пројекте едукације за Холокауст у сарадњи са Пољским пројектом за рестаурацију јеврејских гробаља – ФХЕП / USA: The Foundation for Holocaust Education Projects in cooperation with the Poland Jewish Cemeteries Restoration Project – FHER; [Београд]: Књига комерц = [Beograd]: Knjiga komerc, 2021.

Nošek Vajs, *Helga*, Beograd: Laguna, 2014.

Херцберх, Јудит, *Оутеђени*, Београд: Центар за научну и културну сарадњу Србије и земаља низоземског говорног подручја Arius, 2015.

Голднер, Бранислав, *Страдања генерала Данона*, Београд: Парте-нон, 2015.

Berkovits, Eliezer, *Vera posle Holokausta*, Beograd: Savez jevrejskih opština Srbije, 201.

ЛИТЕРАТУРА

Извори

- Драгон 2020: Драгон, Абрахам и Шломо, „Заједно – у очајању и у нади”. У: Гидеон Грејф, *Плакали смо без суза: сведочења Јевреја из Аушвица, припадника Радних одреда*, превод Звездане Шелмић, Београд: Књига комерц, стр. 131–184.
- De Vind 2020a: De Vind, Edi, *Poslednja stanica Aušvic*, prevod Maје Vajić, Beograd: Laguna.
- Закар 2020: Закар, Јозеф. „Да преживимо како би се сазнала истина”. У: Гидеон Грејф, *Плакали смо без суза: сведочења Јевреја из Аушвица, припадника Радних одреда*, превод Звездане Шелмић, Београд: Књига комерц, стр. 99–130.
- Коен 2020: Коен, Леон, „Били смо дехуманизовани, били смо роботи”, У: Гидеон Грејф, *Плакали смо без суза: сведочења Јевреја из Аушвица, припадника Радних одреда*, превод Звездане Шелмић, Београд: Књига комерц, стр. 279–300.
- Крстић 1996: Крстић, Анђелко, *Трајан*, Београд: „Наш дом” / „L’Age d’Homme”. Крстић 2000: Крстић, Анђелко, *Сећања*, прир. др Владимир Цветановић, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Levi 2002: Levi, Primo, *Potonuli i spaseni*, prevod Elizabet Vasiljević, Beograd: Clio.
- Levi 2021: Levi, Primo. *Zar je to čovek*, prevod Elizabet Vasiljević, Beograd: Plato.
- Moris 2019a: Moris, Heder, *Tetovažer iz Aušvica*, prevod Žermen Filipović. Beograd: Laguna.
- Moris 2020a: Moris, Heder, *Cilkin put*, prevod Žermen Filipović, Beograd: Laguna.
- Pavel 2014: Pavel, Ernst, *Život u mračnim vremenima: мемоари*, prevod Indire Funduk, Beograd: Clio.
- Поповић 2001: Поповић Драгољуб Х, *Од Топлице до пакла нацистичког концентрационог логора Маутхаузен*, Прокупље.
- Силберберг 2020: Силберберг, Јаков, „Један дан у крематоријуму деловао је као година”. У: Гидеон Грејф, *Плакали смо без*

- суза: сведочења Јевреја из Аушвица, припадника Радних одреда, превод Звездане Шелмић, Београд: Књига комерц, стр. 301–324.
- Ф., Вуковић 2016: Ф., Кристијана, Вуковић, Соња, *Мој други живот*, превод Катарине Трајковић, Чачак: Пчелица.
- Ф. 2021: Ф., Кристијана, *Ми деца са станице Зоо*, превод Сање Катарић, Чачак: Пчелица.
- Felšerinov, Vuković 2013: Felšerinov, Kristijana, Vuković, Sonja, *Moј drugi život*. Dostupno na: <http://skr.rs/z4fi> (15. 3. 2022)
- Frej 2007: Frej, Džejms, *Paramparčad*, Beograd: Odiseja.
- Хазан 2020: Хазан, Шаул, „Живот више није био битан, смрт је била сувише близу”. У: Гидеон Грејф, *Плакали смо без суза: сведочења Јевреја из Аушвица, припадника Радних одреда*, превод Звездане Шелмић, Београд: Књига комерц, стр. 253–278.
- Hadžić 1963: Hadžić, Fadil (ur.), *Ratni memoari državnika i vojskovođa iz Drugog svjetskog rata*, Zagreb: „Stvarnost”, новинарска издavaчка кућа.

Цитирана литература

- Bamberg, Georgakopoulou 2008: Bamberg, Michael, Georgakopoulou, Alexandra, „Small stories as a new perspective in narrative and identity analysis“, *Text & Talk*, Volume 28, Issue 3, pages 377–396.
- Bahtin 1989: Bahtin, Mihail. *O romanu*. Preveo Aleksandar Vадnjarević. Beograd: Nolit.
- Бечејски 2020: Бечејски, Мирјана, *Нулта дисциплина Данила Киша*, Лепосавић: Институт за српску културу Приштина – Лепосавић.
- Бојанић Ћирковић 2019: Бојанић Ћирковић, Мирјана. „Да ли мемоари могу лагати?”, Крагујевац: *Литар*, бр. 70, стр. 105–115.
- Војн 2020: Војн, Džon, „Pogovor”, у: Edi de Vind, *Poslednja stanica Aušvic*, превод Маје Вајић, Beograd: Laguna, str. 205–208.
- Борисављевић 2001: Борисављевић, Драган, „Дрхтаји и грцаји ло гораша после пола века”, у: Поповић, Драгољуб Х, *Од То*

- плице до пакла нацистичког концентрационог логора Маутхаузен*, Прокупље 2001, стр. 9–11.
- Vuković 2013a: Vuković, Sonja, „Mit o Christiani F.”, u: Felšerinov, Kristijana, Vuković, Sonja, *Moj drugi život*, str. 4–12. Dostupno na: <http://skr.rs/z4f1> (15. 3. 2022)
- Vuković 2013b: Vuković, Sonja, „Pogovor”, u: Felšerinov, Kristijana, Vuković, Sonja, *Moj drugi život*, str. 104–108. Dostupno na: <http://skr.rs/z4f1> (15. 3. 2022)
- Georgakopoulou 2007: Georgakopoulou, Alexandra, „Thinking big with small stories in narrative identity analysis”. In M. Bamberg (Ed.), *Narrative – State of the art*. Amsterdam, The Netherlands: John Benjamins, pp. 146-154.
- Greif 2005: Greif, Gideon. *We Wept Without Tears: Testimonies of the Jewish Sonderkommando from Auschwitz*, New Haven: Yale University Press.
- Грејф 2020: Грејф, Гидеон. *Плакали смо без суза: сведочења Јевреја из Аушвица, припадника Радних одреда*, превод Звездане Шелмић, Београд: Књига комерц.
- De Vind 2020b: De Vind, Edi, „Suočavanje sa smrću” u: Edi de Vind, *Poslednja stanica Aušvic*, prevod Maje Vajić, Beograd: Laguna, str. 227–243.
- Душанић 2017: Душанић, Дуња, *Фикција као сведочанство: искуство Првог светског рата у прози српских модерних*, Београд: Досије.
- Душанић 2021: Душанић, Дуња, *Са силама немерљивим: песници као сведоци модерног терора*, Београд: Досије – Универзитет у Београду – Филолошки факултет.
- Епштејн 2015: Епштејн, Михаил, *Лепљиви листићи*, превод Радмиле Млечанин, Београд: Дерета.
- Живковић 2018: Живковић, Ана, „Слика – прозни жанр српског реализма”, у: *Поетика српског реализма*, зборник радова, ур. Душан Иванић и Драгана Вукићевић, Београд: Филолошки факултет Универзитета, 2018, стр. 147–171.
- Иванић 1995: Иванић, Душан, *Облик и вријеме*, Ниш: Просвета.
- Иванић, 2015: Иванић, Душан, *Догађај и прича: српска мемоарско-аутобиографска проза*, Ниш – Београд: Филозофски факултет – Филолошки факултет.

- Јеврић, 2019: Јеврић, Милорад, „Анђелко Крстић као српски и македонски писац”, *Исходишта/Originations*, бр. 6, 2019, стр. 177–199.
- Kon 2008: Kon, Dorit, „Autonomni monolog”, *Treći program Radio Beograda*, br. 137–138, I–II(2008).
- Kostić 2016: Kostić, Aleksandar. *Figure preobražaja u književnom delu Danila Kiša i Prima Levija: od književne poetike do kulturne antropologije*, Beograd: Univerzitet u Beogradu.
- Quinn 2006: Quinn, Edward *A Dictionary of Literary And Thematic Terms*, New York, 2006.
- Lythgoe 2011: Lythgoe, Esteban, „Ricoeur’s Concept of Testimony”, *Analecta Hermeneutica*, Volume 3 (2011), 1–16.
- Максимовић 2013: Максимовић, Горан, *Заборављени књижевници : књижевноисторијски огледи о скрајнутим писцима српског 19. вијека*, Пале: Српско просвјетно и културно друштво „Просвјета”.
- Marković 1985: Marković, Slobodan Ž, „Memoari”, Grupa autora, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit, str. 419.
- Metjuz 2020: Metjuz, Oven, „Pogovor”, u: Heder, Moris, u: Heder Moris, *Cilkin put*, prevod Žermen Filipović, Beograd: Laguna, 317–327.
- Милосављевић Милић 2016: Милосављевић Милић, Снежана, „Жанровска преплитања у савременој српској књижевности – когнитивноратолошки угао“, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, одржан 15–18. IX 2016: *Есеј, есејисти и есејизација у српској књижевности. Форме приповедања у српској књижевности*, 46/2, Београд: МСЦ, 304–320.
- Милосављевић Милић 2020: Милосављевић Милић, Снежана, *Кроз фикционалне светове*, Ниш: Филозофски факултет.
- Milutinović 2009: Milutinović, Dejan, „Žanr – pojam, istorija i teorija”, *Philologia Mediana*, god. 1, br. 1, Niš: Filozofski fakultet, 11–37.
- Moris 2019b: Moris, Heder, „Izjave zahvalnosti”, u: Heder Moris, *Tetovažer iz Aušvica*, prevod Žermen Filipović. Beograd: Laguna, 275–279.
- Moris 2020b: Moris, Heder, „Beleška Heder Moris”, u: Heder Moris, *Cilkin put*, prevod Žermen Filipović, Beograd: Laguna, 308–

- 312.
- Moris 2020c: Moris, Heder, „Beleška Heder Moris”, u: Heder Moris, *Cilkin put*, prevod Žermen Filipović, Beograd: Laguna, 313–316.
- Moris 2020d: Moris, Heder, „Izjave zahvalnosti”, u: Heder Moris, *Cilkin put*, prevod Žermen Filipović, Beograd: Laguna, 329–331.
- Mukaržovski 1987: Mukaržovski, Jan. *Struktura, funkcija, znak, vrednost: ogledi iz estetike i iz estetike i poetike*. Preveo Aleksandar Ilić. Beograd: Nolit. poetike. Preveo Aleksandar Ilić. Beograd: Nolit.
- Nielsen 2011: Nielsen, Henrik Skov, „Theory and interpretation, narration and communication, authors and narrators – James Frey’s *A Million Little Pieces* as a test case.”, *Theory, Analysis, Interpretation of Narratives*. ed. / Sylvie Patron. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, p. 73-94.
- Орсић 2020: Орсић, Срђан, „Неодговорна бестселеризација Холо кауста (Хедер Морис, *Тетоважер из Аушвица*, превела с енглеског Жермен Филиповић, Лагуна, Београд 2019)”, *Летопис Матице српске*, Нови Сад: Матица српска, књига 505, свеска 3, март, 365–369.
- Porodica De Vind 2020: Porodica De Vind, „Beleška o piscu i tekstu”, u: Edi de Vind, *Poslednja stanica Aušvic*, prevod Maje Bajjić, Beograd: Laguna, str. 209–225.
- Porter Abot 2009: Porter Abot, H., *Uvod u teoriju proze*, Beograd: Službeni glasnik.
- Певуља 2018: Певуља, Душко, *Читање поступака*, Бања Лука – Београд: Задужбина „Петар Кочић”.
- Phelan 1996: Phelan, James, *Narrative as Rhetoric*, Ohio State: Ohio State University Press, 1996.
- Radenković 1963: Radenković, Đorđe, „Predgovor”, u: Fadil Hadžić (ur.), *Ratni memoari državnika i vojskovođa iz Drugog svjetskog rata*, Zagreb: „Stvarnost”, Novinarska izdavačka kuća, 1–15.
- Ricoeur 1991: Ricoeur, Paul, „Narrative Identity”, *Philosophy Today*, Volume 35, Issue 1, Spring, 73–81.
- Ricoeur 2000: Ricoeur, Paul, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*,

- Paris: Seuil, 2000.
- Ricoeur 2004: Ricoeur, Paul. *Memory, history, forgetting*. Translated by Kathleen Blamey and David Pellauer. The University of Chicago Press: Chicago and London.
- Рихтер 2021: Рихтер, Хорст-Еберхард, „Предговор”, Кристијана Ф., *Ми деца са станице Зоо*, превод Сање Катарић, Чачак: Пчелица, стр. 7–13.
- Flaker 1985: Flaker, Aleksandar, „Roman”, u: Grupa autora, *Rečnik kwiževnih termina*, Beograd: Nolit, 664–668.
- Freeman 2006: Freeman, Mark, „Life 'On Holiday'”, *Narrative Inquiry*, John Benjamins Publishing Company, 16:1, 131–138.
- Freeman 2003: Freeman, Mark. „Too Late: The Temporality of Memory and the Challenge of Moral Life”, *Journal fur Psychologie*, 11, pp. 54–74.
- Freeman 2010a: Freeman, Mark, „Must Memoirs Lie?: Discerning the Deeper Truths of Life Stories”, доступно на <https://www.psychologytoday.com/us/blog/hindsight/201004/must-memoirs-lie> (приступљено 15. 2. 2018).
- Freeman 2010b: Freeman, Mark, „Stories, big and small: Toward a synthesis”, *Theory & Psychology* 21(1) 1–8; The Author(s) 2010 Reprints and permission: sagepub.co.uk/journalsPermissions.nav DOI: 10.1177/0959354309354394, tap.sagepub.com.
- Freeman 2010c: Freeman, Mark. „Moral Lateness”. In: *Hindsight: The Promise and Peril of Looking Backward*, Oxford University Press, pp. 67–94.
- Fuko 2005a: Fuko, Mišel. „Ubistva o kojima se priča”. U: Pavle Milenković i Dušan Marinković (prir.), *Mišel Fuko: hrestomatija*, Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija, 2005, str. 59–65.
- Fuko 2005b: Fuko, Mišel. „Druga mesta”. U: Pavle Milenković i Dušan Marinković (prir.), *Mišel Fuko: hrestomatija*, Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija, 2005, str. 29–36.
- Херман, Рик 2021: Херман, Кај, Рик, Хорст, „Ми деца са станице 'Зоо': уз ову књигу”, у: Кристијана Ф., *Ми деца са станице Зоо*, превод Сање Катарић, Чачак: Пчелица,

стр. 5–6.

- Цветановић, 2000а: Цветановић, Владимир, „Сведочанство
врсног приповедача”, у: А. Крстић, *Сећања*, прир. др
Владимир Цветановић, Београд: Институт за
књижевност и уметност, стр. 5–7.
- Цветановић, 2000б: Цветановић, Владимир, „Књижевно дело
Анђелка Крстића”, у: А. Крстић, *Сећања*, прир. др
Владимир Цветановић, Београд: Институт за књижевност
и уметност, стр. 7–10.
- Цветановић, 2000с: Цветановић, Владимир, „Сећања Анђелка
Крстића”, у: А. Крстић, *Сећања*, прир. др Владимир
Цветановић, Београд: Институт за књижевност и
уметност, стр. 11–19.
- Cohn 1978: Cohn, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes
for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton
University Press.
- Чернов 2001: Чернов, Александар, „Пакао Маутхаузена
Драгољуба Поповића”, у: Поповић, Драгољуб Х, *Од
Топлице до пакла нацистичког концентрационог логора
Маутхаузен*, Прокупље 2001, стр. 3–14.

ПОЈМОВНИК

А

аутобиографија 6, 13, 15–16, 19, 38, 42, 51, 54, 57–58, 81, 112, 134, 137, 163–167, 169
аутобиографски роман 7, 14, 46, 81, 109, 163–164, 180

Б

белетризација 7, 15, 120, 127, 131
бестселеризација 7, 15, 116, 127, 130–132, 202
библиографија 8, 55, 115, 187, 189, 193, 195, 202
биографија 63, 99, 109, 112, 128, 131, 165

В

велика прича 5–7, 11–13, 21–24, 34–35, 37–45, 46–51, 54, 64–67, 71, 73, 76, 89, 91, 93, 95, 99, 101, 109–110, 167–168, 176–177, 181, 219
велика прича као психолошка студија 6, 13, 20, 44, 95, 97, 99, 101, 103–108

Д

документарност 5, 7, 12, 16, 17, 25, 30, 53, 57–58, 63, 69, 93, 112, 117, 122–123, 127, 129–130, 132, 138, 144, 148, 150, 154, 172, 177, 180

И

интенција 5, 6, 11–12, 14–15, 17–18, 20, 22, 25, 28, 30, 33, 40, 48, 53–54, 56, 65–67, 71, 77, 80, 89, 92, 94, 97–99, 103–104, 106,

111–112, 122, 135–137, 139, 144, 148, 152–153, 161, 172, 175, 179–180, 182

ауторска интенција 6, 11, 28, 30, 57, 71, 73, 88, 93, 97, 130, 135, 180,

интервју 91, 134, 141, 153, 164, 165–167, 169, 173–174, 179, искуство 7, 15, 20–21, 27, 31, 38, 41–42, 48–51, 58, 77, 93, 95–96, 100–103, 107–110, 113, 117, 122, 132, 134, 136, 140, 142, 166, 171–172, 174, 176–177, 180–181, 183

исповест 6, 15, 31, 50, 63, 67, 73, 83, 86, 91, 106, 121, 123, 137, 139–141, 152–153, 155, 162, 170, 180–181

К

комуникативност мемоара 5, 67

М

мала прича 21, 23

мемоари

ангажовани мемоари 7, 28, 63, 72, 151–152

мемоаристика прве половине 20. века 6, 28, 37, 57–58, 61, 68, 70–71, 148, 152, 161, 176, 154, 156

мемоари као наратив о осећају 7, 169, 172

мемоари колективног јунака 6, 7, 28, 37–38, 51, 63, 66, 69, 77–81, 88, 97, 101, 105, 145, 155, 158, 163, 178

мемоари Топличана о Другом светском рату 6, 76, 77, 79, 86–88

мемоарско-аутобиографска проза 5–7, 11–16, 25, 27–30, 33, 40–43, 45, 46, 61, 53, 56–59, 63, 67, 70, 89–90, 107, 109, 113, 123, 134–135, 141, 145, 151

ратни мемоари 6, 14, 71–75

српски реалистички мемоари 54, 56, 58, 62, 69, 103

морални сведок 7, 11–12, 16, 26–27, 35, 57, 62, 68, 70, 72, 89,

94, 95, 98, 101, 105–107, 109, 123, 138–139, 178–180

Н

наративна рефлексивна 5, 13, 22–24, 27, 31, 38, 40, 42–48, 50–51, 62, 71, 89, 93, 99, 102–104, 109–110, 135, 177, 191
несећање 184

П

поглед уназад 5, 21–23, 25, 27–28, 34, 41, 44–45, 51, 89, 136
подвижник 7, 35, 178–179
потонули 27, 43, 46–47, 90, 104–105, 108–109, 134–136
приручник 7, 28, 30, 115, 151–152, 170, 183–185, 193
пукотина (у дискурсу) 5, 32–33, 83, 136, 142

Р

разговор/разговори 6, 14, 47, 50, 80, 86, 90–91, 93, 95–105, 109, 113, 119, 139–141, 152, 157, 179, 180
документарни разговори 6, 95
рат против памћења 5, 24–25, 27, 89

С

савремена проза о Холокаусту 7, 111, 114, 132
сведочење/сведочења/сведочанство 3, 6, 7, 25–27, 45–46, 50, 54, 66, 76–77, 79, 83, 87–89, 93–95, 97, 100–101, 103–104, 108, 113, 116–117, 130, 132, 135, 137–138, 141, 147, 179–181, 183, 191, 197–199
сведочанство испуњено књижевношћу 7, 120
свици 6, 14, 91, 96, 98, 109
сећања 5–7, 13–20, 24–26, 33, 35, 42, 44–45, 47, 53–59, 61–70,

76–80, 82, 85–87, 89, 93, 96, 100–104, 109, 112–115, 119–120, 126, 134–136, 138, 140–141, 145, 147–150, 154–155, 160, 162–163, 166–167, 174, 176, 178, 181, 184, 191, 204

психологија сећања 30, 74, 88, 134, 142, 179, 181

слика (жанр) 5, 61, 63, 67, 69, 72, 199

спасени 6, 25, 27, 43, 46–47, 89–90, 97–98, 104–105, 108–109, 134–136, 219

Т

топоси мемоара 5–7, 14, 16, 26, 59, 92, 94, 100, 102, 105, 107, 120, 122, 135, 145, 156, 168, 173, 179

детињство 5, 58–60, 65, 80, 85, 120, 173, 174, 191

дживљај логора 6, 81, 148

жртва/жртвовање 26, 28, 50, 61, 72, 78, 89, 97–98, 119, 131, 142, 175, 179, 188, 190–191

повратак 24, 27, 34, 64, 69, 87, 107, 135, 141, 161, 162

породица 47, 49, 54–56, 60, 63, 65–66, 68–69, 76, 98, 101–102, 126, 132, 151, 158, 162–163, 167–163, 173–174, 185
преображај 26, 35, 108, 135, 161

прикладна истина 135

прича коју нико не слуша 135

путовање 62, 103, 140, 162

ре-креирање прошлости 7, 16, 174

сан 80, 101, 108, 119, 124, 135, 145–147, 151, 179

У

умена традиција мемоара 5, 14, 65–66, 72, 135, 179

Ф

фрагментарност 6, 15, 25, 35, 73, 90–91, 95, 135, 139–141, 179

фрагменти сећања 6, 126, 134, 140

Х

Холокауст 5–8, 14–15, 24, 26, 47–50, 89–91, 94–97, 99–100, 103–104, 107–108, 111–116, 119–123, 127–129, 131–135, 137, 140–141, 143, 145, 147, 149, 179, 187–189, 191–193, 195, 202
хроника 6, 66, 77, 80, 90, 114, 149

Ч

читалац 29, 33, 48, 54, 66, 69–70, 72, 98, 128, 138, 148–149, 169, 171, 173, 181
емпатијски читалац 72, 138, 149

The monograph *Moral Witness: Contemporary Poetics of Memoirs* is motivated firstly by the practice of writing and reading this genre which has shown since the middle of the 20th century at least two key changes in the immanent poetics of memoir prose that were not encompassed by dictionary definitions: the former is about the change in the contents since the prose from the memoirs of the ex-prisoners of the Nazi camps appeared and it has surpassed the existing *frameworks* not only in regard to cognitive parameters, but also in the domain of all three types of intention – the author's, reader's and the intention of the text; the latter has been noticed since the appearance of Christiane Vera Felscherinow's prose which sketches a new type of memoirist – an ex-addict and the focus of narration has even more been transferred from the occurrence to the *experience*. Both types of memoir prose have the genesis, long tradition and permanent relevance.

Subsequently, the appearance of this monograph is the result of interest in contemporary studies of memoir-autobiographical prose which was awakened during the attendance of the Summer Course in Narrative Studies/SINS: *Factual and Fictional Narration* at Aarhus University in Denmark in 2015. Besides James Phelan and Monika Fludernik, lecturers whose work was a key motivation for the application for this course, but also the necessity of finishing my PhD thesis on contemporary theories of reading, I was fascinated by the lecturer Mark Freeman – a cognitive psychologist and narratologist who briefly introduced participants to contemporary studies of literary-scientific categories in the world and presented the concept of the *great story* as more encompassing than the syntagm of memoir-autobiographical prose which has been accepted in the Serbian and world literary studies. Having researched literary-theoretical and literary-scientific materials, we arrived at certain conclusions in relation to the development of memoir poetics in the writing practice in the 20th and 21st centuries.

According to the specified methodological road, the conclusions of this monograph have been drawn from the studied material and do not always have the character of a universal poetic characteristic of modern memoirs, but can represent a starting point for further consideration and upgrade. The choice of material was conditioned by the set goal of tracking changes in the canon of memoir literature in the 20th and 21st centuries; therefore it was reduced to: a) works that are representative for a certain type of contemporary memoirs; b) literary-scientific and literary texts in which the beginning of a different *face* of memoirs is found and in which the genesis of one developmental line of this genre can be tracked; c) works of authors who are both writers and theorists of contemporary memoirs.

The monograph has been entitled according to Paul Ricoeur's syntagm which signifies the type of memoirist who contributed to the change in the canon of this genre. The research has shown that the syntagm *moral witness* can actually be understood as the sublimation of intentions and receptive performance of contemporary memoirs. Determination for the memoir prose in the subtitle points to the literary-theoretical and methodological position of this monograph: the key concept of this book, the *great story* as a subgenre of literary-scientific prose, is ambiguously a creative method of a couple of types within a wider literary-scientific determinant (it should be noted that Mikhail Bakhtin (1989: 457) singled out "memoirness" as a common element of many a type of ancient literature), and suggested a scientific method of interpretation of this corpus.

The first chapter of this monograph, "*Towards Contemporary Poetics of Memoirs*", scrutinizes the history of memoir literature through several lines of its development which have considerably revised classical (canonical) settings of this genre at the level of subject matter, characters, intentions for writing this genre, and, above all, in the status domain of factual (documentary). Post-classical cognitive and deconstructive theories in parallel, but from a diametrically different position,

illuminated “factuality” and “truthfulness” of the memoir story. Taking into account both discourses on memoirs (literary and scientific), we have strived to illuminate the level of credibility of memoirs’ facts and truth in this chapter, and to offer a reasoned answer to the question “Can memoirs lie?”, i.e. “Do memoirs have to lie?”.

The monographic research was based on a contemporary cognitive-narratological and cognitive-psychological method of interpreting genres of the great story – memoirs and autobiographies, from the aspect of narrative reflection, which, taking into account that it is canonically connected to the narrative of the afore-mentioned literary-scientific types, contributes to the comprehension of meaning of a certain important dimension of the (author’s) life. By following this thesis, we have become embroiled in a dispute with the theories about the factual truth and distortions of facts as oversights and/or results of deeper knowledge of particular events and details which occur as the existence of distance of the act of writing from the occurrence of described events. The result of the research conducted through the diachrony of cognitive-narratological and cognitive-psychological theories and the example of concrete memoir and autobiographical material indicates, i.e. confirms, the power of the *great story* and narrative reflection in understanding a deeper truth about one’s own (and someone else’s) identity.

One of the features of literary-historical research of the Serbian literature over the last two decades has been revalorization of works of neglected or forgotten regional writers (Maksimović 2013). Such research has not bypassed the works of Anđelko Krstić, a writer of Old Serbia, who is significant in the domain of social, educational and literary engagement. The aim of this chapter of the monograph is to contribute to the critical study of Krstić’s opus from the aspect of his memoir-autobiographical prose published in 2000 as *Memories*, as well as to point out its genre and periodisation contextualisation with the aim of making a contribution to the integral study of Krstić’s entire

works. Taking into account the set goal, the section contains the following units: 1. description of the manuscript and the intention of Krstić's memoir-autobiographical prose; 2. consideration of *Memories* in the context of documentary prose of the Serbian realism; 3. singling out the topoi of Krstić's memoirs; 4. analysis of *Memories* in the light of literature functions; 5. highlighting the term and meaning of borderline; 6. interpreting the function of oral creativity in *Memories*; 7. communicative aspect and receptive performance of *Memories*.

Chapters dedicated to war memoirs illuminate poetic features of at least two types of this prose – memoirs of military leaders, but also memoirs of liberated prisoners whose works remained within the frames of regional literature. However, this section contributes to the interpretation of a memoir as a powerful rhetorical means and to the outline of an intended reader of prose of this character.

The topic of the next chapter is the analysis of genre features of the heterogeneous corpus of testimonies about the Holocaust which appeared immediately on the ground of Nazi camps and the testimonies which were shaped a long time after survived experiences and preserved in the form of documents or transcribed conversations. The studied material is composed of the *Auschwitz Scrolls* (Megilas Oyshvits, 1973), conversations of Gideon Greif, the most significant historian of the Holocaust, with survived members of "Work Squads" and the works of Primo Levi, a survived prisoner of the Auschwitz camp. The analysis of the afore-mentioned morphologically and methodologically different testimonies (scrolls, diary notes, conversations, memoir-autobiographical notes, texts on the novels' liminal position, essays and scientific studies) brings about the conclusions about their contribution to the complexity of the genre system of literary-scientific types and to the deconstruction of certain elementary settings related to factuality as a "gender" of truth and science in them.

The topic of the sixth chapter of the monograph is the

analysis of genre, formal and content features of *The Tattooist of Auschwitz* (2018) by Heather Morris, which belongs to the corpus of Holocaust literature and which, due to its formal characteristics, occupies a special place in the above-mentioned context. By interpreting the position of the author of this work, the fragmentary character of memory of its hero, Lale Sokolov, and the relation of this work towards a memoir, autobiography and novel, we have pointed out general and specific elements of this narrative about experience in the Nazi camp. In this section we have underlined the significance of *The Tattooist of Auschwitz* regarding the extension of boundaries of the genre character of literature on the Holocaust.

In the following chapter we have performed genre systematisation and valorisation of contemporary prose on the Holocaust in the current literary production of the Republic of Serbia with the following intentions: pointing out the contribution of the above-mentioned prose on the liminal position of the factual and fictitious contemporary genre literary system, interpreting the influence of fictionalisation and bestsellerization of the topic of the Holocaust on canonical features of this type of prose and in a wider field of literature functions, where the cognitive and ethical aspects of this prose appear as a particularly sensitive issue. In the final part of this chapter, which is directed towards editorial policy of leading publishing houses in the Republic of Serbia and towards contemporary readership, we point to positive and negative formal and receptive aspects of (hyper)production of the Holocaust prose of *altered genre character*.

In the ninth chapter we question genre features of Christiane F.'s opus from the aspect of their contribution to modification of certain canonical (classical) features of memoir-autobiographical prose. Genre aspects (*characters*) of Christiane's opus are observed in narrower and wider contexts, or, to be more precise, through the developmental line of her confession from her book *Christiane F./Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1979) to *My Second Life/Mein Zweites Leben*, in co-authorship with Sonja Vuković

(2013), on the relation *memoir – autobiography*, and in the wider context of modifying the framework of classical memoir-autobiographical prose through the topoi of documentary/testimony, social engagement, split (ambivalent) personality of the memoirist – a moral witness, the experience of chronotope (city and *real time*). The concluding part synthesises genre and style features of Christiane’s works with the aim of highlighting general places of contemporary memoir-autobiographical prose of “Christiane’s character (testimonies of ex-addicts).

The topic of the last chapter of the monograph is the analysis of genre characteristics of one of the most controversial memoir works nowadays, *A Million Little Pieces* by James Frey. Without avoiding social and cultural contexts in which Frey’s opus was published, the monograph focuses on the research of relations between *A Million Little Pieces* and the classical memoir canon, but also towards contemporary observations of cognitive psychologists concerning the above-mentioned genre. A thorough analysis of *A Million Little Pieces* between the classical and contemporary views of memoir characteristics indicates that this work uses the potential of a “classical” memoir (re-creating memories, problematization of objectivity and the status of the truth, narration about an achievement, a moral witness’ story, interference with literary and non-literary genres) in an innovative way, varies in its contents, and significantly revises classical definitions of a memoir.

Certain conclusion of the chapter have been substantiated by Appendices (v. Appendix 1). Key concepts and poetic elements of contemporary memoirs have been listed in the Glossary.

The author

Поједина поглавља ове монографије проширене су верзије огледа публикованих у научним часописима и/или зборницима радова са научних конференција. Први одељак монографије је проширена верзија рада „Да ли мемоари могу лагати?“, објављеног у часопису *Липар*, год. XX, бр. 70. (Крагујевац: Универзитет у Крагујевцу, 2019, стр. 105–115). Друго поглавље („*Моћ* велике приче“) изложено је у виду реферата на међународној научној конференцији „Језик, књижевност, моћ“. Оглед „*Парампарчад* Џејмса Фреја: једна ревизија мемоара“ иницијално је објављен у *Филологу: часопису за језик, књижевност и културу*, бр. X (Бања Лука: Универзитет у Бањој Луци, Филолошки факултет, 2019, стр. 407–420). Поглавље „*Фрагменти сећања* Лалија Соколова: прилог поетици мемоарско-аутобиографске прозе о Холокаусту“ измењена је и допуњена верзија истоименог рада објављеног у зборнику *На темељима народних говора* (у част професорки Јордани Марковић. Ниш: Филозофски факултет, 2020, стр. 83–96). Одељак „Поетика сведошења спасених: од свитака до велике приче“ објављен је у часопису *Philologia Mediana* бр. 14 (Ниш: Филозофски факултет, 2022, стр. 19–33). Огледи „*Лица* Кристијанине прозе“ и „Савремена проза о Холокаусту у текућој књижевној продукцији РС“ изложени су у виду реферата на конференцијама *Наука и савремени универзитет 8* (Филозофски факултет у Нишу, 2018) и *Philologia Serbica* (Филозофски факултет у Бањој Луци, 2022).

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Мирјана Бојанић Ћирковић рођена је 5. 3. 1985. године у Прокупљу. Запослена је на Филозофском факултету у Нишу у звању доцента. Претходно је радила као наставник Српског језика и књижевности у Блацу, Куршумлији и Прокупљу. Током похађања докторских академских студија филологије, стручно се усавршавала на Универзитету у Орхусу, у оквиру курса летње наратолошке школе (*The Summer Course in Narrative Studies*, SINS 15). У току наставно-научног рада похађала је и савладала зимски курс санктпетербуршког и њујоршког Института за лингвистику, когницију и културу (*Global Institute of Cultural, Cognitive and Linguistic Studies*). Аутор је више од деведесет научних радова из области српске и компаративне књижевности, објављених у домаћим и међународним часописима и зборницима радова, књижевнотеоријских монографија *Лук Богородице у делима Љиљане Хабјановић Буровић* (2019), *Читалац у науци о књижевности: од антике до савремених теорија читања* (2020), *Морални сведок: савремена поетика мемоара* (2022), као и завичајне студије *Топлица у делу Рада Драинца* (2021). Коаутор је читанки 5–8. разреда издавачке куће „Герундијум”. Члан је Центра за наратолошке студије Универзитета у Нишу, Међународног центра за православне студије Универзитета у Нишу, Центра за савремена филолошка проучавања младих истраживача Филозофског факултета. Секретар је и члан уредништва српско-румунског часописа „Исходишта/Originations”. Добитница је Светосавске похвалнице Топличког управног округа за 2018. годину и повеље „Драинац” за допринос развоју културе Топлице. Ужа област интересовања: теорија књижевности, методологија науке о књижевности, савремена књижевност.

Мирјана Бојанић Ћирковић
МОРАЛНИ СВЕДОК: САВРЕМЕНА ПОЕТИКА МЕМОАРА

Издавач

УНИВЕРЗИТЕТСКА БИБЛИОТЕКА „НИКОЛА ТЕСЛА”
НАРОДНА БИБЛИОТЕКА „РАДЕ ДРАИНАЦ”

За издавача

Снежана Бојовић,
директор Универзитетске библиотеке „Никола Тесла” у Нишу
Драган Огњановић,
директор Народне библиотеке „Раде Драинац” у Прокупљу

Лектура и коректура
ауторска

Превод на енглески језик
мр Никола Татар

Корице
Милена Зарова

Прелом
Мирјана Бојанић Ћирковић

Формат
14,5 x 20,5 cm

Штампа
SCERO PRINT, Ниш

Тираж
200

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09-94

82.09-94

82.0

БОЈАНИЋ Ђирковић, Мирјана, 1985-

Морални сведок : савремена поезика мемоара / Мирјана Бојанић Ђирковић. - Ниш : Универзитет, Универзитетска библиотека "Никола Тесла" ; Прокупље : Народна библиотека „Раде Драинац“, 2022 (Ниш : Scero Print). - 221 стр. ; 21 cm

Тираж 200. - Биографија аутора: стр. 221. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија: стр. 197-204. - Регистар. - Summary.

ISBN 978-86-7500-033-4

а) Српска књижевност -- Мемоари б) Књижевност -- Мемоари --
Поетика в) Књижевно дело -- Нарација

COBISS.SR-ID 78184457

Методолошки утемељена на, за књижевнаучни дискурс не тако уобичајеном теоријском консензусу савремених теорија мемоарског наратива Биркертса, Фримана, Рикера, Фукоа, монографија М. Бојанић Ђирковић наглашава ону истраживачку линију која у проучавању мемоара тежиште не ставља на догађај, већ на његов доживљај, у чијој је основи интенција налажења смисла и потврђивања идентитета. Етимолошка копча као суштина овог жанра истовремено је и његова филозофска, литерарна и психолошка *differentia specifica*, а сам феномен наративизације сећања једна је од фреквентнијих истраживачких тема савремене хуманистике и науке о књижевности.

Проф. др Снежана Милосављевић Милић

Премда је сваки *поглед уназад* и свака *велика прича*, увијек стваралачка конструкција, има нешто што ову прозу разликује од имагинативне прозе у оном њеном најужем одређењу: то је наративни идентитет казивача који је стваран, зато је његов улог морални, на шта Мирјана Бојанић Ђирковић у својој књизи с разлогом и промишљено ставља нагласак. Тај моменат ову литературу умногоме чини специфичном. Та чињеница (пред)одређује и аутора, и приказани свијет, и читаоца.

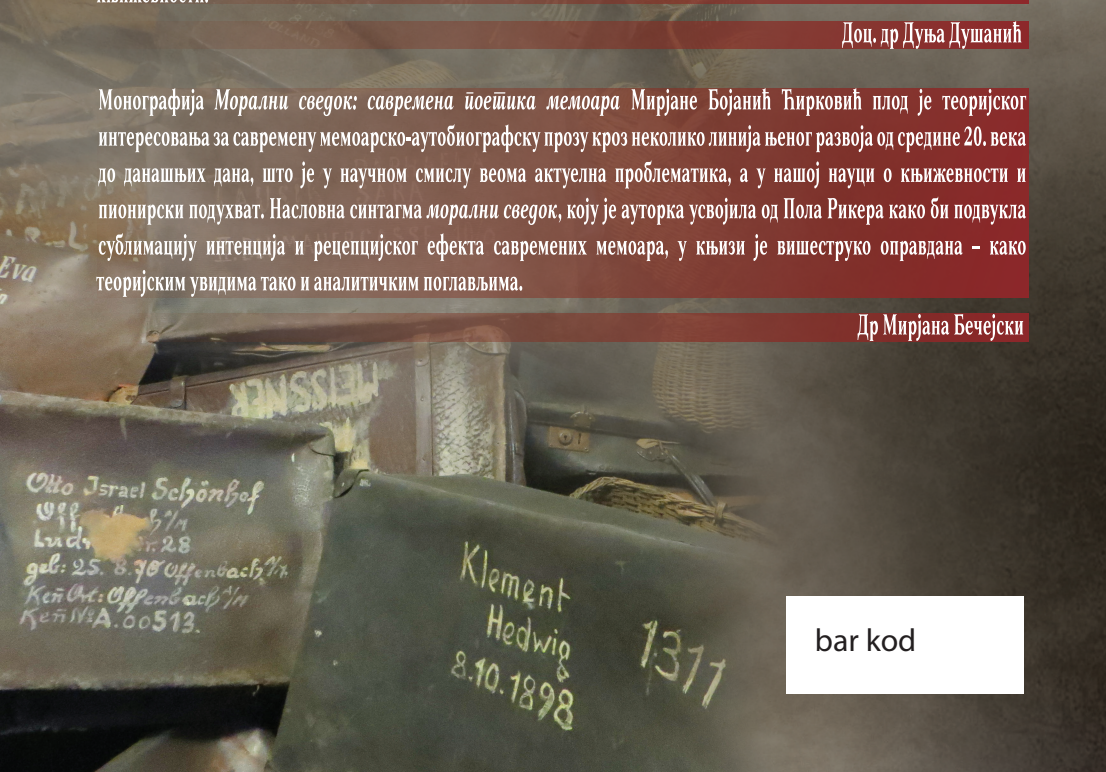
Проф. др Душко Певуља

На позадини оваквог разумевања функције мемоара, сложена питања с којима се др Бојанић Ђирковић ухватила укоштац – чињеничне истинитости, субјективности памћења, искрености и аутентичности предоченог доживљаја у мемоарским текстовима – добијају ново значење. Независно од тога како се читалац према овим питањима односи и коју етичку позицију је склон да заузме, студија др Мирјане Бојанић Ђирковић покреће изузетно важна теоријска и интерпретативна питања и несумњиво представља незаобилазно штиво за домаће проучаваоце нефикционалне књижевности.

Доц. др Дуња Душанић

Монографија *Морални сведок: савремена поешика мемоара* Мирјане Бојанић Ђирковић плод је теоријског интересовања за савремену мемоарско-аутобиографску прозу кроз неколико линија њеног развоја од средине 20. века до данашњих дана, што је у научном смислу веома актуелна проблематика, а у нашој науци о књижевности и пионирски подухват. Насловна синтагма *морални сведок*, коју је ауторка усвојила од Пола Рикера како би подвукла сублимацију интенција и рецепцијског ефекта савремених мемоара, у књизи је вишеструко оправдана – како теоријским увидима тако и аналитичким поглављима.

Др Мирјана Бечејски



bar kod