УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ

ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Милена Р. Нешић Павковић

РЕФЛЕКСИЈА ПРОШЛОСТИ И (ПО)ЕТИКА ПОСТМЕМОРИЈЕ У РОМАНИМА *ИСЕЉЕНИЦИ* В. Г. ЗЕБАЛДА, *ПЕШЧАНИК* ДАНИЛА КИША И *W ИЛИ СЕЋАЊЕ НА ДЕТИЊСТВО* ЖОРЖА ПЕРЕКА

Ментор: проф. др Катарина Мелић, редовни професор

Докторска дисертација

Крагујевац, 2019.

I. Аутор
Име и презиме: Милена Р. Нешић Павковић
Датум и место рођења: 25.07.1987.
Садашње запослење: Асистент за ужу научну област Немачка књижевност и култура, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
II. Докторска дисертација
Наслов: *Рефлексија прошлости и (по)етика постмеморије у романима* Исељеници *Винфрида Георга Зебалда,* Пешчаник *Данила Киша и* W или сећање на детињство *Жоржа Перека*
Број страница: 384
Број слика: 0
Број библиографских података: 242
Установа и место где је рад израђен: Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет
Научна област (УДК): 821.112.2.091-31:341.485:296 (043.3) Sebald W. G. 821.133.091-31:341.485:296 (043.3) Perec G. 821.163.41.091-31:341.485:296 (043.3) Kiš D.
Ментор: др Катарина Мелић, редовни професор
III. Оцена и одбрана
Датум пријаве теме: 17.1.2017.
Број одлуке и датум прихватања докторске дисертације: 01-815/1, 10.4.2017.
Комисија за оцену подобности теме и кандидата: **Ментор**: др Катарина Мелић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област *Француска књижевност и култура* **Чланови комисије**: *1)* др Катарина Мелић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу,ужа научна област *Француска књижевност и култура;* *2)* др Марина Петровић Јилих, доцент, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу,ужа научна област М*етодика немачког језика и књижевности и Немачка књижевност и култура;* *3)* др Александар Петровић, редовни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, ужа научна област *Културна антропологија.*
Комисија за оцену докторске дисертације: **Ментор**: др Катарина Мелић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област *Француска књижевност и култура* **Чланови комисије**: *1)* др Драган Бошковић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу,ужа научна област *Српска књижевност* *2)* др Душан Живковић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област *Теоријске књижевне дисциплине и општа књижевност* *3)* др Тамара Валчић-Булић, ванредни професор, Филозофски факултет Универзитет у Новом Саду, ужа научна обалст: *Романистика*

Комисија за одбрану докторске дисертације: **Ментор**: др Катарина Мелић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област *Француска књижевност и култура* **Чланови комисије**: 1) др Драган Бошковић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу,ужа научна област *Српска књижевност* 2) др Душан Живковић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област *Теоријске књижевне дисциплине и општа књижевност* 3) др Тамара Валчић-Булић, ванредни професор, Филозофски факултет Универзитет у Новом Саду, ужа научна обалст *Романистика*
Датум одбране дисертације:

Наслов: Рефлексија прошлости и (по)етика постмеморије у романима *Исељеници* В. Г. Зебалда, *Пешчаник* Данила Киша и *W или сећање на детињство* Жоржа Перека

Резиме:

Основни предмет рада *Рефлексија прошлости и (по)етика постмеморије у романима* Исељеници *В. Г. Зебалда,* Пешчаник *Данила Киша и* W или сећање на детињство *Жоржа Перека* јесте испитивање начина на који се писци – припадници генерације постсећања – Зебалд, Киш и Перек у својим романима *Исељеници*, *Пешчаник* и *W или сећање на детињство* суочавају с прошлошћу и траумом холокауста који нису директно искусили и како аутобиографска подлога израња у изабраном корпусу узимајући у обзир различите почетне позиције аутора, јер је код Киша и Перека реч о потомцима страдалих у концентрационом логору Аушвиц, а код Зебалда о потомку симпатизера и припадника нацистичког режима.

У раду се примењује аналитичко-синтетички методолошки приступ компаративног и интердисциплинарног карактера, у који су примарно укључене студије холокауста и студије културе – студије сећања (*memory studies*), теорије постмодернизма у књижевности, пре свега оне које се односе на историографску метафикцију и постмеморију.

Рад се састоји из седам поглавља. У прва два поглавља рада разматрају се начини на који се прошлост рефлектује у садашњости, да би се у постмодернистичком духу указало на границе историјског дискурса приликом представљања прошлости с циљем да се отвори простор за развој студија сећања. У трећем поглављу анализирани су појмови колективног и културног памћења с циљем да се омогући разумевање начина на који функционише постмеморија. Четврти део рада посвећен је анализи (по)етике постмеморије, под којом се подразумева пре свега транс- и интрагенерацијски пренос сећања. Последња три поглавља рада посвећена су компаративној анализи изабраних романа у оквиру теоријске поставке постмеморије, јер су животи изабраних писаца и њихових протагониста у романима прожети и детерминисани историјом, коју нису директно искусили, а њихова поетика се базира на промишљању специфичног доживљаја прошлости који се може означити као постмодернистички.

Кључне речи: прошлост, рефлексија, историографска метафикција, (пост)меморија, (по)етика постмеморије, аутофикција, Киш, Перек, Зебалд.

Title: The reflection of the past and (po)ethics of postmemory in the novels *The Emigrants* by W. G. Sebald, *Hourglass* by Danilo Kiš and *W, or the Memory of Childhood* by Georges Perec

Summary:

The main subject of the work *The reflection of the past and (po)ethics of postmemory in the novels* The Emigrants *by W. G. Sebald,* Hourglass *by Danilo Kiš and* W, or the Memory of Childhood *by Georges Perec* is an examination of the way in which the writers – members of the postmemory generation – Sebald, Kiš and Perec, in their novels *The Emigrants*, *Hourglass* and *W, or the Memory of Childhood* face the past and the trauma of the Holocaust which they did not experience directly, and how the autobiographical background emanates from the selected corpus taking into account the different starting positions of the authors, since Kiš and Perec are descendants of the victims in the concentration camp Auschwitz, while Sebald is the descendant of the sympathizer and a member of the Nazi regime.

The paper uses the analytical-synthetic methodological approach of a comparative and interdisciplinary character, primarily involving Holocaust studies and culture studies – memory studies, theories of postmodernism in literature, above all those related to historiographic metafiction and postmemory.

The paper consists of seven chapters. The first two chapters deal with the ways in which the past is reflected in the present, in order to show in the postmodernist spirit the boundaries of historical discourse when presenting the past aiming to make room for the development of memory studies. In the third chapter, the concepts of collective and cultural memory are analyzed in order to enable understanding of the way in which postmemory functions. The fourth part of the paper is devoted to the analysis of the (po)ethics of postmemory, which implies, in the first place, the trans- and intragenerational transmission of memories. The last three chapters are devoted to the comparative analysis of selected novels within the theoretical setting of postmemory, because the lives of selected writers and their protagonists in the novels are permeated and defined by history which they have not directly experienced, and their poetics are based on the contemplation of a specific view of the past that can be marked as postmodernist.

Key words: past, reflection, historical metafiction, (post)memory, (po)ethics of postmemory, autofiction, Kiš, Perec, Sebald.

Садржај:

1.УВОД 8

2.РЕФЛЕКСИЈА ПРОШЛОСТИ 18

2.1. Рефлексија прошлости у историји историографије 22

2.1.1. Постмодерна рефлексија прошлости 26

2.2. Пре-испитивање и пред-стављање присуства прошлости у оквирима историје и фикције 33

2.2.1.Нарација 35

2.2.2. Питање референце и репрезентације 43

2.2.3. Интертекстуална природа прошлости 47

2.2.4. Природа субјективитета 50

2.3. Постмодерни историјски роман – историографска метафикција 55

3.МЕМОРИЈА КАО ОСНОВА ЗА ПРОМИШЉАЊЕ ПОСТМЕМОРИЈЕ 65

3.1. *Memory boom* друге половине двадесетог века 65

3.2. Друштвени оквири памћења Мориса Албваша 71

3.3. Комуникативно и културно памћење у истраживањима Јана и Алаиде Асман 75

3.4. Књижевност као *lieux de mémoire* 82

3.5.Књижевност као артефакт културног памћења 85

4.(ПО)ЕТИКА ПОСТМЕМОРИЈЕ 89

4.1. Холокауст као заједничка нит у (по)етици Киша, Перека и Зебалда 89

4.2. Концепт и појам постмеморије 97

4.3. (По)етика постмеморије 101

4.4. Генерација постсећања 105

4.5. Суочавање с непроживљеном прошлошћу 110

4.5.1. Потомци жртава 113

4.5.2. Потомци починитеља 126

4.6. Посттраума као заједнички оквир сећања потомака жртава и починитеља .. 139
4.7. *Ethica more Auschwitz demonstrata*: Сведочење као (по)етика постмеморије . 143

5. (ПОСТ)СЕЋАЊА ДАНИЛА КИША 146

5.1. Контекстуализација стваралаштва Данила Киша 146
5.2. Роман *Пешчаник* 162
5.3. (По)етика постмеморије у *Пешчанику* 166
5.3.1. Историјски оквир *Пешчаника* 174
5.3.2. Документ као траг 191
5.3.3. Удео фикције у постсећању 208
5.4.Закључак 217

6. ФИКЦИЈА ИЛИ СЕЋАЊЕ У РОМАНУ *W ИЛИ СЕЋАЊЕ НА ДЕТИЊСТВО* 219

6.1. О Жоржу Переку и његовом стваралаштву 219
6.2. Сећање или фикција у роману *W или сећање на детињство* 234
6.3. Постмеморија као (по)етика у роману *W или сећање на детињство* 244
6.3.1. Историјски оквир у роману *W или сећање на детињство* 249
6.3.2. Интертекстуална подлога у роману 258
6.3.3. Удео фикције у овкирима постмеморије 278
6.4. Закључак 288

7. ПОСТСЕЋАЊА У *ИСЕЉЕНИЦИМА* В. Г. ЗЕБАЛДА 290

7.1. Рефлексија прошлости код В. Г. Зебалда 290
7.2. *Исељеници* 308
7.3. ПоЕТИКА постмеморије у роману *Исељеници* 314
7.3.1. Историјски оквир у роману *Исељеници* 318
7.3.2. Интертекстуални и интермедијални трагови у роману *Исељеници* 327
7.4. Закључак 361

ЗАКЉУЧАК 363

ЛИТЕРАТУРА: 370

1.УВОД

Докторска теза *Рефлексија прошлости и (по)етика постмеморије у романима* Исељеници *Винфрида Георга Зебалда,* Пешчаник *Данила Киша и* W или сећање на детињство *Жоржа Перека* за предмет анализе има романе *Пешчаник* Данила Киша, *W или сећање на детињство* Жоржа Перека (George Perec) и *Исељеници* Винфрида Георга Зебалда (Winfried Georg Sebald). Ова три романа представљају изабрани корпус за компаративну анализу у оквиру теоријске поставке студија сећања, тачније, постмеморије, будући да су животи изабраних писаца и њихових протагониста у романима прожети и детерминисани историјом, коју нису директно искусили, а њихова поетика се базира на промишљању специфичног доживљаја прошлости који се може означити као постмодернистички. Објављивање ових романа обухвата период од двадесет година, што дозвољава претпоставку да се њиховим хронолошким читањем може пратити постепени развој постмодернистичке мисли и њене идеологије, која је створила плодно тло за развој студија сећања: њени почеци у роману *Пешчаник* (објављеном 1972. године) који преиспитује историју не прелазећи њене оквире, њен развој преко романа *W или сећање на детињство* (1975) у којем историјски оквир не представља ограничење приликом рада на прошлости, па све до *Исељеника* (1992) у којима се у потпуности рефлектују постмодерне идеје – фрагментарност, дисконтинуитет, нелинеарност, вишегласје. Будући да ће се појам постмеморије разматрати у поменутим романима као механизам обраде прошлости потомака примарних сведока холокауста и њихових савременика (жртава, починиоца, посматрача), у раду ће се применити аналитичко-синтетички методолошки приступ компаративног и интердисциплинарног карактера, у који су примарно укључене студије холокауста и студије културе – студије сећања (*memory studies*), теорије постмодернизма у књижевности, пре свега оне које се односе на историографску метафикцију и постмеморију.

У раду се преиспитују начини на који се писци – припадници генерације постсећања – суочавају с непроживљеном прошлошћу и траумом холокауста и како та врста аутобиографске подлоге израња у изабраном корпусу. Америчка теоретичарка

књижевности Меријен Херш као једна од пионира студија холокауста, која је пружила значајан допринос развоју студија сећања, питање суочавања с прошлошћу истражује мислећи на потомке жртава, али ово питање игра изузетно важну улогу и за наследнике виновника злочина који покушавају да се суоче с прошлошћу предака и да је интегришу у сопствени идентитет, али и идентитет групе (пре свега породице, а онда и идентитет шире групе, нпр. генерације или националне заједнице). Оно што одликује меморију (сећање/памћење) потомака јесте закаснелост и удаљеност од референтног догађаја, те је Хершова назива генерацијом постсећања. Киш (1935-1989), Перек (1936-1982) и Зебалд (1944-2001) припадници су различитих друштвених група – породице, нације, генерације, и на разнолике начине су били укључени у процес сазнања и тумачења холокауста. Опседнутост историјом, као и темама холокауста, тоталитаризма и уништења индивдуалности, лако се може повезати са њиховом биографском позадином, јер су Кишов отац и Перекова мајка страдали у Аушвицу. Двојица поменутих писаца означавају се као припадници исте генерације – генерације коју је Сузан Рубин Сулејман дефинисала као генерацију 1.5, јер доживевши рат у детињству, они нису били у могућности да симултано разумеју значење и дејство догађаја из рата. Обојица су потомци жртава и Јевреја, за које је јеврејство значило да их други дефинишу као Јевреје, односно обојици писаца заједнички је хибридни идентитет, јер се њихова националност не може једнозначно одредити. Рођен пред крај рата, Зебалд спада у припаднике млађе – друге генерације (Бергер 2001); он је потомак симпатизера нацистичког режима, који с временске дистанце, у виду моралног сведока, како га дефинишу Авишај Маргалит и Алаида Асман, пише о искуствима Јевреја схватајући да је за превазилажење трауме на страни Немаца због почињеног у Другом светском рату неопходно признати жртве, њихово страдање, као и сопствену кривицу. Наведена класификација не доводи у питање могућност заједничког разматрања и поређења романа ова три аутора, јер како ће се показати романе одликује заједнича (по)етика – *ethica more Auschwitz demonstrata,* односно аутори граде заједницу сећања и као секундарни сведоци преузимају обавезу да кроз своја књижевна дела сведоче о дехуманизацији човека, како би се то искуство пренело и на потенцијалног читаоца.

Појам „рефлексија“ из наслова докторске дисертације нуди могућност да се опише и објасни стално присуство несавладане трауматичне прошлости у садашњости потомака

људи који су били сведоци и савременици холокауста – као жртве, починитељи или посматрачи. Прошлост се рефлектује и оприсутњава на више начина: као научни пројекат, уметнички израз, филозофска рефлексија, артефакт културног памћења или политичка акција, што се може објаснити на основу лексичке јединице „рефлексија“[1], која се налази у *Лексикону страних речи и израза* Милана Вујаклије (2002):

> **рефлексија** (лат. reflexio) одбијање (таласа, светлости, светлосних зракова, звука итд.); одблесак, одсев, одсјај; *фил*. размишљање, расуђивање, разматрање, преношење пажње са објекта посматрања на субјект и разматрање односа у коме се налази субјект према објекту; знање ради знања; посматрање, запажање, опаска.

Прво значење појма рефлексија може се тумачити као ехо, односно као врста транс- и интрагенерацијског преноса трауматичне прошлости с учесника и савременика на генерацију која је уследила и која није доживела искуство холокауста на својој кожи – што је од великог значаја за изучавање концепта постмеморије. С друге стране, филозофско значење појма повезује га директно с постмодерним тенденцијама. У филозофском смислу рефлексија означава спознају коју интелект има о себи, јер он не само да спознаје, него и зна да спознаје, чиме се указује да рефлексија означава истовремену спознају властитог спознавања. Постмодерне тенденције указују на ограничења приликом спознаје прошлости и преиспитују темеље историје, проблематизујући приступ и спознају прошлости у њеним оквирима, јер „преношење пажње са објекта посматрања на субјект“ кореспондира с постмодерним тежњама да се укаже на дискурзивност историје. Постмодернизам као контратенденција централној идеолошки конструисаној универзалној историји изнедрио је нова плуралистичка поимања историографске науке, која теже да је преиспитају и омогуће маргиналним причама из прошлости и сећањима малих људи да се чују. По Лиотару, постмодернизам окарактерисан је пре свега неповерењем у велике или метанарације и окренут је људима који нису задужили свет да би постали део Историје. Званична историја показала се као идеолошки конструисана, а

[1] У Бигзовој *Популарној енциклопедији* (1976) појам рефлексија,:

1. одбијено зрачење од неке површине; тела која не светле постају видљива због р.; р. звука је одјек (ехо), тотална р., специјалан случај рефлексије светлосног зрака пру прелазу из оптички гушће у оптички ређу средину […]

2. прен.: размишљање, разматрање, мисао.

све што се некад сматрало чињеницом и ослонцем у мишљењу почело се доводити у питање.

Узимајући за полазну тачку друго значење појма рефлексија и анализирајући присуство и репрезентацију прошлости у оквирима историографије, на почетку дисертације испитаће се разлози који су допринели девалвацији историјске науке која се развојем рационалистичке идеологије почела сматрати неприкосновеном у сазнавању прошлости. Да би се указало на разлоге настанка постмодерних идеја, које се залажу за плуралност историјских наратива, укратко ће бити приказано на који је начин прошлост била присутна у историографији од њеног настанка. Кроз приказ историје историографије постаје јасно да се историја својим конституисањем у самосталну научну дисциплину отуђила од свог првобитног задатка да очува памћење/сећање на догађаје из прошлости. Историја се показује као дискурзивна творевина, која пре свега зависи од контекста у коме се пише и производи. У овом делу рада анализираћемо текстове историчара, филозофа и социолога – Аристотела, Херодота, Ранкеа, Февра и Блока, Вебера, Франка Анкерсмита, Мориса Албваша, Јана и Алаиде Асман, Мишела Фукоа, Доминика ЛаКапре, Тодора Куљића, Мирјане Грос, јер поменути аутори упућују на промене мисаоних парадигми у хронолошком развоју историјске науке.

У потпоглављу „Пре-испитивање и пред-стављање присуства прошлости у оквирима историје и фикције“ показаће се да јасно постављене границе позитивистичког поимања историје и фикције приликом представљања минулих догађаја нису одрживе, те да на њима и не треба инсистирати. Искуство холокауста враћа историју и књижевност на њихове почетне позиције, указујући на тачке преклапања историје и фикције. Холокауст као гранични догађај двадесетог века поставио је пред историју и књижевност етички проблем – како истраживати и сазнавати такав догађај, на који начин говорити и сведочити о њему, а да се интегритет жртве не наруши. Након искуства Другог светског рата, традиционалне дихотомије историјско/фиктивно, појединачно/опште, садашње/прошло, објективно/субјективно бивају деконструисане у постмодерном историјском роману – историографској метафикцији, у коме се питање епистемологије, како се сазнаје прошлост, удружује са онтолошким питањем о статусу те прошлости. Да би се показало да је одвојеност историје и књижевности неодржива, односно да је фикција заједничка особина и историје и књижевности, проблематизоваћемо категорије нарације,

референце, интертекстуалности и субјективитета. Овако дефинисане категорије преузете су из модела Линде Хачион, који је за потребе дисертације делимично модификован. Ослањајући се на теоријске списе Аристотела, Ролана Барта, Брајана Мекхејла, Жана Франсое Лиотара, Хејдена Вајта, Љубомира Долежела, Мишела Фукоа, Пола Рикера, Линде Хачион, Тодора Куљића и Андријане Марчетић биће показано да постмодерне теорије негирају најзначајније разлике историје и књижевности у досезању трагова прошлости и њиховом представљању, чиме се указује на конструктивистику и дискурзивну природу историје и књижевности.

Прво значење појма рефлексија – ехо, одблесак, лако се повезује с преношењем дејства трауматичног искуства са сведока и савременика на постгенерацију, а затим и унутар те генерације. Појмом рефлексије повезује се први и други део дисертације, јер и историја и сећање представљају само различите манифестације оприсутњавања прошлости, као и начине на које се она може спознавати. Други део дисертације окреће се појму из другог дела наслова – ка постмеморији и њеној (по)етици. Како би се анализирао концепт постмеморије, која се пре свега односи на транс- и интрагенерацијски пренос, потребно је указати на домене студија сећања и на утемељење појма колективног памћења/сећања. Морис Албваш је двадесетих година двадесетог века установио појам колективног памћења указујући да памћење и сећање индивидуе зависе од колектива, коме та индивидуа припада. Унапређујући Албвашеву поставку, Јан и Алаида Асман су под окриљем конструктивизма развили концепт културног памћења, које представља заједнички појам за целокупно знање, које у специфичним оквирима интеракције у друштву управља деловањем и доживљајем појединца. Овако схваћени појмови колективног и културног памћења представљају основу за објашњење механизма конструкције постмеморије. Као артефакти културног памћења појављују се и књижевна дела, која у зависности од контекста садашњице постају део функционалног или архивског памћења и као таква представљају ослонце у обликовању постмеморије. Француски историчар Пјер Нора је развио идеју о местима сећања која служе као ослонци за призивање слика сећања. Норина места сећања подстичу интеракцију и комуникацију унутар колектива, која се покреће на основу медија, чиме се доприноси одржању памћења, јер се једино на тај начин даје значење садржајима сећања која се преносе групи – књижевно дело један је од медија који (могу да) служе као репери за конструкцију сећања.

Да бисмо аргументовали појам рефлексије из наслова и да бисмо га повезали с другим делом дисертације, не смемо изоставити чињеницу да приликом промишљања културног памћења Јан Асман као једну од његових карактеристика наводи *рефлексивност,* под којом се између осталог подразумева однос према самом себи у смислу објашњења, критике, реинтерпретације итд, као и рефлексија слике о себи (Асман 2015б: 67-68).

Након објашњења механизама фунцкионисања памћења/сећања и зависности индивидуалног сећања од колектива, у раду се отвара пут за анализу концепта постмеморије. Меријен Херш развила је овај концепт након што је увидела да постоје сличности у односу према прошлости код потомака преживелих жртава. Постсећање карактерише искуство потомака одрасталих међу наративима, који су се односили на време и искуство, које је претходило њиховом рођењу. Те закаснеле и болне приче претходне генерације, обликоване искуством трауматичних догађаја, било је тешко разумети и интегрисати у идентитет. Дакле, постмеморија описује однос друге генерације према трауматичном искуству прве, њихову радозналост, жељу, као и амбивалентне ставове и осећања према знању и искуству родитеља. Постмеморија се не може поистоветити с директним сећањем на проживљено искуство јер однос између догађаја, који се одиграо у прошлости, и сећања није индексичан[2], односно пошто потомци нису доживели то искуство, медијација и веза с минулим догађајима остварују се помоћу маште и креације. Полазећи од изреченог уочава се да се постмеморија односи пре свега на уметнички начин обраде прошлости: кроз књижевност, инсталације, стрипове, филмове, итд, јер су у уметничким занимањима потомци проналазили плодно тло за видање рана и спајање искиданих делова личности.

Када је сковала термин постмеморија, Меријен Херш је мислила пре свега на „преузето“ сећање деце преживелих жртава. Ипак, вишедеценијски рад на овом пољу, допринео је да Хершова прошири обим овог појма. У генерацију постсећања, како назива припаднике генерације који везу с непроживљеном прошлошћу остварују медијализовано и с временске дистанце, Хершова почиње да убраја и потомке посматрача и виновника

[2] Индексичност је један од кодова приликом анализе знака у односу означитељ-објект. Под индексичношћу се подразумева да је означитељ повезан с означеним физички или узрочно (дим=ватра, отисци стопала=пролазник). (Палашти 2015: 18)

злочина, под условом да су способни да осете емпатију према болу жртава и да преузму улогу моралног сведока, који ће кроз свој (уметнички) ангажман преносити сећања на прошлост. Да би се показали различити начини манифестације постсећања, односно да би се указало на хетерогеност генерације постсећања, у раду ћемо анализирати књижевне текстове потомака супротстављених група – жртава и починиоца, у којима се они сећају догађаја које нису искусили и то сећање проблематизују. Међутим, пошто су ове две наведене групације такође хетерогене, у дисертацији ће бити подељене у још две подгрупе: потомци жртава биће подељени на потомке „потонулих и спасених“ (Леви 2002), а потомци починитеља: на оне који се критички односе према прошлости својих предака и на оне који подржавају претке зарад одржања позитивне слике о себи и колективу. Анализом књижевних текстова генерације постсећања уочиле су се неке заједничке карактеристике јер покушај да замисле прошлост својих родитеља резултира наративним кризама у којима се наратив ломи, умножавањем протагониста и наратива, присилним понављањем, суспензијом темпоралности, радикалним преобликовањем – тако да се њихов начин уметничке обраде прошлости, који одликују заједничке особине, назива постмеморијом.

Теоријску подлогу у овом делу рада пружиће нам концепт постмеморије Меријен Херш, који ћемо допунити анализом текстова Ернста ван Афена, Кети Берент, Сузан Рубин Сулејман, Надине Фреско, Доминика ЛаКапре, Јана и Алаиде Асман, Хајнца Будеа, који проблематизују исти феномен.

Након постављених оквира и дефинисања појма и концепта постмеморије, наредна поглавља у раду баве се анализом изабраних романа. Романи ће бити анализирани по следећем редоследу: *Пешчаник, W или сећање на детињство* и *Исељеници,* јер се на овај начин прати хронологија по којој су објављени романи, а уједно се поштује и редослед година рођења писаца, од најстаријег ка најмлађем. Овако распоређени романи омогућавају да се уочи развојна линија идеологије постмодернизма и (по)етике постмеморије. Начин обраде непроживљене прошлости тумачиће се у складу с теоријским оквиром постмеморије. Због временске и генерацијске удаљености од референтног догађаја, односно, због одсуства трауматичног искуства, потомци, у жељи да схвате шта се догодило, посежу за имагинацијом, креацијом и пројекцијом ослањајући се при томе на историјски оквир из кога црпе релевантне информације, на сећања својих родитеља или

чланова уже или шире породице обележена траумом, али и на сопствена сећања из детињства која су значајно одређена начином на који су одрастали у породици, као и целокупном идеологијом друштва у коме су живели. У сва три изабрана романа истражиће се историјски оквир, који су писци тек као зрели и одрасли људи упознавали и тумачили, затим документарна подлога, која је служила као потврда да се прошлост стварно одиграла, али и деловање фикције која је писцима омогућила да доступне трагове повежу и од њих направе причу, што се може означити као један вид овладавања прошлошћу.

У поглављу „(ПОСТ)СЕЋАЊА У *ПЕШЧАНИКУ* ДАНИЛА КИША“ анализираћемо роман *Пешчаник*. Биографско искуство писца имало је важну улогу за избор и књижевну обраду теме холокауста. Како Киш за себе каже: „Ја у својим романима срамно лежим на психијатријском отоману и покушавам да кроз речи доспем до својих траума, до извориште своје сопствене анксиозности, загледан у себе.“ (Киш 1983: 214) У свом опусу Киш се бори да пронађе прави начин да проговори о судбини свог оца, која је недвосмислено била детерминисана историјом. У једном од својих есеја Данило Киш вербализује потешкоће које се јављају приликом писања о искуству холокауста: „Тај проблем који је поставио Адорно био је за мене право питање, али мање морално већ чисто књижевно, чак стилско. Како причати о свему томе, а не бити баналан.“ (Киш 2013: 235) Киша приликом писања интересују сопствена сећања, али и „позајмљена“ или „наслеђена“ сећања на догађаје које није лично доживео и начини на које она у комбинацији с документарном подлогом и историјским оквиром пружају могућност да се прошлошћу овлада, односно да се трауматично искуство из раног детињства, када још увек није имао способност да разуме свет и дешавања око себе, интегрише у идентитет сада одраслог аутора. Своју поетику Киш гради на основу документарне историјске грађе. По угледу на Борхеса, Киш документа самовољно изобличава, ставља у службу литерарном тексту и његовим циљевима у предочавању стварности, не прелазећи при томе оквире званичне историје.

У наредном поглављу насловљеном „ФИКЦИЈА ИЛИ СЕЋАЊЕ У РОМАНУ *W ИЛИ СЕЋАЊЕ НА ДЕТИЊСТВО*“ предмет анализе је Перековв роман. И Перековв живот је од раног детињства био одређен историјским дешавањима. Рано је остао без родитеља, јер

је отац као добровољац француске војске страдао на фронту, а мајка је депортована у концентрациони логор Аушвиц. Како каже у својој аутобиографији, детињство за њега „није ни носталгија, ни страх, ни изгубљени рај, ни Златно руно, него можда хоризонт, полазна тачка, координате на основу којих ће стожери мог живота моћи да нађу свој смисао“ (Перек 2016б:18). Траума коју је доживео у детињству кроз губитак родитеља и прекид с њиховом културом, траума због доживљеног рата, обележила је целокупно Перекову стваралаштво, које представља сећање на смрт родитеља и потврду његовог живота. Одсуство и страдање родитеља, опис живота у концентрационом логору и дехуманизација човека теме су његовог аутобиографског романа. Перек у књижевности види могућност да постави и опредмети личне и друштвене проблеме: појединачно искуство окреће ка спољашњем свету и као писац постаје сведок своје приче и свог времена – а уједно рад на трауматичној прошлости представља врсту рада на сопственом идентитету. Коришћењем фикције у обради сопствене прошлости Перек развија механизам рада на сопственој прошлости у виду књижевности – аутофикцију. Аутофикција се појављује као књижевно средство, које му пружа могућност да (ре)конструише прошлост, да промисли њене доступне трагове, да идентификује своје распарчано ја да би могао да (пре)живи. За њега, као и за Зебалда и Киша, књижевност има спаситељску функцију. Француски писац Жабес (Jabès) мишљења је да недостатак покреће писање. Перек, као и Зебалд и Киш, развија стратегије које ће му омогућити да изрази своје искуство не позивајући се директно на њега, да искуствене чињенице, које поред личних доживљаја обухватају и његове лектире и спољашњу друштвеноисторијску стварност, преради и укључи у једну текстуалну и интертекстуалну игру, која се због јаке емотивне везе с прошлошћу назива постмеморијом.

У поглављу „ПОСТСЕЋАЊЕ У *ИСЕЉЕНЦИМА* В.Г. ЗЕБАЛДА“ анализираћемо Зебалдов роман *Исељеници*. Зебалд је потомак немачког војника, који је детињство провео у малом, кеснофобичном и конзервативном, баварском селу. Као двадесетогодишњак напушта свој завичај и сели се у Енглеску. Зебалд је неприкосновен у стварању књижевности из реалности, докумената и вежећих историјских чињеница, чиме жели да укаже да он пише о истинитим догађајима. Из тог разлога сећања су за њега од пресудног значаја. Зебалд не изоставља да с дозом цинизма помене да су се његови отац и мајка упознали током припрема за напад на Пољску 1939. године, па стога верује да њега самог

треба сматрати „правим производом фашизма“ (Кафату 2011). Уопште, непријатност према пореклу и окружењу могла би бити својствена постгенерацији потомака починитеља, чији је и Зебалд припадник, која је морала да се, иако биографски невина, суочи са неделима, која су починили њени очеви. На трагу Јасперсовог поимања кривице открива се Зебалдова потреба да прихвати сопствено „наслеђе“, односно, кривицу и одговорност за (не)учињено. Зебалд каже да је његово одрастање било обележено ћутањем и заборавом и да је тек, кад се преселио у Енглеску, схватио да Јевреји заиста постоје, јер их у Немачкој просто више није било, а о њима нико није говорио. Из тога је очигледно да су нацизам, холокауст, последице рата и ћутање за њега од великог значаја, иако сам није доживео рат. Читајући Зебалда открива се етичност његове прозе, може се рећи да Зебалд „уходи патњу, трага за њом у историји, он ту патњу истражује и откопава, као некакав археолог“ (Шерц 2011: 82). Зебалдово писање показује се као спој моралности и естетичности. Као Немац, Зебалд је присвојио сећања људи који су били означени као други, учинио је њихова сећања својим, тежећи да кроз књижевност пренесе сећања на њихово страдање и бол, као и да преузме улогу моралног сведока. Иако постоје неслагања да ли се Зебалд као потомак некадашњих нациста може означити као припадник генерације постсећања, у овој дисертацији се таква класификација не доводи у питање, јер са својом поетиком Зебалд недвосмислено припада заједници сећања, која испуњава морални императив „да другима у односу на себе донесе правду“ (Рикер 2015: 176).

2.РЕФЛЕКСИЈА ПРОШЛОСТИ

Размишљања о прошлости, као и о онима који се о њој питају, проучавају је и пишу довело је до њених разноврсних поимања, тумачења и представљања, која су и сама била условљена временом у коме су настајала. Питање односа према прошлости и њене организације и интерпретације заокупљивало је не само филозофе, већ и многе историчаре, теоретичаре, песнике и друге уметнике, а заинтересованост за проучавање и промишљање теме готово да не губи на актуелности од настанка човечанства. Као најрелевантнији разлог за то намеће се став да прошлост значајно утиче на утемељење вредности у садашњости, али не сме се изоставити да и садашњост обезбеђује легитимност прошлости актуелизујући баш одређене минуле догађаје. Још је Џорџ Орвел у свом роману *1984,* који тематизује тоталитарни режим, јасно указао на овај феномен: „Ко влада прошлошћу“, гласила је парола партије, „влада будућношћу; ко влада садашњошћу, влада прошлошћу.“ (Орвел 1994: 41)[3] У прилог овој тврдњи стоје и речи социолога Тодора Куљића у предговору студије *Култура сећања,* који наглашава да је „однос садашњице и прошлости замршен […] и узајаман. Потребе садашњице намећу слике прошлости, али и слика прошлости повратно делује на актуелне процесе.“ (Куљић 2006б: 5) Да бисмо пронашли пример да се ово становиште и докаже, не треба да се удаљимо из нама блиског просторног и временског оквира. У нашем окружењу званом „Западни Балкан“ последње три деценије уочљиве су тенденције у прекрајању прошлости, која се користи и тумачи с циљем да се обезбеди легитимност пропагираног мишљења или пројекта, односно да се осигура или дестабилизује власт. Окретање ка одређеној прошлости и њено фаворизовање могу да помогну добром читаоцу и аналитичару да дијагностикује проблеме из садашњости. Када кажемо да се окрећемо прошлости, када радимо на њој и када нас она опседа, отвара се питање о којој прошлости је реч, с којим циљем и на који начин јој се приступа, како се она интерпретира и презентује, али и какву улогу игра за садашњицу.

[3] Све цитате на немачком и енглеском језику превела је Милена Нешић Павковић.

Ниче је писао да је спознаја прошлости нешто што дефинише идентитет човека, а социолози на почетку двадесетог века, међу којима је најистакнутији био Морис Албваш[4], увиђају колико је наше разумевање прошлости, односно памћење минулих догађаја друштвено условљено уводећи тиме још један аспект који је од значаја за промишљање ове проблематике. На основу достигнућа поменутог француског социолога изграђује се још један дискурс чије се границе неслућено проширују конституисањем *memory studies* (студија сећања) у оквиру студија културе, које откривају да се прошлости и поред ауторитарног става историје, да је њено виђење минулих догађаја истинито, може приступити алтернативним путем: истраживањем сећања и памћења појединца, памћења колектива, али и истраживањем друштвних пракси које доводе до конструкције културног памћења, које пружа другачији приступ прошлости.

Велики допринос истраживању прошлости и њеном представљању дали су проучаваоци холокауста, који су истражујући различите перспективе (жртве, починиоце, посматраче) тог догађаја утицали на девалвацију важећег ауторитета историје, који се обезбеђивао проверљивошћу материјалних доказа. Ипак, догађај као што је холокауст пред историју поставља етички проблем – како истраживати и сазнавати такав догађај, на који начин говорити о њему, а да се интегритет жртве не наруши, односно како пренети искуство из логора, а да се из историјског извештаја не искључи и не заборави дехуманизација човека. Од пре двадесетак година, међутим, горуће питање јесте на који начин треба поступати са сведочанствима и искуствима већ остарелих или умрлих логораша и да ли је могуће, како се пита Меријен Херш (Marianne Hirsch), сећати се успомена других људи на исти начин на који су их се они сећали. Приликом постављања питања о преузимању и/или наслеђивању сећања свакако се мора направити разлика да ли се ради о потомцима жртава, потомцима починитеља, симпатизера или посматрача, јер се у зависност од припадности колективу (породици, нацији, генерацији) разликује начин приступа прошлости и њена обрада.

Хорхе Семпрун је, размишљајући о ишчезавању генерације која је доживела ужасе и злодела нацистичког режима, истакао важност и заслугу уметника, пре свега писаца, у

[4] На почетку двадесетог века, када је Албваш изнео своју тезу, она није прошла запажено јер је тада преовлађивало истраживање индивидуалног памћења које се заснивало на физиолошким процесима. Тек су конструктивистичке теорије из друге половине века превредновале теорију о друштвено условљеном памћењу дајући јој заслужено место у истраживању.

преношењу сећања, јер како и сам каже: „Ускоро неће бити преживелих сведока. Наравно да ће и даље постојати сведочанства жртава и документа у архивама. Историчари ће и даље писати о Другом светском рату. Али су једино писци ти, који могу обновити сећање.“ (Семпрун 2008: 35). Овакав Семпрунов став исказује уверење да се страдање неће заборавити ако се књижевности обезбеди легитимност да поетизује обесмишљавање и негирање бића којима су логораши били изложени, како би други били спремни да о томе слушају, али и да спрече да се то искуство заборави или понови. У периоду, када је промишљање и проблематизовање функције књижевности и историје било веома сложено, Семпрун је књигом *Писање или живот* (објављеном 1994. године) показао да књижевна дела поетизују страдање, независно да ли појединца или колектива, не запостављајући при томе епистемолошку, као ни моралну компоненту. Семпрун, дакле, сматра да је поетизовање минулих догађаја потребно како би се на прави начин спознало трауматично искуство из Другог светског рата. Он акценат ставља на рецепцију, јер је управо публика та која, својом жељом да саслуша трауматична искуства, а касније да о њима и сведочи, омогућава да се жртвама обезбеди интегритет и хуманост. По мишљењу овог шпанског хуманисте, значај уметничке обраде трауматичног искуства лежи у томе да та уметничка дела остају архивирана бар у некој библиотеци, као потенцијални ослонац за памћење који може у неком тренутку у будућности пружити другачији (личнији, интимнији, хуманији) увид у прошле догађаје.

Совјетски диктатор Стаљин једном је рекао да је страдање милиона људи статистика, а да је страдање појединца трагедија. Управо на овом полазишту, у жељи да нагласимо значај упознавања патње појединаца и сведочења о томе, како би се залечила рањена хуманост постхолокаустовског периода, за наш рад изабрали смо дела три писца који су у романима *Пешчаник, W или сећање из детињства* и *Исељеници* преиспитивали страдања и несреће појединаца за време нацистичког режима. Данило Киш, Жорж Перек и Винфрид Георг Зебалд припадници су различитих друштвених група – породице, нације, генерације, који су на разнолике начине били укључени у процес сазнања и тумачења холокауста. Опседнутост темама холокауста, тоталитаризма и уништења индивдуалности лако се може повезати са њиховом биографском позадином, јер су Кишов отац и Перекова мајка страдали у Аушвицу. Ова два писца припадају истој генерацији, јер доживевши рат као деца нису успевали да у потпуности појме све шта се око њих дешавало. Обојица су

потомци жртава и Јевреја, за које је „бити Јеврејин“ значило да их неко други тако дефинише, односно југословенском и француском писцу заједнички је хибридни идентитет, јер се њихова националност не може једнозначно одредити.

Зебалд се, с друге стране, рачуна у припаднике млађе генерације. Он је син немачког војника, који с временске дистанце, носећи терет који му је нехотице наметнут, с истом дирнутошћу, запитаношћу и моралном одговорношћу пише о искуствима Јевреја, схватајући да је за превазилажење трауме на страни починитеља због извршених недела у Другом светском рату неопходно признати жртве, њихово страдање, као и кривицу Немаца.

Наведена класификација не доводи у питање могућност заједничког разматрања и поређења романа ова три аутора, јер су животи изабраних писаца и њихових протагониста прожети и детерминисани историјом, а њихова поетика се базира на промишљању специфичног виђења прошлости који се може означити као постмодернистички[5]. Због тога у првом делу поглавља преиспитујемо могућности спознаје прошлости која се ослања на постулате постмодерне историографије, у којој се историја преиспитује као продукт позитивистичких претензија, што омогућује демократизацију рада на прошлости у виду признавања разноврсних сећања и отвара простор за развој студија сећања.

Постмеморија заузима значајно место у оквиру ових студија, јер нас, као што смо навели, напуштају генерације које су лично доживеле холокауст, те је питање очувања сећања од велике важности. Пошто Киша, Перека и Зебалда означавамо као припаднике постгенерације (Сузан Рубин Сулејман би их сврстала у припаднике генерације 1.5 (*one point five generation*)[6], као и њихове романескне личности), анализа њихових романа омогућава нам да расветлимо процесе конституисања и функционисања постмеморије код потомака жртава и симпатизера починиоца. Књижевност нуди могућност да се прошлост оприсутни, јер она на другачији начин приступа минулим догађајима. Међутим, због аналогија и личне повезаности судбина самих писаца с приповедачима, али и ликовима из романа, отвара се могућност промишљања још једног заједничког феномена. Ради се о аутофикцији, желећи на тај начин да покажемо да књижевно дело није само материјални

[5] Андријана Марчетић наводи да и поред тога што Данило Киш своју поетику означава као модерну (јер је посматра у контрасту с реалистичком поетиком која је превлађивала у ex-Југославији), његово поимање и промишљање историографије и присуство прошлости у делима евоцира „онај посебани доживљај историје који смо овде назвали постмодернистичким“ (Марчетић 2009: 13).

[6] Класификација С.Р. Сулејман биће детаљно појашњена у одељку 4.4. „Генерација постсећања“.

ослонац у културном памћењу, већ и начин/место, да се трауматично искуство самих аутора на тај начин промисли, обради и интегрише у њихов идентитет. Методолошка поставка постмодернизма, тачније историографске метафикције указује да је осветљавање идеолошких имликација и познавање контекста у коме аутор ствара дело, као и контекста, у коме га реципијент реципира, императив доброг читаоца, аналитичара и интерпретатора. Из тог разлога се у следећим поглављима бавимо спознајом прошлости, њеним границама и клопкама у оквирима историографског и литерарног дискурса.

2.1. Рефлексија прошлости у историји историографије

На вишезначност појма историја упозорио је још Хегел, који ју је двојако поимао: као *res gestae* – аутентични догађаји који су се одиграли у прошлости и *rerum gestarum* – приповедање о њима (Хегел 2006: 73). Целокупан вео изнад појма прошлости и њеног поимања и тумачења, обележен је полисемичношћу и немогућношћу егзактног дефинисања. У многим језицима речи које означавају историју (срп: повест, нем: *die Geschichte*, фра: *histoire/l'histoire*, енг: *his**tory***) уједно означавају и причу. Дакле, историја легитимност гради у свом односу према причи из које и потиче. Прича је од давнина схватана као мит, бајка, измишљотина. У прилог томе говори Аристотелово поимање мита, односно приче као основне одлике трагедије, која да би била добра мора да има почетак, средину и крај (Аристотел 1994: 14). Мит/причу на основу тога одликује фикција, имагинација, осмишљавање и селекција догађаја или личности који ће постати њени саставни елементи. Историја се, супротно томе, увек односила на минуле догађаје који су се стварно одиграли у прошлости. Дакле, и она је приповедала о прошлости, али је статус догађаја о којима је приповедала узроковао да много пре њеног конституисања као самосталне науке у деветнаестом веку историја стекне ауторитет истинитости и објективности, јер је увек посматрана, као што смо навели, у опозицији с фикцијом (измишљањем).

Аристотелово супротстављање историје и књижевности оставило је велики траг и утицај на мишљења у западној цивилизацији, које је и данас опстало без обзира на покушаје различитих теорија да га оспоре и побију. Аристотел не дефинише песништво само као писање у поезији, већ и као делатност која је ближа филозофији јер она приповеда о могућностима, то јест, о ономе што (би) се по нужности или вероватности могло десити (Аристотел 1994: 16-17). Историја, супротно томе, представља описивање само стварних догађаја из прошлости, при чему се треба сетити и чињенице да је историја била сматрана књижевношћу, док се није јавила потреба да се јасније одвоји од ње како би новорођеној идеологији национализама у деветнаестом веку утрла пут. Из данашње перспективе јасно се уочава да се схватање историје мењало у зависности од интелектуалног расположења, контекста и владајуће идеологије. Да бисмо схватили околности у којима сазнајни релативизам у постмодернизму постаје доминантна теорија осамдесетих година прошлог века, треба првобитно бити свестан да се приступ прошлости у оквирима историографије мења у зависности од потреба садашњице.

Античко поимање историје превлађивало је све до периода модерног доба и развоја просветитељства које је допринело да се она утемељи као самостална наука. Под историјом се у овом периоду подразумевало памћење великих догађаја из прошлости, при чему је историчар, који је пре свега поседовао уметност да речима обликује минуле догађаје, одлучивао о интерпретацији и вредности догађаја који треба да се упамте и постану део историје или да неповратно потону у заборав.

> Ово је преглед историје Херодота Халикарнашанина, који је написан ради тога да се временом не би умањио значај онога што је човечанство створило, те да велика и дивна дела, и она која су створили Хелени, као и она која су створили варвари, не би била заборављена, а најзад, поред осталог, и зато да би објаснио зашто је између Хелена и варвара долазило до ратова. (Херодот 1988: 5)

Памтило се оно што је било вредно за памћење, или како, позивајући се на таутологију закључује француски проучавалац Ролан Барт, бележи се оно што је забележиво, а „забележиво […] јесте само оно што је достојно сећања, односно оно што је достојно да буде забележено.“ (Барт 2005: 43) Циљ историје био је, дакле, да чува сећања на јавне (минуле) догађаје да би се прославили њихови актери, али и да би потомци могли да изграде заједнички идентитет учећи на њиховом примеру. Историја приказује слику

прошлости која ће пре свега имати функцију да образује будуће нараштаје и подржи жељено уверење и позитивну слику о себи. Дидактичка функција историје која будућим генерацијама треба да пружи одговор на питања из њихове садашњости на основу искуства из прошлости играла је важну улогу. Као таква, антика је пружила основу за изградњу службене историје у којој је пре свега институција повлашћеног интелектуалца-историчара утицала на избор догађаја који су вредни памћења. Ипак, не сме се смести с ума да историја није постојала као самостална дисциплина, већ да се посматрала као део књижевности, због чега се велика пажња придавала начину на који се историја писала, као и да су се њене методе значајно разликовале од позитивистичког поимања историје.

Развојем рационалног приступа у науци историја се конституише као самостална научна дисциплина која истражујући минуле догађаје има намеру „да у једнини, посредством временске синхроније, изрази универзалну повезаност ствари у свету“ (Марковић/Ристић, 2012: 104). Рационалисти су се, да би остварили постављен задатак, ослањали на разум, раздвојили су субјекат од предмета истраживања, развили су научну методологију која се превасходно у историјској науци базирала на проучавању материјалних доказа. Установљена истина могла се оповргнути једино појавом новог опипљивог аргумента. Такво сазнање схватало се као „неискривљено представљање спољне стварности субјекту“ (Кујић 2003: 290), чиме се заступао став да је универзално знање, као и неутрално ставновниште приликом изучавања или посматрања прошлости могуће. Историја задржава своју дидактичку функцију да омогући човеку да боље разуме садашњост и да учи на основу минулих догађаја.

У „историјском веку“ (Фуко 2005: 29), како Фуко назива деветнаести век који је обележен огромним геополитичким променама у свету[7], као и индустријским развојем потпомогнутим напретком науке[8], постаје доминантно Ранкеово позитивистичко схватање историјске науке, по коме се њен задатак састојао у томе да преиспита и утврди како су се збивали догађаји у прошлости – „*wie es eigentlich gewesen“* (Ранке према Игерс 2007: 21). Ранке се у својим студијама трудио да по угледу на друге природне и технолошке науке

[7] Уједињење европских земаља након националних револуција из 1848. године, као и талас колонизације, који ће се привести крају тек пред почетак Првог светског рата.

[8] Ниче је био сведок да наука убрзано мења и лице земље и погледе људи, па отуд у овом периоду Бизмаркове Немачке и викторијанске Енглеске бујају не само техника и технологија, већ и друштвене науке – историја, филозофија, социологија и психологија.

историјску науку заснује на чврстим и рационалним основама и методама истраживања. По узору на утврђену концепцију историје, по којој се она интересује за значајне људе и њихова дела, Ранке и његови следбеници као циљ историјског истраживања видели су представљање конкретних и особених догађаја из прошлости и у њиховом вредновању у историјском континуитету. Ово Ранкеово мишљење подстакло је став да су предмет историјског истраживања осим знаменитих појединаца, постали нација и држава. Концепција историје која тежи изучавању политичког живота и међудржавних односа постала је општеприхваћена у историјским истраживањима на тлу западне Европе, а њен мото да представи прошлост како се заправо десила требало је тиме да тобоже обезбеди политичку неутралност. Немачки филозоф Петер Слотердајк уочава да је у просветитељству постало јасно да је знање моћ и да оснивањем независних националних држава долази до борбе око превласти над знањем у различитим областима (Слотердајк 1992). У добу просвећености установљено је мишљење да је историја та која донекле може да утеши разум да он заиста влада природом ствари. Она разуму пружа легитимност у садашњости позивајући се на сазнања о прошлим догађајима, стога се уочава да историја добија задатак да научним методама оправда своју веродостојност. Она има употребну сврху, утиче на креирање и интерпретирање стварности. Просветитељство је спознало епистемолошку функцију историје и користило је за оправдање и конституисање својих идеја[9].

У периоду који претходи развоју постмодерног приступа прошлости уочавају се тенденције које су се због методолошких и теоријских ограничења заузимале за тематску разноврсност и ширење видокруга историјске науке и за њено оријентисање на различите неукључене области друштва и постигнућа пре свега друштвених наука. Захтеви за методолошком променом, као и за ширењем области истраживања, јасно се виде у часопису *Анали за економску и социјалну историју (Annales d'histoire économique et*

[9] Игерс примећује да су битну улогу у афирмацији историјске науке у деветнаестом веку одиграли универзитети на којима су се ширили нове идеје, али који су истовремено подлегли идеологији власти. На примеру Француске јасно се може показати утилитаристичка функција историје, у којој се након Револуције (1848. год.) јавила потреба да се објасни неопходност њеног избијања, али и да се спречи контрареволуционарни дух, односно, историјско разматрање требало је пружи слику држави и народу о њима самима. „С Француском историографијом", тврди Рикер долази до „померања објекта историје, који више није делатни појединац, већ тотална друштвена појава." (Рикер 1993: 122) Историја је због тога заузела значајно место не само као наука чији се предмет истраживања сматрао сврсисходним, већ је она почела да се предаје и у школама као морална и политичка знаност која је требало да смири узбуркане страсти револуционара и пружи објашњење циљева, задатака и метода који су били коришћени.

sociale) који су 1929. године основали Лисјен Февр (Lucien Febvre) и Марк Блок (Marc Bloch). Њихова идеја означила је интересовање за „тоталну историју“ која је подразумевала интердициплинарно сагледавање прошлости људског друштва и промене у њему. Рикер је истражујући методологију школе *Анала* писао:

> […] оснивачи школе *Анала* пре свега су хтели да сузбију опчињеност јединственим и непоновљивим догађајем, затим поистовећивање историје с побољшаним летописом држава, и најзад – можда више од свега – одсуство мерила избора, дакле одсуство *проблематике,* у разради онога што се сматра 'чињеницом'. Чињенице, […] нису дате у документима, већ су документи селекционисани у функцији одређене проблематике. (Рикер 1993: 137)

Идеје аналиста значајно утичу на целокупно поимање историјског приступа прошлости и осим интердисциплинарности доприносе и превазилажењу антикварног приступа историјској грађи и стерилног описивања догађаја. Поред школе *Анала*, у Француској је активна и школа историје међународних односа Пјера Ренувена (Pierre Renouvin) која се тематски и методолошки окреће старој дипломатској историји, као и нова школа политичке и културне историје која је концептуално освежила традиционалну обраду ових тема. У Немачкој на основу Веберовог (Max Weber) учења дошло је до оснивања привредне и социјалне историје, која се у СР Немачкој након Другог светског рата конституисала у посебну грану историјске науке: историјска социологија (*historische Sozialwissenschaft*), која се такође бавила изучавањем друштвене стварности, њеног културно-историјског значења и развоја.

2.1.1. Постмодерна рефлексија прошлости

Све до друге половине двадесетог века наставља се владавина идеологије историзма иако се у том периоду јављају прве назнаке конструктивистичких теорија које у поимање историје уводе сазнајни скептицизам и релативизам. Доминантна идеологија модернизма верује у разум и у универзалност историје. Службена историја и даље игра

значајну улогу у производњи памћења „које је као 'слуга ауторитета' постављало темељ некој политичкој заједници и у свакој новој садашњости подупирало интересе моћи оних који владају“ (Асман 2011: 49). Историја на тај начин постаје оруђе за утеловљавање моћи, јер кроз стварање пожељне историјске слике, како тврди Едвард Саид, постаје доступна слика прошлости, коју хегемоне силе конструишу, производе или монтирају у складу са својим потребама (Саид 2008: 35). Почетак двадесетог века с кулминацијом национализама у Првом светском рату оријентисан је ка монументалној националној историји. Историчарка Мирјана Грос главни проблем историјске науке у овом периоду види у организационом оквиру који је био националан. С позиције историчара, она пише апологију историјске науке наводећи да за преиспитивање веродостојности историје кривицу сносе изражено националне историје које измишљају „прошлости с печатом знаности“ (Грос 2006: 586). Ова историчарка је мишљења да се аутономији историјске науке супротстављала употребна сврха историје у остварењу националних циљева која се увек налазила у рукама владајућих, у које, како наводи Кољић спадају „режимска интелигенција и професионални историчари“ (Кољић 2006: 44).

Међутим, тек последње деценије двадесетог века доносе демократизацију историје, коју Тодор Кољић објашњава трима разлозима:

1. сломом колонијализма у светским оквирима,
2. унутрашњом деколонизацијом која подразумева ослобађање мањина и признавање посебности и
3. идеолошком деколонизацијом (Кољић 2006: 44).

Немачка англисткиња и културолог Алаида Асман слаже се с Кољићем у првој тачки дефинишући је као постколонијализам и додаје још четири разлога:

1. слом великих наратива у свету који је за време Хладног рата био подељен на два идеолошки супротстављена пола,
2. посттрауматску ситуацију после холокауста и два светска рата,
3. одлазак генерације сведока, као и
4. дигиталну револуцију која доприноси промењеном начину чувања информација. (Асман 2015: 72)

Дакле, промена историјске парадигме не би била могућа да историја није наишла на проблем приликом проучавања холокауста[10]: „Холокауст, који се не може мерити традиционалним мерилима нити 'савладати' традиционалним психичким, политичким и културним стратегијама обраде, отворио је капију искуства која су неповратно променила свет“ (Асман 2011: 14). Холокауст као гранични догађај[11] двадесетог века заоштрио је питање ауторитета историје у репрезентацији искустава из концентрационих логора. Наведени разлози и идеје постмодернизма које се развијају у том периоду стварају повољне услове за развој усмене историје (*oral history*), која почиње да се бави не само значајним политичким променама, већ и искуством појединца.

Због проживљавања тоталитарог режима и технички перфектно организовних нацистичких фабрика смрти за време Другог светског рата[12] инсистира се на томе да усмено сведочење постане легитимни део историографске науке због неравнотеже писаних доказа о страдању у логорима на странама жртавâ и починиоцâ. Потонули и спасени логораши[13] нису поседовали документарну подлогу која би могла да пружи традиционалан историјски доказ о њиховом страдању. Због тога су организатори концентрационих логора били сигурни да ће након завршетка рата они писати историјске извештаје о дешавањима у логорима и да ће конструисати слику прошлости у складу са својим потребама. Нацистичка машинерија, која је до почетка 1945. године беспрекорно

[10] У *Лексикону страних речи и израза* Милана Вујаклије појам холокауст се објашњава на следећи начин: „(грч. hólos цео, потпун, kaustós спаљен) код Грка и Римљана: жртва спаљивањем приношена боговима или умрлима; уништење спаљивањем.“ Од Другог светског рата термин холокауст односи се искључиво на геноцид над Јеврејима у ком је животе изгубило више од шест милиона људи. Ипак, због првобитног значења речи холокауст која се везује за старогрчки пагански обичај, Јевреји за своје страдање радије користе библијски термин Шоа (השואה , Shoah) који значи несрећа, катастрофа, уништење. Због чешће употребе термина холокауст у српском језику, у нашем раду смо се определили за овај вид именовања страдања јеврејских жртава у концентрационим логорима за време Другог светског рата.
Детаљна анализа појма холокауст, доступна је у студији: Агамбен 2008: G. Agamben: *Ono što ostaje od Aušvica,* Zagreb, Antibarbarus.

[11] Када Примо Леви у предговору своје књиге *Потонули и спасени* (2002) каже да је искуство у нацистичким логорима најокрутнији злочин у двадесетом веку, он ни на који начин не жели да умањи геноциде над другим народима (камбоцијско самоистребљење, рат у Вијентаму, бомбардовање Хирошиме и Нагасакија…), већ само изражава да као преживели осећа обавезу да сведочи о ономе што је сам искусио.

[12] У нашем раду истражујемо последице страдања у оквиру нацистичких логора смрти. На тај начин, као и у случају са ставом Прима Левија да не жели да умањи страдања других људи, ни ми не желимо да занемаримо на пример страдања Срба у логору Јасеновац за време НДХ-а, стаљинистичке логоре и милионе жртава окрутног совјетског режима. Када приликом писања и употребимо изразе као што је најокрутнији злочин 20. века, гранична ситуација, фабрика смрти, не желимо да умањимо друге жртве, јер заправо не тежимо да вреднујемо злочине, већ апелујемо да се ниједан злочин тих размера више не понови.

[13] Алудира се на наслов књиге Прима Левија *Потонули и спасени*, на основу које жртве из логора делимо на оне које су преживеле (спасене) и оне које су изгубиле живот у логору (потонули).

функционисала и успевала да затре трагове о масовним уништењима и смрти милиона људи, пред крај рата почела је да показује извесне мањкавости. Велики број материјалних доказа о постојању нацистичких кланица благовремено је уништен. Нешто од тога је преостало да сведочи о нехуманости, злу и бруталности Хитлеровог режима, као што је преживео и известан број људи. Страдали, разумљиво, нису имали своје архиве о прошлим догађајима, нити гробове којима би могли доказати своје постојање. Они који су преживели као доказ стравичности имају трауме због злостављања, робовског рада, болести, глади и свеприсутног умирања. У књизи *Убице ипак живе* (*Doch, die Mörder leben*) Симон Визентал (Simon Wiesenthal) пише да је чуваре логора забављало да логораше плаше чињеницом да ће без обзира како се рат буде завршио починиоци бити ти који ће о логорима извештавати, јер иако буде било преживелих, свет им због монструозности и невероватности приче неће веровати. Ипак, формирањем и јачањем значаја усмене историје седамдесетих година прошлог века појавило се интересовање за „искуства оних група које нису оставиле трагове у писаним изворима“ (Грос 2006: 597). Алаида Асман тврди да се „[п]озитивистичко повесничарство сударa […] са својим границама тамо где његови извори немају шта да кажу“ (Асман 2011: 53). Они који су умрли никада неће моћи да сведоче (Агамбен 2008) – препуштени су забораву пошто су уништени материјални докази о њиховом некадашњем постојању. Њихово одуство је двоструко – мртви, они су одсутни, а пошто не постоје трагови о њиховом животу (што је био крајњи циљ Хитлерове идеологије), њихово одсуство је двоструко. Из тог разлога је, како мисли Агамбен, морални императив преживелих да сведоче за умрле, да сведоче у име „муслимана[14], потопљених, оних који су били сатрти и дотакнули су дно“ (Агамбен 2008: 41), а идеја је да се прошлост измести из крутих оквира историје како би на овај начин ставила искуство малог човека у средиште интересовања.

Циљ постмодерног преиспитивања прошлости јесте да омогући да објекти и жртве великих историјских дешавања сами проговоре као субјекти, да се њихова искуства признају и ставе уз раме историји великана, моћника и владајућих друштвених структура. Овакве промене у приступу проучавања и представљања минулих догађаја у оквиру

[14] Разумевање термина „муслиман“ Агамбен преузима од Прима Левија који под овим појмом подразумева логораше који су изгубили душу и сопство, чија је воља сломљена. Израз „муслиман“ је, према неким тумачењима, дошао отуд што су ти логораши највећи део времена проводили у положају сличном оном који муслимани заузимају при молитви (Агамбен 2008: 29).

историјске науке наишле су на критике да инсистирају на позицији жртве и да се превише уживљававају у положај историјских губитника, да су нецеловите јер се ослањају на појединачне случајеве и да одустају од основне полазне тачке историје, која би требало да прикаже и анализира догађаје из прошлости како би указала на каузалност историјских појава. Ипак, не сме се порећи да је развој усмене историје допринео томе да сведочење добије значајан статус у овој области, као и да се на тај начин осигура интегритет сведока, који је пре свега припадник неке од маргинализованих и трауматизованих група.

Као што је Куљић у свом чланку *Постмодерна и историја* већ навео, постмодерна промишљања највише су утицала на историографију, изменивши њене модерне и позитивистичке методе и технике сазнања (Куљић 2003). Куљић упоређује модерну и постмодерну историографију, наводећи да док је модерна, позитивистичка историографија подразумевала научност и објективност, јер се заснивала на материјалним доказима и њиховој анализи и вредновању, постмодерна инсистира на сазнајном релативизму. Постмодернисти критикују званичну историју доводећи у питање њену универзалну истинитост, указујући на системе моћи који је конструишу и нуде само једну верзију прошлости. Позитивно схваћена историја давала је општеважеће одговоре, који су вредновани као крајње знање, јер се подразумевало да се оно може оспорити једино на основу појаве других објективних и проверљивих чињеница. У постмодерној историографији циљ престаје да буде откривање аутентичних догађаја из прошлости, већ буђење свести о томе да је историја – неприкосновена наука просветитељског доба – конструисани облик који зависи не само од њеног писца, просветитељски схваћеног субјекта, већ од позиције и целокупног контекста у коме се он обрео. Поимање прошлости у постмодерној историографији подразумева постојање свести о контексту у коме се производи знање. Она нас такође упозорава да су истраживање и говор о минулим догађајима које су се одигравали у историјској науци до те мере детерминисани контекстом у коме се историја пише, да често на основу њега можемо спознати више о контексту историчара и пратећих актера, него о прошлости која је предмет проучавања и тумачења.

Знање о прошлости није реална прошлост и постмодернизам не негира њено постојање, већ само преиспитује начине доласка до ње. „Пажња постмодерне није усмерена на голу прошлост, него на несагласност садашњице и прошлости“ (Куљић 2003:

291), односно како би рекао Анкерсмит, на несагласност језика којим данас говоримо о прошлости и саме прошлости (Анкерсмит 1990: 152). Прошлост се не може открити, него је сваки историчар ствара и представља, те Кујић уочава да у постмодерном поимању историографије постоји „безброј у основу равноправних тумачења“ (Кујић 2003: 296). Плуралност виђења прошлости одлика је постмодерне, која инсистира на симултаном постојању различитих[15] виђења као тачних, која не искључују једна друге.

Постмодерна историографија поиграва се с историјским изворима и референцама, јер је мишљења да се прошлост може (ре)конструисати на основу мање познатих историјских извора и непоузадних изјава сведока, које се не поклапају с аутентичним подацима, или на основу догађаја, који су због немогућности да се материјално докажу или због неусклађености са идеологијом садашњице били остављене на маргини. Психијатар и теоретичар трауме Дори Лауб залагао се да се обезбеди легитимитет усменом сведочењу у историографској науци, јер су присуство догађају и траума која је тиме узрокована гарант те веродостојности. Он ово поимање износи на основу сведочења заточенице најозлоглашенијег нацистичког логора за Архив сведочанстава на Јејл универзитету у САД-у, која је тврдила како су сви димњаци крематоријума у Аушвицу срушени током једног устанка у логору. Чињеница је да је експлодирао само један димњак, али за идеолошку потребу некадашње заточенице, која је представила своју визију величине и значаја устанка, њена истина је да су сви експлодирали. Поред њега и амерички историчар и теоретичар трауме Доминик ЛаКапра тврди да је сведочење круцијални извор за историју.

ЛаКапра је показао да постоје два приступа историографији:

1. документарно-истраживачки метод – заснован на позитивистичком наслеђу, које се ослањања на проверљиве документе/чињенице (референцијалност) изводећи „објективне“ закључке;

[15] У постмодерном дискурсу афирмише се различитост/разлика насупрот хомогености идентитета својственог модернистичким метанарацијама. Линда Хачион инсистира на томе да се колонијални термин другачији (који по Лиотару даје легитимитет да овладамо другим/другачијим/мање вредним) замени термином различит. Термин „различито“ тежи да успостави равноправност између виђења прошлости, док термин „другачије“ тежи поједностављању односа и искључивању онога који није „исти“.

2. концептуални модел – у оквирима радикалног конструктивизма, чија су основа перформативни, фигуративни, реторички и идеолошки елементи који утичу на историјску „причу“ и начине на које се она тумачи. (ЛаКапра 2001: 1)

Бавећи се историјом холокауста, Доминик ЛаКапра заступа став да је историја нераздвојива од сећања. ЛаКапра тврди да без обзира што се приликом процеса и вербализације сећања уочавају недоследности и грешаке, оно се мора посматрати као историјски извор (ЛаКапра 1998: 11). Сведочење засновано на сећању појавило се као привилеговани начин приступа прошлости и њеним трауматичним појавама. Сведочанство као (нефикционални) жанр тежи да преброди разлику између чињенице и фикције. Историју, с друге стране, ЛаКапра види као критичко преиспитивање сећања. Историја и сећање, по мишљењу овог америчког историчара, међусобно се допуњују што је полазиште за обострано испитивање и за отворену дијалектичку размену која никада не постаје тоталитарна и искључива. Историја тестира памћење и доводи до појаве прецизнијег сећања и јасније процене онога што јесте или што није тачно приликом реконструкције сећања.

Сведочанство је посебни изазов за историју јер оно условљава да историчар или други аналитичар постану примаоцем и секундарним сведоком[16]. Најупечатљива разлика између модерне и постмодерне историографије види се у томе да код друге не постоји претензија ка производњи целокупне слике прошлости, већ она указује на постојање симултаних реалности и истина, које су због насиља модерне историографије приликом линеарног и прогресивног конструисања историје биле потиснуте и проглашене за неважеће. Постмодерна не тежи откривању закона и узрока кроз историју, јер управо тај наметнути узрочно-последични след догађаја истискује ону прошлост која се чини ирелевантном или неуклопљивом у презентовану слику. Постмодерна на тај начин омогућава увид у дисконтинуитет. Представници овог мишљења тврде да је тежња просветитељске историографије да сабија прошлост у појмове, у континуитет, док је свет бескрајна игра разлика и неидентитета. Постмодерни мислиоци јасно уочавају и критикују тај ауторитаран став историје према прошлости, у коме она полаже право да селектује само оне минуле догађаје који подржавају и оправдавају њене владајуће системе и

[16] О улози историчара као секундарног сведока биће више речи у делу о постмеморији.

идеологије. „Субјективизам и релативизам утемељени су у постулату постмодерне да је истинска историја саздана из перспективистичког знања, а не објективног тока збивања независног од посматрача.“ (Куљић 2003: 292) Када се историографија схвати на начин да се сваком омогући право гласа, чак и маргиналцу, књижевност се може показати као равноправна у представљању и тумачењу минулих догађаја (Анкерсмит 1990: 141). Анкерсмит додаје да се Хејден Вајт може узети као парадигма постмодерног историчара и мислиоца јер је он, поред истицања наративности историје, у историјски извештај увео нову категорију, а то је моралност, на коју ћемо се још вратити када будемо отпочели бављење теоријама сећања/памћења.

У следећем поглављу под називом „Пре-испитивање и пред-стављање присуства прошлости у оквирима историје и фикције“ желимо да покажемо чиниоце који су условили дестабилизацију ауторитета историје њеним поређењем с фикционом приповешћу. Након тога показаћемо на који начин је историографска метафикција преиспитујући традиционални историјски роман превазишла захтев за аутентичним представљањем и неаутентичним опонашањем, односно како је, по мишљењу Линде Хачион, омогућила развој културе сећања и уздизање приватног искуства до јавне свести указујући на „неразмрсивост јавног и историјског и приватног и биографског“ (Хачион 1996: 165).

2.2. Пре-испитивање и пред-стављање присуства прошлости у оквирима историје и фикције

У претходном поглављу показали смо да се схватање историје мењало у зависности од контекста у коме је требало састављати историјски извештај. Од свог почетка до постхолокаустовског периода историја се преображавала – од античког схватања као казивања о минулим догађајима, преко њеног осамостаљивања и тежње за остваривањем позитивистичких претензија у деветнаестом веку, да би се пред сам крај двадесетог века у виду усмене историје поново вратила својим коренима – причи. Линда

Хачион објашњава да су и историја и фикција „историјски појмови“ (Хачион 1996: 179) и да су њихове дефиниције и међуодноси историјски детерминисани и временски променљиви.

У оквирима историографије свако повезивање с књижевношћу буди дозу нелагоде, јер су на основу Аристотеловог схватања историје и књижевности, историчари осећали обавезу да своје представљање стварних минулих догађаја учине различитим од оног у књижевности. То је чак проузроковало да се у једном периоду сопствене „еволуције“ историографија залагала за методичко и теоријско одвајање од историографске традиције, како би уз помоћ егзактних научних метода обезбедила себи објективност и проверљивост. Међутим, због чињенице да су се теоријске и методолошке основе историје изнова преиспитивале, чак и када је добила статус самосталне научне дисциплине, открива се једно несигурно тло, јер се уочава зависност историје од књижевних средстава.

Славни немачки интелектуалац Вилхелм вон Хумболт (Wilhelm von Humboldt) је у свом делу *О задацима историчара* (*Über die Aufgaben des Geschichtsschreibers,* 1821) истакао да је историја повезивање прошлих догађаја и нецеловитих запажања у кохерентну причу уз стваралачку фантазију песника, при чему је песнички таленат историчара играо секундарну улогу. Позитивистички настројени историчари (не)намерно су занемаривали чињеницу да је за представљање историјских факата и резултата неопходна литерарна форма. Они нису сматрали да су научни захтеви на тај начин били угрожени све док су наративне технике биле подређене логици сазнања.

Да је линија између ова два жанра врло нестабилна показује историјски роман деветнаестог века у коме је дошло до преплитања историјских чињеница и фикције, односно књижевност је, користећи се историографским средствима, покушала да осигура себи објективност и истинитост.[17] Да би историјска дисциплина истакла своју независност, било је потребно установити разлике у представљању минулих догађаја које би ова два дискурса означила као различита. Међутим, након Другог светског рата традиционалне дихотомије историјско/фиктивно, појединачно/опште, садашње/прошло бивају деконструисане у делима историографске метафикције, у којима се епистемолошко

[17] Тешкоћу у разликовању књижевности и историографије овог периода илуструје додела Нобелове награде за књижевност (1902.) историчару Теодору Момзену (Theodor Mommsen) за дело *Римска историја* (*Römische Geschichte*) иако се он својим радом залагао за развој историографије као самосталне науке.

питање, како знамо прошлост, удружује са онтолошким питањем везаним за статус те прошлости.

Као што ће се видети из поглавља која следе, јасно постављене границе традиционалног поимања историје и фикције приликом представљања минулих догађаја нису одрживе, те на њима и не треба инсистирати. Због тога окретање према прошлости у постмодерни подразумева потребу да се она *пре-испита* или *пред-стави* и у фикцији и у историји, а то значи да је потребно „отворити је према садашњости, заштити је од тога да буде коначна и телеолошка“ (Хачион 1996: 186).

Како бисмо указали на тачке додира/разлике између историје и фикције, као импулс ћемо користити поставку Линде Хачион, која дефинише преплитање ове две дисциплине на следећим нивоима:

1.проблем природе идентитета и субјективитета;
2.питање референце и представљања;
3.интертекстуална природа прошлости и
4.идеолошке импликације приликом писања историје (Хачион 1996: 198).

У наредна четири полгавља показаћемо да постмодерне и постструктуралистичке теорије негирају најзначајније разлике историје и фикције у сазнавању и представљању прошлости, док ће о идеолошкој импликацији приликом писања историје бити говора у сваком од поглавља. Да бисмо у томе успели ослонићемо се на теоријске списе Аристотела, Ролана Барта, Брајана Мекхејла, Хејдена Вајта, Љубомира Долежела, Мишела Фукоа и Пола Рикера.

2.2.1.Нарација

Осим сличности историје и фикције, која се огледа у коришћењу истих техника писања: одабиру, организацији, диегесису, анегдоти, временском току и стварању заплета (Хачион 1996: 188), односно у самом процесу приповедања, што ћемо илустровати

теоријском поставком у Рикеровој студији *Време и прича*, ова два жанра прате и традиционално установљене опозиције које се уочавају у односима: документарност/фикционалност, објективност/субјективност и садашњост/прошлост. Међутим, установљене разлике у постмодерном дискурсу су ослабљене јер је њихова одрживост доведена у питање изједначавањем историјског и фикционог дискурса по питању наративности. Амерички историчар и теоретичар Хејден Вајт мишљења је да се „процес наративизације налази у средишту људског разумевања, наметања значења и формалног повезивања хаоса догађаја“ (Вајт 1981: 795), због чега се приликом наративне обраде прошлости у постмодерни њој и поклања толико пажње.

У тексту *Дискурс историје* (објављеном 1984. године), који представља један од главних импулса за истраживања у области односа историја/фикција у оквиру постмодернизма, Ролан Барт промишља да ли је могуће фикционалну причу супротставити историјској приповести и доводи у питање устаљено мишљење о опозицији ова два жанра. Да би их истражио, он покушава да одговори на питање која средства и технике историјско приповедање чине објективним и научним. Историчар као научник који истражује прошлост која се стварно одиграла, првобитно се јавља као реципијент минулих догађаја које треба да организује у систем, чему претходи и њихово означавање. Да би историја обезбедила своју објективност у представљању прошле стварности, она би, по мишљењу Ролана Барта, првенствено морала да превазиђе проблем дотицања два времена – времена исказивања и времена исказаног предмета (Барт 2005: 39). Пошто историја тежи да веродостојно ослика минуле догађаје, ради остварења тог циља у њој би време требало равномерно да „протиче“, односно историјски извештај требало би тако организовати да на одређеном броју страна буде представљен тачно утврђен временски интервал. Историчари овај захтев не могу да испуне у пракси из разлога што немају исти број информација о свим периодима прошлости јер се њихово истраживање базира на истраживању материјалних трагова. Осим тога, на основу Херодотовог схватања да је историја присутна са задатком да спаси од заборава велика дела Хелена, уочавамо да о појединим значајнијим догађајима и личностима из прошлости постоји више докумената чиме се руши линеарни концепт равномерног протока историјског времена. Не треба заборавити да историја вреднује само догађаје о којима постоји документ или траг одсуства, док прошлост која није оставила доказ свог постојања бива занемарена и

заборављена, чиме и сама објективност бива доведена у питање. Осим тога, Барт наглашава да историјско приповедање не одликује чисто низање прошлих догађаја, већ се сваком од тих минулих догађаја приписује одређено значење његовим (не)именовањем и позиционирањем у историјском извештају[18] (Барт 2005: 43). У овом моменту промишљања неопходно је да се позовемо на већ поменуту студију Пола Рикера и чим пре одбранимо став да наративна организација прошлих догађаја или „грађење заплета“, термин на коме инсистира Рикер, није категорија која је специфична само за фикциону причу, већ је заједничка одлика и историје и фикције. Међутим, пре него што се осврнемо на Рикерову теорију, укратко ћемо подсетити на концепт Хејдена Вајта, чије схватање односа историје и фикције рефлектује наше идеје о упитности историје, које је по речима Андријане Марчетић, „репрезентативно за постмодернизам“ (Марчетић 2009: 50).

Хејден Вајт, амерички теоретичар и историчар књижевности и пионир постмодерних теорија, дао је импулс другим мислиоцима да преиспитају крута правила позитивистичке историје и теорије књижевности гарантујући на тај начин демократију и плуралност историографије. У својој књизи *Метаисторија: Историјска имагинација у 19. веку* полази од бинарне опозиције историја/фикција и претпоставке да је историјски дискурс стваран, а да је њему супротстављен књижевни дискурс који је имагинаран (Вајт 2011: 1-44). Анализирајући историзам деветнаестог века, он долази до закључка да су и историја и фикција дискурзивне творевине, односно да обе почивају на нарацији чиме се преиспитује супериорност историје као науке у сазнању прошлости. Због ове тврдње историчари су га оптужили за историјски релативизам и сазнајни скептицизам, а теоретичари постмодернизма афирмисали су његову теоријску поставку преузевши њене доктрине конструктивизма.

У поменутој студији Вајт представља мишљење да прошли догађаји добијају значење само њиховим позиционирањем у наративни ток[19] (инсистира на коришћењу речи

[18] Ролан Барт наглашава да је историчар неко ко мање прикупља чињенице, а више значења, он их преноси и организује с тежњом да успостави позитиван смисао и превазиђе празнину чистог низа. Због те изражене субјективности историчара приликом састављања историјског извештаја не сме се инсистирати на непремостивој граници историје и фикције. (Барт 2005: 43)

[19] Да је историја дискурзивна творевина показује њена наративност, односно, потреба да постоји почетак, средина и крај, као у миту или причи, о чему је још Аристотел дефинишући правила за добру трагедију, писао у својој *Поетици.*

заплет/ енг. em*plot*ment[20]), на основу чега можемо тврдити да историчар, као и романописац, пише, како каже Хачионова под утицајем друштвеног, културног и идеолошког контекста, као и формалне технике дајући написаном смисао, значај и моралну компоненту (Хачион 1996: 188). Он догађаје из прошлости селектује, рангира, тумачи и тиме им одређује важност.

Вајтова студија наглашава фикционални карактер историје и ствара погодно тло за мишљење да је она од свог конституисања као самосталне науке тежила да створи тотализујућу и општеважећу слику прошлости. Њена сврха је употребна јер утиче на креирање и сазнање стварности. Ипак, амерички теоретичар не заборавља да нас подсети на значај историје, који види у сакупљању и архивирању великог броја информација из прошлости. Дакле, Вајтова студија подвргла је историјски извештај преиспитивању, односно, пружила је основе да се два начина предочавања минулих догађаја сукобе, а да се ни једној од њих не да предност. С друге стране, не треба занемарити чињеницу да се из књижевности може спознати прошлост[21], дакле, аутентични догађаји и личности из прошлости предмети су и књижевног текста. Историја је ту да архивира велики број чињеница из прошлости, али она нам архивирањем не пружа боље разумевање минулих догађаја. Стављајући историографију и фикцију једну поред друге, Вајт закључује да је историји приписиван већи значај да би се на тај начин утемељили и оправдали одређени друштвени и политички системи.

Француски теоретичар Жан Франсоа Лиотар објаснио је то на следећи начин: велике нарације историографије служиле су обезбеђивању легитимитета, односно позакоњења одређених потреба власти (Лиотар 1990: 35). Због свих задатака стављених пред историју, због идеологије чију страну треба да држи, као и због неповерења у метанаративе мења се однос према њој и према тумачењу њене веродостојности. Коришћењем књижевних средстава у историјском дискурсу долази до изједначавања историје и књижевности. Због исте природе књижевности и историографије, тј. наративног обликовања и књижевности и историјског дискурса, од читаоца се не тражи да открије да ли је оно што се представља истинито или лажно, већ нас ово схватање нагони

[20] Андријана Марчетић преводи Вајтов појам *emplotment* као „фабулирање“ у смислу грађења заплета. (Марчетић 2009:51)

[21] Ниче каже да се антички живот, дух и култура, најбоље могу упознати преко трагедија, а не читањем знаменитих историјских текстова.

да промислимо општеприхваћене догме, обрасце, конвенције, законе и вредности. Постмодернисти захтевају да се прошлости приступи на алтернативан начин, отварањем према садашњости и указивањем на потребу да се „фикција и историја раздвоје и на опасност њиховог радвајања као приповедачких жанрова“ (Хачион 1996: 188). Тврдећи да приликом представљања прошлости сазнајни критеријум не игра најзначајнију улогу, већ да то чини морални критеријум, Вајт ствара плодно тло за настанак појма „моралног сведока“ Алеиде Асман (2011). Под моралном компонентном можемо подразумевати осветљавање злоупотреба и неподударности у званичним верзијама историје, као и утицаја идеологија, а тек када се морал укључи у размишљања о прошлости и њено представљање, отвара се могућност вредновања минулих догађаја у складу са етиком. Као што је већ наведено, многи, пре свега историчари, оспоравали су овај Вајтов став јер је водио у епистемолошки релативизам, али је он, пак, омогућио једно потпуно ново поље и приступ прошлости који је постхолокаустовском периоду био неопходан.

На трагу Вајтовог изједначавања историографије и фикције, и Пол Рикер у студији *Време и прича* утврђује њихову структурну истоветност и доказује дубоку сродност између претензија на истинитост ова два приповедна начина, чиме доводи до дестабилизације традиционално установљених разлика оба жанра. Спајајући на први поглед неспојиве теорије (теорију о времену светог Августина и Аристотелову теорију о заплету), Рикер закључује да „време постаје људско време у оној мери у којој је артикулисано на приповедни начин; […], прича је онолико богата значењем колико оцртава карактеристике временског искуства“ (Рикер 1993: 11). Крећући од премисе да историју одређује њена хронолошка димензија, у којој се прате низови догађаја, а фикциону причу нехронолошка и конфигуративна детерминанта, он увиђа да је такво мишљење превазиђено и неодрживо, јер, како показује на примерима француске историографије, и у историји се минули догађаји морају преобликовати уз помоћ приче или „грађења заплета“ (Рикер 1993: 88). Аристотелов појам грађења заплета (*mythos*), представља полазиште за Рикерово промишљање тако што га он повезује с миметичком активношћу (*mimesis*) сматрајући да се у интеракцији тежи „креативно[м] подражавањ[у] живог временског искуства помоћу заплета“ (Рикер 1993: 45). Верујући да је подражавање или приказивање заправо „транспоновање у дела која имају приказивачки карактер“

(Рикер 1993: 47), француски филозоф закључује да је грађење заплета одлика сваке композиције коју називамо приповедном.

Допринос промишљању проблема историја/прича у време интелектуалне помаме за постмодернизмом увиђа се у Рикеровој намери да прошири смисаони оквир појмова који већ имају одређено значење и статус у теорији књижевности. Он је мишљења да се појам *mimesis* може разумети на два начина: као подражавање и као приказивање (Рикер 1993: 64). Ако се говори о *mimesis*-у као подражавању, не мисли се на копирање или опонашање, већ на вид креативног подражавања. Говорећи о *mimesis*-у као приказивању стварности у форми „као да", Рикер избегава платоновско удвајање постојећег[22] омогућујући да се фикција одвоји од стварности, чиме се установљује литерарност књижевног дела. Иновативни приступ проблематици уочава се у његовој подели процеса грађења заплета на три компоненте:

1. *mimesis* I (префигурација),
2. *mimesis* II (конфигурација),
3. *mimesis* III (рефигурација),

при чему његова теза гласи да „сâм смисао основног процеса конститутивне конфигурације грађења заплета проистиче из његовог посредничког положаја између два процеса, […] који чине исходиште и одредиште *mimesis* II." (Рикер 1993: 74).

Резултати до којих Рикер долази у својим промишљањима ослањају се на теоријске поставке херменеутике, коју надограђује на феноменологију, сматрајући да је књижевно дело вид разумевања света и саморазумевања. Рикер је мишљења да књижевно дело не може постојати без читаоца, односно, да се тек у реципијенту завршава процес грађења заплета (Рикер 1993: 102). Он не негира епистемолошку функцију књижевности, чак тврди да је ослањање на стварност неизбежно, јер је први део композиције грађења заплета укорењен у пред-поимању света делања, који он назива префигурацијом, док до описивања целог херменеутичког круга долази у процесу пресека света текста и света реципијента, који дефинише као **рефигурацију**.

[22] Платон сматра да је уметност двоструко удаљена од идеје.

Приликом дефинисања **префигурације** Рикер наглашава да подражавати или приказивати радњу пре свега значи пред-поимати људско делање, односно, разумети његову семантику, симболику и темпоралност (Рикер 1993: 87). На основу пред-поимања појава, спознаја и искустава у реалном свету, које су заједничке песнику и читаоцу, произилази заплет у смислу конфигурације. Префигурација заправо омогућава симболичко посредовање и етичност поетике која је упућена читаоцу, јер је и аутору и реципијенту, по Рикеровом мишљењу, својствено да на основу стварносних система вредности оцењује и суди о поступцима из приче као добрим или рђавим. Позовемо ли се на Барта, увиђамо да и он говори о вредновању, али сам процес назива означавањем, што значи, да пре сврставања догађаја у наративни ток, аутор мора да их вреднује. Поред тога у тексту *Смрт аутора,* Барт (1986) указује на значај читаоца, који ставља тачку на дело, односно, на овом месту увиђа се паралела између поимања значаја реципијента у мислима ова два француска теоретичара. Да би грађење заплета било успешно, у њега мора бити укључен и читалац јер он, верујући у причу, обезбеђује њену легитимност. Због тога Рикер посеже за термином *followability*, могућношћу да се прича прати, односно да реципијент поверује у њу, у њену веродостојност и у след изабраних догађаја (Рикер 1993: 194), при чему селектовани догађаји треба да буду у складу с аристотеловским императивом „по нужности и вероватноћи“ (Аристотел 1994: 16).

Размишљајући о *mimesis* II и проблематизујући га, Рикер жели да прикаже да се **конфигурација** мора схватити као шира активност од оне коју јој дозвољава парадигма трагедије. Она подразумева обједињавање и посредовање између пред-поретка и после-поимања поретка, посредујући при томе између:

а. догађаја или појединачних случајева повести као целине;
б. разнородних чинилаца и
в. временских својстава заплета (Рикер 1993: 88).

Како бисмо се детаљније позабавили *mimesis*-ом II, неопходно је да уочимо разлику коју Рикер наглашава између физичког кретања, односно, промена које се дешавају у спољашњем свету када један природни догађај води другом, и радње, која је детерминисана и конструисана циљевима, мотивима, актерима, интеракцијом, исходом радње и околностима које нису сами актери створили, а који припадају пољу праксе.

Конфигурацију, дакле, треба схватити као посредовање између догађаја/појединачних случајева и испричане повести, због чега догађај, који ће постати део радње, мора бити сврсисходан јер је селектован из мноштва разноврсних догађаја да допринесе грађењу заплета (Рикер 1993: 88). Међутим, Рикер упозорава да је битно увидети и временску димензију конфигурације, јер је природни ток времена у њој преокренут. Казивање прошлости не тече хронолошки од минулих догађаја преко садашњости до будућности, већ њоме управља завршетак, који ствара једну другачију представу о времену. Овако схваћена временска категорија инсистира на откривању узрока финалног догађаја, односно, она захтева да се објасни оно шта му је претходило. На овом месту уочава се сличност историје и књижевности, јер историографија није само пуко сакупљање и набрајање минулих догађаја који следе један за другим[23], већ је и приликом њеног писања присутна конфигуративна димензија. Заплет је оно што преображава догађаје у причу, то је „поступак који из простог следа догађаја извлачи конфигурацију“ (Рикер 1993: 88-89), показујући да се догађаји не дешавају један након другог, већ један због другог. Анализирајући пре свега историографске текстове, Рикер је дошао до закључка да је грађење заплета или фикција[24] оно што је истоветно и књижевним и историјским текстовима и закључује да „упркос свом критичком односу према традиционалој причи, историје […] јесу приче“ (Рикер 1993: 194).

У студији *Историја и прича* Андријана Марчетић заступа исти став као Рикер: „Историју као приповедање о стварним догађајима и причу као приповедање о измишљеним догађајима повезује са́мо приповедање.“ (Марчетић 2009: 10) Она упозорава да треба бити свестан да ова теза коју су разрадили поборници конструктивистичких и релативистичких теорија у двадесетом веку није њихов оригинални проналазак. По мишљењу ове научнице, није ни било толико студија, као што се очекује из данашње позиције, да дубље проникну у суштину наративности као упоришне тачке за разликовање ова два дискурса. Позивајући се на цитат Алфреда Деблина: „Прво, историјски роман је роман; друго, он није историја“, Марчетићева упозорава да ће само неискусан читалац бити склон да поверује у чињеничну истинитост таквог приказа, док оштроумни читаоци врло добро знају „да је чак и у читању историјских или 'документарних' прича нужно

[23] Иако је то био случај у хронолошкој историографији.

[24] Под фикцијом Рикер подразумева конфигурацију приче, чија је парадигма грађење заплета, одбацујући њено поимање као антонима за претензију историјске приче на истинитост. (Рикер 1993: 87)

сачувати дозу фикционалне неверице“ (Марчетић 2009: 9-10). Иако су веома слични, историографији и фикцији различит је поредак дискурса, закључује она. Ипак, наративност је ставка на коју ће се ослонити постмодерни теоретичари у тежњи да изједначе историјску и фикционалну нарацију истичући на тај начин фикционални карактер историје.

2.2.2. Питање референце и репрезентације

Постмодерни историјски роман дестабилизује традиционална схватања историје као дисциплине која се бави аутентичним минулим догађајима, док се књижевност односи на фиктивне догађаје и личности. У традиционалном поимању инсистирало се на разлици ова два жанра. Природа фикције сматрана је другачијом/другом по значају у односу на природу историје, односно фикција се посматрала као свет који је одвојен од реалности. Овакво виђење инсистирало је на јасним границама ова два света, али није искључивало да постоје и додирне тачке између њих. Теоретичар постмодернизма Брајан Мекхејл у тексту *Постмодерна проза* сматра да је „свет у тексту конструисан […] унутар самог текста“ (Мекхејл 1996а: 106), што заправо не негира да он може да се послужи стварним догађајима, предметима или личностима. Међутим, када постану део фикције, они добијају другачији статус и посматрају се као „означено у систему означавања“ (Мекхејл 1996б: 113).

Када се преиспитују разлике између историје и фикције на основу природе догађаја о којима се пише (стварни/имагинарни статус), оне се могу занемарити јер се на основу самих књижевних дела показало да као такве не опстају. Узмемо ли као пример историјски роман деветнаестог века у коме долази до преплитања личне и колективне историје, односно фикције и реалне прошлости, уочавамо да стварне личности и догађаји из прошлости, па и из садашњости, могу бити део и фикционог света. Комуникацију

стварног и имагинарног Брајан Мекхејл назива „транс-световним идентичностима“[25] (Мекхејл 1996а: 109), које кулминирају пародијским спајањем ова два жанра или дискурса у постмодерној књижевности. Заправо, када је Аристотел историју означио као представљање стварних догађаја из прошлости супротставивши је поезији, он књижевности није забранио референцију на стварност[26]. Вратимо ли се на Рикера и његово поимање заплета у приповедним жанровима, видимо да он закључује да је пред-поимање у оквиру префигурације неопходно, јер би без њега литерарно дело било самореференцијално, а показало се да је то схватање неодрживо.

Када Ђерђ Лукач промишља реалистички историјски роман, који Хачионова види као врсту наративне историје (Хачион 1996: 217), он га дефинише као „мотивисање особености јунака својствима њиховог времена“ (Лукач 1958: 9). Овакво схватање историјског романа, које је пародирано у постмодерни, подразумева да у њему постоје пропозиције које морају да буду испоштоване како би историјски контекст био верно предочен. Анализирајући технике писања историјског романа деветнаестог века, Брајан Мекхејл је у тексту *Стварно, у поређењу с чим?* навео правила којих се писац морао придржавати. Уколико су део фикције, стварни догађаји, предмети и личности прилагођавају се логици система чији део постају. На тај начин ограничења, која познаје историјски дискурс, преносе се и на историјски роман. Дакле, уколико се у роман уводе историјске реалеме, неопходно је да оне не буду противречене службеној верзији историје, што заправо значи да је интервенција фикције могућа у празнинама или тамним деловима прошлости. Романописац има неограничену слободу приликом попуњавања тамног простора историје и он се при томе може служити разноврсним техникама[27]. Осим тога, амерички теоретичар каже да писац мора поштовати *Weltanschauung* периода о коме ствара фикционално дело, дакле, не сме се огрешити о етос, стилове, мишљења, укусе периода о коме пише, што је у складу са Лукачевом дефиницијом. Традиционално схваћени историјски роман заправо је врста реалистичке фикције, јер он мора поштовати логику и физику стварности. Ипак, закључак до кога долази Брајан Мекхејл показује да се

[25] Транс-световна идентичност јесте кретање из једног у други свет које је асиметрично: стварни ликови могу прећи у свет фикције, али не и обрнуто. Мекхејл наводи још једну димензију транссветовне идентичности – историјску, када догађаји, фигуре мењају свој онтолошки статус: нпр. световно у свето, историја у мит.

[26] Аристотел и говори о томе да значајне (историјске) личности треба да буду део трагедије.

[27] Нпр.: навођење дана у недељи, али без тачног датума, писање унутрашњих монолога.

још у овој врсти историјског романа дестабилизовала граница између светова, јер су ликови у оба света идентични, међусобно се не искључују, већ постоје и на једној и на другој страни, чиме се нарушава онтолошка струкутра тих светова, односно онемогућава се њихово јасно раздвајање[28] (Макхејл 1996б: 114).

У историографској метафикцији, коју је изнедрила постмодерна пародирајући традиционални историјски роман, уочавамо да је комуникација између светова могућа, чак и пожељна, јер она доказује да је наше виђење прошлости конструкција која зависи од разноврсних чинилаца, пре свега од нашег тумачења трагова прошлости. Међутим, новост у постмодерни јесте да тај траг прошлости није сам минули догађај, односно постмодернисти тврде да о прошлом догађају сазнајемо само на основу других текстова, што би значило да је референца и у историји и књижевности заправо само референца текста на текст.

Љубомир Долежел у теорији о могућим световима, која уметничко дело не посматра као миметичку активност у односу на стварни свет, већ као космос за себе, додатно усложњава поимање фикције као имагинарне/лажне. Долежел тврди да се овај дискурс не сме испитивати истим методама и средствима као и историјски, јер се они онтолошки разликују и додаје да реципијенти, верујући у њега и подвргавајући га сопственим законима, обезбеђују легитимност фикције (Долежел 2003: 70). Долежел избегава да потврди мишљења Барта и Вајта, који изједначавају историју и фикцију, тачније, историографију и историјску фикционалну повест, истичући да је то веома нестабилна тврдња. У студији *Хетерокосмика,* Долежел донекле задржава традиционално поимање историјске референце, односно, мишљења је да су историјски светови ограничени на физички могуће, док су фикционални светови аутономни и представљају разноврсне модалне могућности које коегзистирају са светом стварности.

Теорија могућих светова не усложњава само унутрашњу струкутру фикције, већ заправо компликује и однос између реалног и имагинарног света и показује да „истина и лаж заиста не могу бити прави термини приликом разматрања фикције“ (Хачион 1996: 185). Они, дакле, могу бити аналогни или слични са стварним светом, али могу да у буду потпуно фантастични, или чак у супротности с њим. Брајан Мекхејл каже да класична

[28] Трансфер ликова и догађаја из стварног света у фикцију је једносмеран: стварни лик може постати део фикције, док фиктивни лик не може учествовати у стварности, односно, уколико фиктивни лик постане актер историјског извештаја, основне претензије историје бивају нарушене. (Макхејл 1996б: 114)

логика познаје три врсте модалности: нужност, могућност и немогућност и да се стварност, а историја реферира на стварност, организује према модалитету могућности (Мекхејл 1996а: 108). Ипак, овакво виђење нас подсећа на Аристотелово поимање *mythos*-а на основу кога је добра трагедија она, чија се радња развија по нужности и вероватноћи, односно да се позовемо на Рикера, догађаји који не доприносе развоју радње (један због другог) не треба да заузимају место у њој, јер је на тај начин чине разводњеном. По традиционалном схватању, организовање догађаја унутар историографије одвија се по законима могућности, али видимо да заправо и у космосу књижевног дела догађаји морају бити сврсисходни, тако да опет израња сличност која повезује ова два дискурса.

Мекхејл подржава став феноменолога Романа Ингардена који тврди да је књижевно дело хетерономно, односно да постоји само по себи, али и да истовремено зависи од конститутивних чинова читаочеве свести (Мекхејл 1996а: 111). Дакле, постмодерна је омогућила књижевном делу аутономност у односу на реалан свет, односно, како каже Цветан Тодоров:

> Књижевност није дискурс, који може или мора бити тачан, она је дискурс који, заправо, не дозвољава да буде стављен на пробу истинитости: она није ни истинита ни лажна, поставити то питање нема смисла: то је оно што одређује сам њен статус „фикције“. (Тодоров 1981: 18)

Дакле, аутономију фикције потврђује и Мекхејл тврдећи да приликом тумачења књижевног дела не смемо примењивати спољашњу логику, већ се морамо окренути логици или онтолошкој перспективи самог књижевног дела.

Раздвајање историје и фикције на основу референце опстало је веома дуго, иако су се у различитим периодима појављивале назнаке о њиховој повезаности и испреплетаности. Приступ са становишта теорије могућих светова не доводи до компликација у унутрашњој онтолошкој структури фикције, већ слаби њен оквир и границе. На тај начин омогућена је лака комуникација са стварним светом на који се фикционални свет ослања позајмљујући оквире, својства и начине постојања већ постојећег стварног света.[29] Брајан Мекхејл каже да одређени предмети, фигуре, па чак и

[29] У Долежеловој поставци може се уочити његово одвајање од деконстуктивиста који сматрају да језик упућује само на себе, али и од филозофске поставке по којој језик упућује само на стварне ентитете. По

контексти могу да пролазе кроз полупропусну мембрану између два текста, као и између стварног света и фикције, а да реципијенти својим прихватањем обезбеђују истинитост представљеног света (Мекхејл 1996а: 109). Потрага за откривањем разлика у историји и фикцији, као и инсистирање на њима, показују се као неуспешни и небитни, јер циљ историографске метафикције јесте да се прошлост (била она доступна само преко текстова) отвори ка садашњости, да се избегне њено једнозначно тумачење, да се да легитимитет различитим виђењима и да се на тај начин истине ослободе стега моћи, центра, нормативности.

2.2.3. Интертекстуална природа прошлости

> Историографија може да полаже право на референцију која је уписана у *искуству,* зато што је историјска интенционалност усмерена на догађаје који су се *стварно* одиграли. Мада, прошлост више није, и мада до ње, по Августиновим речима, можемо допрети само кроз садашњу датост прошлости, то јест кроз њене трагове, историјске документе, чињеница је да се прошлост одиграла. (Рикер 1993: 107)

Пол Рикер свестан је чињенице да прошлост није доступна директно, већ да се њени остаци и трагови догађаја или личности помоћу маште преобрађају у историјску или фикциону причу. Осим тога, наведени цитат упућује на још једну разлику два жанра базирану на документарности, чије преиспитивање у постмодерном дискурсу води деконструкцији мишљења да документ обезбеђује објективност историје.

Проблематика референце и документа није опседала само теоретичаре и постмодерне историчаре, већ се то интелектуално расположење уочава и код писаца књижевних дела, која су настајала у другој половини двадесетог века. Треба се само сетити Киша, Модијана, Перека, Бела, Зебалда, Граса, Пекића и др. и увидети да се након

Долежелу упућивање на ентитет не подразумева његово постојање у стварности, на основу чега се види да он спаја две супротстављене филозофије.

Другог светског рата осетила потреба да се преиспита природа прошлости „као нашег објекта знања у садашњости“ (Хачион 1996: 163). Лингвистички обрт[30] и дискурзивна анализа као нуспроизводи постмодерне интервенције разлози су због којих историјска наука, по мишљењу Мирјане Грос, више није сигурна у предмет свог истраживања (Грос 2006: 592). Постмодерна се не оријентише на „голу прошлост“ (Куљић 2003: 85), већ на несклад садашњице и прошлости, односно, језика којим данас говоримо о прошлости и стварних минулих догађаја и тиме подрива темеље историје. Доминик ЛаКапра се залаже за установљење „спознајно одговорне историографије“ (ЛаКапра 1985а: 11), која би подразумевала проблематизовање природе историјских докумената. У постмодерни се, дакле, не негира постојање прошлости, већ се упозорава да је минулом догађају из данашње позиције могуће прићи само као текстуализованом остатку, у форми документа, објављених дела, описа сведока, архива, споменика. Хачионова тврди да је „[п]рошлост […] 'археологизована', али је њен резервоар расположивих материјала увек био признат као текстуализован.“ (Хачион 1996:164).

У свом капиталном делу *Археологија знања,* француски филозоф Мишел Фуко развио је теорију о новом начину приступа и истраживања прошлости тврдећи да свака прича о минулим догађајима конструише на тај начин свој предмет. Фукоова филозофија заснива се на дискурсу који је требало да омогући решавање већег броја проблема и дефинише га на следећи начин: „Дискурс се односи на скуп значења, метафора, представа, слика, прича и тако даље, који на неки начин, заједно производе одређену верзију догађаја“ (Фуко 2012: 14). У дискурсу се конструише и производ и предмет знања.

Најрадикалније мишљење лингвистичког обрта састоји се у тврдњи да текстови комуницирају само с текстовима, а не са историјском реалношћу, то јест, да њихова

[30] Под лингвистичким обртом (*linguistic turn*) подразумева се мишљење у филозофији да језик представља систем знакова чији односи аутономно производе значења. У оквиру овог приступа језик се анализира као средство којим људи граде своја мишљења и ставове у свету. Мислиоци филозофије језика тврде да језик не служи да се преслика стварност, већ да језик директно утиче на перцепцију света, односно, језик ствара свет. Филозофија језика развила се у три правца: аналитичка, херменеутичка, постмодерна филозофија. Аналитички правац најзаступљенији је међу Англосаксонцима и одликује га формално-аналитички приступ језику, који подразумева семантичку, прагматичку и перформативну анализу језика, а као главни представници стоје Расел, Вајтхед и Витгенштајн. Херменеутички приступ је холистичко-разумевајући и везан је пре свега за немачку филозофију (Хајдегер, Гадамер, Блуменберг), док је међу француским мислиоцима најразвијенији постмодерни приступ, који је процесуално-деконстуктивистички (Дерида). О лингвистичком обрту више информација: Смиљанић 2014: D. Smiljanić, „Integrativna filozofija jezika“, *Filozofska istraživanja* 136, god.34, Sv.4, 509-519

референца није аутентични минули догађај. Реалност се конструише у језику који претходи знању о свету. Језик више није функција индивидуе која говори, човек није господар језика, јер, заправо, језик њиме влада. Изгледа да је превазиђена структуралистичка премиса да је језик означитељ и да се он односи на означено, то јест, на прошле догађаје. Поборници лингвистичког обрта тврде да је из садашњице немогуће прићи прошлости јер се она не може вратити као таква, али се слажу да нам је она доступна преко језика. Прошлост је већ семиотизована у својим траговима, уписана је у дискурс и интерпретирана.

Историја се као дисциплина одувек служила документима, „пропитивала их, питала се о њима, питала се не само шта су они хтели да кажу, него да ли су доиста казивали истину и на основу чега би они на то могли претендовати, да ли су искрени или преварени, добро обавештени или незналачки, аутентични или предругојачени“ (Фуко 1998: 10-11). Дакле, и модерни и постмодерни приступи прошлости прихватају документ као средство у истраживању. Позитивистички схваћена историја је на документарности заснивала своју валидност, документ је важио за кључни доказ. Међутим, у постхолокаустовском периоду, када влада неравноправан однос докумената на страни жртава и починиоца[31], постмодерна историографија указује на могућност злоупотребе докумената, доводећи у питање уједно и њихову исправност и ваљаност. Ако би се истраживање холокауста заснивало само на проучавању доступне документације, онда би се остварила тежња починилаца, како је о томе писао Визентал, да они буду ти, којима ће позитивистички став у историјској науци осигурати легитимност да извештавају о прошлим догађајима.

Да би појаснио своје становиште о употреби докумената у историографској науци, Фуко посеже за метафором археологије. Беганов примећује да метафора арехологије преиспитује функцију докумената као монумената чијим се дубљим откопавањем долази до другачијих сазнања (Беганов 2005: 32). Када се приступи истраживању докумената, није довољно поставити питање да ли је истинит или не. По Фукоу, проблем је што је документ увек знак нечег другог:

[31] У концентрационим логорима документацију су водили само починиоци, док жртве нису поседовале материјалне доказе о несрећи која их је задесила.

> Документ је увек био третиран као говор једног сада ућутканог гласа, његов бледи траг који се срећом може одгонетнути. […], историја је променила свој став у односу на документ. Први задатак који она себи поставља јесте не да га тумачи, нити да одреди да ли говори истину и каква је његова изражајна вредност, већ да га обрађује изнутра: она га организује, кроји, расподељује, распоређује, размешта по нивоима, утврђује низове, разликује оно што је значајно и оно што није, идентификује елементе, дефинише јединице, описује односе. (Фуко 1998: 11)

Дакле, улога документа не лежи у реконструисању прошлости, већ у настојању да се „у самом документарном ткиву одред[е] јединице, скупов[и], низов[и], однос[и]“ (Фуко 1998: 11). У постмодерни постаје јасно да су и документи прошли кроз своје процесе селекције, уређења и конструкције, па она настоји да освести реципијента да их увек мора посматрати као историјски одређене чинове.

Немачки културолог Јан Асман тврди да документа о историјским чињеницама не приказују значајност, већ тривијалност историје – јер је производе људи. Она показују само да се ништа није мењало. „Тек с боговима повест почиње да буде занимљива, а самим тим ми се налазимо у домену мита. О настанку света, о времену обрата и промена приповеда се јер у томе има нечега што је вредно приповедања.“ (Асман 2008: 87-88) Оваква дестабилизација документа, који постаје и део постмодерне књижевности у којој се „у пракси“ показује његова нестабилност, узрокује слабљење граница између ова два дискурса. Осим тога, демократизација и плурализација историје условљене постмодерним схватањем допринеле су да се обим појма документ прошири, и да се као под њим почну схватати и појединачни и лични трагови и остаци минулих догађаја који нису претендовали да дају општу слику прошлости.

2.2.4. Природа субјективитета

На поимање и промишљање историје Мишела Фукоа првенствено је утицао Фридрих Ниче и његово проблематизовање историје, али и сама неодрживост Хегелове

идеје о досезању апсолутног знања, као и идеје о континуитету. Доводећи у питање каузалност и континуитет чијим се законима подређују догађаји из прошлости у оквиру позитивне историјске науке, Мишел Фуко дестабилизује хуманистички схваћен субјект и његову аутономију, валидност и централну позицију у систему. Један од најзначајнијих европских филозофа двадесетог века мишљења је да се задатак историчара састојао у томе да између датираних догађаја успостави узрочно-последичне везе, односно, да прецизира и објасни „суседство сваког елемента“ (Фуко 1998: 12), дајући им смисао. Он објашњава да је континуитет у историји имплицирао постојање субјекта и легитимизовао људску свест „као изворни субјект сваког постања и праксе“ (Фуко 1998: 17). Фуко још каже:

> Континуирана историја је неопходни корелат утемељујуће функције субјекта: јемство да ће му све оно што му је измакло бити враћено; […] обећање да ће све ствари удаљене разликом субјект моћи једног дана – у облику историјске свести – поново да присвоји, обнови ту своје господство и нађе у њима оно што доиста може назвати његовим боравиштем. (Фуко 1998: 17)

Једно од питања у његовој филозофији јесте како субјект спознаје свет, односно какав је однос „субјект-сазнање-свет“ (Узелац 2011: 311), којим је желео да потврди неодрживост позитивистичког поимања историје. Фуко на самом почетку подрива рационалистичку идеју о континуитету покушавајући да сазна

> којим путевима су се континуитети могли успоставити, на који начин се један исти наум могао одржати и представљати јединствени обзор за толико различитих и узастопних духова, какав начин деловања и какву подлогу имплицира игра преношења, преузимања, заборава и понављања […]. (Фуко 1998: 9)

Француски филозоф додаје да је „историја […] ткала мрачне синтезе“ (Фуко 1998:17) под присилом тоталитарног линеарног прогреса. Она на тај начин утиче на знање, а самим тим, као што је Лиотар упозорио на дејство метанаратива, непосредно утиче и на индивидуу и њено поимање стварности и себе. Због тога се Мишел Фуко залаже за прекид наметнутог континуитета и то на начин који подразумева одбацивање истраживања (пра)узорака догађаја и преиспитивање ауторитета историје „откривање[м] новог типа рационалности и његових многоструких учинака“ (Фуко 1998: 8). Континуитет је, као што смо већ приметили, јамчио субјекту да ће му бити враћено оно што је изгубио, али је он

омогућавао опстанак само повлашћених јединки које су имале право да се назову субјектима.

Лиотара опседа исто питање као и Фукоа, због чега он ставља акценат на преиспитивање великих прича или метанарација желећи на тај начин да омогући да мали људи, који нису задужили свет, постану део историје (Лиотар 1990: 47). Мирјана Грос тврди да су велике или метанарације присутне у интерпретацијама националне историје (Грос 2006: 587). Оне се по мишљењу ове историчарке баве дуготрајним правцима развоја, редукују сложене историјске структуре на једноставнији темељни образац у облику прича, преносе идеолошке поруке у смислу јасне перспективе, граде мост између научних истраживања и друштвених слика о историји/прошлости, а преко емотивних апела утичу на стварање колективне свести.

Како би књижевности обезбедио веродостојност говора о прошлости, Лиотар званичну историју тумачи као идеолошки конструкт и све што се некад сматрало чињеницом и ослонцем у мишљењу доводи у питање. Поставивши субверзивно питање „можемо ли ми данас наставити с организовањем гомиле догађаја што се збивају у свијету, оному хуманом или не, сврставајући их под идеју универзалне хисторије човечанства?“ (Лиотар 1990: 38), Лиотар пита да ли је могуће универзално сазнање прошлости и одржање универзалних вредности које прокламује модерна. Француски мислилац преиписту је идеју о сталном напретку, јер ју је, како тврди, стварност негирала. Логори смрти, које Лиотар на основу њихове организације и продуктивности дефинише као производ просветитељства, оповргли су линеарно, прогресивно и универзално поимање света, а самим тим и историје. Он потешкоћу уочава у субјекту „ми“, који обухвата мене (ја) и тебе (ти), дефинишући их као неприкосновене рационалне субјекте спремне да спознају свет. Подржавајући концепцију историчара Рајнхарта Козелека (Reinhart Koselleck), Алаида Асман се слаже с његовом тврдњом да историја садржи „'колективни сингулар' који је стао на место многих повести које су својеврсни *plurale tantum*“ (Асман 2011: 48). Оно о чему Лиотар као један од зачетника постмодернизма размишља, јесте ко је у заменици „ми“ искључен, односно, коме се на овај начин негира субјективност/хуманост (Лиотар 1990: 42). Насупрот „нама“ стоје „они“ у трећем лицу множине, који ће бити осуђени да остану ван, неми и нечујни. Управо у том одбацивању „њих“ као другачијих дефинише се субјект „ми“, чија се знања и вредности прихватају без

критичког преиспитивања као универзални, док „они“ остају други, другачији, екс-центрични, подјармљени, нечујни, маргинализовани, историјски нерелевантни.

Под утицајем постмодерне дестабилизује се појам рационалистички схваћеног субјекта који може да досегне универзално знање. Постмодерна нас учи да дискурс морамо сместити у шири контекст, што би значило да морамо познавати околности у којима писци (и историје и књижевности) стварају, као и њихове позиције унутар дискурса како бисмо били у могућности да прозремо идеолошке елаборације стварности присутне у текстовима. Лиотар је мишљења да се постмодерна тенденција остварује уз помоћ паралогија – погрешне логике у језику, која субверзивно делује на постојећа правила игре (Лиотар 2005: 98). Овакво деловање резултира променама у идентитету човека, јер непостојање метанаратива, који су били основа за стварање (присилно) хомогеног индивидуалног и колективног идентитета, узрокује његово расипање. Паралогије, дакле, подривају метанаративе, јединствене идентитете појединца и друштава и доводе до њихове фрагментације. Дестабилизација метанаратива и постојање фрагментарних језичких игара воде прихватању не само једног правог начина да се постоји и говори, да се мисли и зна, већ би се тако омогућило досезање правде која подразумева могућност да се чује сваки индивидуални наратив у свој својој различитости.

Оваквим Лиотаровим мишљењем легитимишу се алтернативни начини сазнања прошлости, међу којима он високо место додељује књижевности коју види као „[т]рајно измишљање извртања, ријечи и смисла“ (Лиотар 2005:14), јер она као врста паралогије омогућава помаке и промене који ће укинути правила игре, конвенције, као и вредновање у односу на центар/метанаратив. Повећањем броја језичких игара, које би биле легитимне, омогућава се отвореније и плуралније друштво, обезбеђује се правда за појединца и његове наративе који немају употребну вредност, већ само желе да имају могућност да их неко чује и призна. Инсистирајући на субјективном доживљају, постмодерна омогућава повратак значаја књижевности приликом репрезентације стварности, јер она не тежи да пружи целокупну слику неке прошлости, већ жели да тематизује појединачне догађаје, да их помене, репрезентује и спаси од заборава. На тај начин књижевност омогућава да се одбаченима обезбеди инегритет субјекта кроз могућност да сведоче о сопственом искуству, угњетавању, несрећи.

Фрагментарност као одлика постмодерне сведочи, дакле, о недоследној и неповезаној нарацији, која се показује као исправан начин перцепције и рефлексије стварности. Лиотар је упозорио да је свако уопштавање и стварање метанаратива ауторитарно делање, које је својствено рационалистички схваћеном свету и индивидуи. У модернизму је постало јасно да је једино могућа фрагментарна нарација, па док су модернисти „жалили“ због тога, у постмодерни фрагментарност се појављује као морална компонента, која и маргинализованима дозвољава да проговоре и дају своје виђење света. Фрагментаран начин приповедања рефлектује фрагментарни идентитет, јер постмодерна одбацује могућност и идеју јединственог субјективитета, који представља центар јединственог света наглашавајући флуидност и исцепканост.

Постмодернизам брише линију између субјекта који конструише историјску причу и субјекта који ствара фикцију. Традиционално повучена разлика између субјекта у ова два дискурса отпада, јер се увидело да као што аутор књижевности посеже за фабулирањем да би написао књижевно дело, тако и историчар, да би повезао минуле догађаје, посеже за фикцијом (Рикер 1993:87). Ипак, Марчетићева увиђа да празнине због недостатка информација које се појављују приликом писања било књижевног дела било историјског извештаја указују на различиту позицију аутора ова два жанра. Док је аутор фикције одговоран за празнине које употпуњава сопственом интервенцијом пре свега у виду имагинације, аутор историјског извештаја увиђа епистемолошка ограничења своје позиције, што га, међутим, не спречава да те празнине попуни ослањајући се на технике својствене писању фикције[32].

Као што се у досадашњем делу истраживања могло уочити, стално приспитивање, нарушавање и изградња граница између историје и фикције одлика је постмодерне. У историографској метафикцији, у којој се манифестује постмодерно поимање односа историје/фикције, испитују се и пародирају границе ова два жанра, али без претензија да се проблем коначно реши.

У поглављу које следи, насловљеном „Постмодерни историјски роман – историографска метафикција“, бавићемо се питањем присуства и рефлексије прошлости

[32] Барт у тексту *Дискурс историје* пише о организацији приповедног текста, указујући да се историчари служе техникама аутора фикције. Као пример наводи такозвано „цик-цак“ приповедање: када историчару, на пример, недостаје неки податак, или пак, кад има више информација о неком догађају или личности које све жели да помене у историјском извештају.

унутар постмодерног историјског романа, при чему ћемо акценат ставити на истраживање манифестација сећања/памћења у оквирима поменутог жанра.

2.3. Постмодерни историјски роман – историографска метафикција

Канадска теоретичарка књижевности Линда Хачион је у *Поетици постмодернизма* (објављеној 1988. године) указала на дискурзивност постмодерне теорије и праксе и истакла да је ову студију требало да назове „Проблематика постмодернизма“ јер је она само један покушај да се систематизују и преиспитају мишљења и достигнућа најзначајнијих теоретичара који су размишљали у/о оквирима овог дискурса. Хачионова се у студији примарно бави питањем веродостојности историографије и истинитости књижевности. Да би понудила могуће одговоре, она често посеже за већ поменутим теоријским појмовима модернизма – субјект, континуитет, прогрес, универзалност, дискурс, хегемонија, које на примерима уметничке праксе дестабилише и доводи у питање.

У својој студији као једној врсти апологије постмодернизма, канадска теоретичарка одбацује тврдње противника да је он аисторијски или деисторизован. Као основну одлику постмодерне, Хачионова види њену упитаност о историјском знању, истичући да је основна одлика постмодерног дискурса повратак историји, „који није носталгичан или антикваран, већ иронијски дијалог с прошлошћу“ (Хачион 1996: 13). Само име постмодернизам сведочи о његовој позицији унутар модернизма, чије хуманистичко наслеђе користи, али и оспорава и нарушава. „Постмодернизам покушава да буде историјски свестан, хибридан и свеобухватан.“ (Хачион 1996: 62) Историја, по мишљењу ове ауторке, није превазиђена, већ је само треба посматрати као људску конструкцију. По речима Линде Хачион, постмодернизам „сопствену прошлост инкорпорира унутар свога имена и пародијски настоји да упише своју критику те прошлости“ (Хачион 1996: 88). Она

уочава да акценат у сазнавању прошлости није више на аутентичним минулим догађајима, већ на начину на који их ми конструишемо у линеарну повест. Постмодернизам

> је сигурно обележен повратком историји и заправо проблематизује целокупну представу о историјском знању. Али поновно успостављање сећања није некритичко или реакционарно, а проблематизовање хуманистичких убеђења не значи њихово порицање или смрт. Постмодернизам толико не еродира наш „осећај историје“ и референцу, колико наше осећање за оно што историја или референца значе. Он нас позива да преиспитамо и критикујемо наше представе о њима. (Хачион 1996: 87)

Највећи допринос *Поетике* Линде Хачион лежи у томе што је ауторка показала да не треба постојано захтевати уцртавање радикалне границе између фикције и историје. Вајт је, како смо већ представили, инсистирао да је знање у оквиру историјске дисциплине наративно и да је историја, која је првобитно постојала као књижевна врста по природи веома слична књижевности јер су се обе ослањале на заплет који се традиционално схвата као одлика фикционалне приче. Немогућност да се успостави граница између историје и књижевности огледа се у рађању и експанзији хибридног књижевног жанра који Хачионова назива историографском метафикцијом.

> Историографска метафикција поставља и епистемолошка и онтолошка питања. Како ми можемо спознати прошлост (или садашњост)? Који је онтолошки статус прошлости? Њених докумената? Наших нарација? (Хачион 1996: 94)

Историографска метафикција заправо суштински мења однос између историје и фикције истичући њихову дискурзивност и конструисаност, као и нестабилност јер представљају тензију између прича које су испричане и које би могле бити испричане.

Околности након Другог светског рата биле су окидач за развој историографске метафикције. „(И)сторијски и метафикционалан, контекстуалан и саморефлексиван, увек свестан свог статуса као дискурса и људске конструкцике“ (Хачион 1996: 98), постмодерни историјски роман, захтевао је од својих читаоца да се интелектуално ангажују и размисле о ограничености и условљености сопствене позиције у унапред исплетеним мрежама моћи. Хачионова је, као и Брехт скоро четрдесет година пре ње, инсистирала да се схвати да „ако прихватимо да је све привремено и историјски условљено, нећемо престати да мислимо, чега се неки прибојавају; то прихватање ће,

заправо, гарантовати да ми никада нећемо престати да мислимо – поново разматрамо.“ (Хачион 1996: 99)

Као што смо показали, појавом постмодернизма шездесетих година двадесетог века уздрмао се целокупан позитивистички пројекат поимања света, као и све што је некад осигуравало идентитет субјекта као неприкосновеног у сазнању и репрезентацији сазнатог. Дуго се веровало да субјект на основу проверених научних метода, може да спозна стварност и да је уз помоћ језика објективо представи, опише и објасни. Субјект и његова позиција унутар система знања и моћи[33] није се доводила у питање, већ се узимала као природна и неминовна. Међутим, околности у којима се обрео свет након рата – искуство рата, тоталитарни режими, холокауст, борбе за независност некадашњих колонија, блоковска подела на Исток и Запад, напредак у технологији, еманципација жена – довеле су до преиспитивања универзално прихваћених поимања.

Указали смо на чињеницу да се свет по завршетку Другог светског рата нашао под захтевом да обради блиску прошлост, да је схвати и укључи у сопствени идентитет. Након рата[34] поставља се питање на који начин се може говорити и сведочити о кључном трауматичном догађају двадесетог века, о искуствима у концентрационим логорима. У том периоду се историја, која је одувек инситирала на објективном приступу у представљању значајних догађаја, одбацујући сваки вид субјективности, нашла у проблему, јер су околности из недавне прошлости узроковале да императив историјске науке постане проучавање свакодневице. Мучења која су доживљавали логораши нису се могла представити само у документима. Књижевност се појавила као решење којим се омогућавао нови оквир говора о проживљеном. Она је укључила сведочења, омогућила

[33] Проблематизујући однос знања и моћи Фуко истиче важност знања да би се остварила моћ, што потврђују већ поменуте речи Џорџа Орвела у његовом најпознатијем роману *1984*, када каже да они који владају садашњошћу, одређују и прошлост, а самим тим и будућност (Орвел 1994: 41). На његово тумачење надовезује се један од најпопуларнијих немачких филозофа садашњице, Петер Слотердајк, који каже да у универзуму нововековног знања због „борбе око моћи и хијерархије претежу кулисе, двострука дна, панораме, варљиве слике, скривени мотиви – феномени који отежавају приступ до саме стварности“ (Слотердајк 1992: 324). Истина се, дакле, не може поседовати тек тако, већ тек у неком другом залету, као продукт критике. По мишљењу немачког филозофа, истина се не открива случајно, већ се стиче у мукотрпној победи над претходницима који су је маскирали и крили. Ипак, мора се имати у виду и чији глас се најдаље чује – ко производи знање, ко га крије и маскира. Хегемоне силе су те које бирају знања која ће бити објављена, области које ће бити истражене, јер се на тај начин осигурава ауторитет власти.

[34] Потреба за радом на прошлости уочава се, пре свега, на страни жртава, јер, како се показује, починиоци нису били спремни да се одмах након рата суоче са сопственом одговорношћу у успостављању тоталитарне власти.

употребу индивидуалног сећања, али је признала и трауму, коју је историографија одбацила као необјективну. Оваквим избором књижевност је и себе и своју литерарност ставила на пробу. Околности двадесетог века стављају пред књижевност проблем с којим она мора да се суочи и да на тај начин преиспита сопствене поставке. Писци се након Другог светског рата налазе пред задатком да пронађу одговарајуће начине да представе сопствена, наслеђена или позајмљена искуства двадесетог века, а да при томе реципијенти могу и желе да их чују и разумеју. Они су у недоумици да ли треба да помере границе књижевности ка појму сведочанства и да користећи методе историјске науке основна одлика књижевности постане документарни реализам, или да прихвате став Хорхеа Семпруна, који заступа у својој књизи *Писање или живот,* да се та искуства могу пренети једино „уметничким улепшавањем“:

> - Претпостављам да ће бити сијасет сведочанстава…Свако од њих видеће онолико колико и поглед сведока, његова оштрина и проницљивост…Биће, исто тако, и докумената… Историчари ће временом прикупити, саставити и анализирати и једно и друго и од свега ће написати учена дела… Све ће бити речено, забележено… Све ће бити тачно…само ће недостајати суштинска истина коју никада не може да достигне ниједна историјска реконструкција, колико год била савршена и свима разумљива… […]
>
> - Она друга врста разумевања, аутентична, доживљена истина, не може се пренети. Односно, може, али само посредством књижевног израза… […]. (Семпрун 2008: 112-113)

Историографија и њене методе у постхолокаустовском периоду[35] постају део књижевности, јер је она свесна своје дужности (Алаида Асман би рекла моралног императива) да постане место сећања свих оних који су страдали због тоталитарних режима, расне нетрпељивости или своје различитости. Књижевност покушава да пронађе модус којим ће то искуство најбоље представити и почиње да се преиспитује да ако није способна да поуздано говори о граничним искуствима, о чему онда уопште може да говори. Сходно томе, ово питање постаје скраћена варијанта питања сврхе модерне књижевности: како писати, а не запасти ни у тематску, ни у стилску баналност (Рансијер

[35] Тај период не означава се само као постхолокаустовски, већ и постколонијални, јер се у периоду бујајућег постмодернизма уочава потреба свих некада маргинализованих, злостављаних, изопштених и нечујних (жртава холокауста, расно, родно и класно потлачених) да буду саслушани и признати. Због разноврсности начина које је човек осмислио да потчини другог човека нисмо у могућности да их све преиспитамо и истражимо, већ ћемо се задржати на искуству дехуманизације човека унутар концентрационих логора.

2008: 7). То је, по Рансијеровом мишљењу основно питање за политику књижевности, која подразумева да се књижевност бави политиком (истине, историје, идентитета), а да при томе остане књижевност.

Тврдња противника постмодернизма да је постмодернизам аисторијски, показује се као нетачна, јер је постмодерни роман у својој суштини историјски. Како смо илустровали на примеру холокауста, заинтересованост постмодерниста за контекст у коме историја и књижевност тог периода настају показује да је такав вид оспоравања постмодернизма неодржив. Постмодернизам се ослања на историју, а затим је пародира и доводи у питање. Посежући за деконструкцијом општеважећих правила и закона, као и за преиспитивањем прошлости и променом приступа у историјској дисциплини, можемо видети да се постмодерни роман, како би Сартр (1981) казао, може сврстати у ангажовану књижевност[36], која засигурно ремети ред и мир који пружају метанаративи, јер својом делатношћу именује неправде и чини да их постанемо свесни. Ипак, постмодерна није субверзивна, како примећује и Иглтон (1997) у *Илузијама постмодернизма*, јер заправо је и сама продукт модерне и делује унутар њеног система. „Постмодерна зависи од онога што оспорава, па није истински радикална и опозиционална“ (Хачион 1996: 203), закључује канадска теоретичарка Линда Хачион.

Проблематизовање теорија и гледишта постмодерног дискурса о односу историје и књижевности, коју смо показали у претходним поглављима, заправо, прати основни захтев овог начина мишљења да сваки процес првобитно треба да се контекстуализује унутар друштвеног, идеолошког, историјског и естетског оквира, у коме се он производи и

[36] После катастрофе Другог светског рата у свом есеју *Шта је књижевност?* Сартр даје општу одредбу самог чина писања, његове сврхе и публике којој се писац у својим делима обраћа. Сартров појам ангажоване књижевности кореспондира са егзистенцијалистичким књижевнотеоријским програмом и по свом схватању је објашњен на основу улоге интелектуалца, конкретније – писца. Писање књижевности, као и читање, мора да има одређену ванкњижевну корист и да то оствари уз помоћ специфичних метода, јер је, по Сартру, сврха књижевности да поново овлада светом представљајући га онаквим какав јесте. Управо Сартр може да се узме за представника мишљења по којем књижевност мора да инкорпорира критику друштва, апелујући на слободу читаоца, чак и ако зна да су те слободе „затрпане, прикривене, нерасположиве“ (Сартр 1981: 15).
Кључна еманципаторна категорија код Сартра је ангажман: писац се мора ангажовати, а то значи да мора интервенисати против узурпације слободе његових читалаца од стране разних идеологија. Ове идеолошке форме покушавају људима прикрити чињеницу да су слободни, а књижевност пак има задатак да раскрије тај „склоп заслепљивања“ (Адорно 1969: 110). Потенцијални читаоци књижевних дела су у различитим временским епохама на различит начин идеолошки детерминисани. Због тога се мења и задатак књижевности – она не треба више да конзервира традиционалне вредности и прибегава класицистичким идеалима, већ треба да одговори потребама промењене свести и стави се на страну нових друштвених снага.

живи. Бењамин је мишљења да се основа истраживања значења неког текст (било историјског или књижевног) састоји у његовом стављању у контекст живих друштвених односа (Бењамин 1973: 87). Тек када садашњу прошлост схватимо као некадашњу будућност, можемо покушати да откријемо позадину која је допринела да се она конструише баш на тај начин. Као што смо већ поменули, резултат измењеног односа између историјске науке и књижевности манифестује се у новом књижевном жанру – историографској метафикцији. Дакле, како бисмо могли да приступимо историографској метафикцији као предуслову за развој *memory boom*-а, што је и једна од главних тема нашег истраживања, било је од великог значаја представити пре свега идеолошку позадину у којој писци и историчари тог доба живе и стварају.

Историографска метафикција настаје у другој половини двадесетог века и поиграва се (не)стабилношћу књижевности и историје као засебних жанрова указујући да су и једна и друга дискурси: „да обе успостављају системе значења помоћу којих стварамо смисао прошлости“ (Хачион 1996: 156). Постмодерна заправо указује на чињеницу да су историја и фикција „историјски појмови“ (Хачион 1996: 179) и да су њихова схватања и међуодноси историјски детерминисани и временски променљиви. Као што смо показали у поглављу „Рефлексија прошлости у историји историографије“, све до деветнаестог века књижевост и историја имале су заједнички циљ – „тумачење искуства, са сврхом да усмерава[ју] и уздиж[у] човека“ (Хачион 1996: 178). С променом историјских околности, мења се и однос према овим жанровима. Управо због условљености контекстом од кога зависи на који ће се начин конструисати однос историје и фикције, али и њихов став према прошлости и могућности представљања минулих догађаја, постмодерни роман проблематизује природу знања о прошлости, указујући да раздвајање ова два жанра није унапред дато, већ да је конструисано. Због тога се у постмодерном роману нападају и оспоравају конвенције у којима постоје конструисане дихотомије: фиктивно/стварно, појединачно/опште, садашње/прошло.

Традиционално схватање књижевности као имагинарне, појединачне и фиктивне, а историје као чињеничне, објективне и истините више не може да опстане. Историографска метафикција ослања се на историју, али не у смислу у коме се на историју ослањао историјски роман, који се њоме служио да би задобио поверење читалаца, обезбедио

аутентичност фикционалног света, али и да би мотивисао јунаке околностима њиховог доба. Историографска метафикција се ослања на историјско знање истовремено га пародирајући и преиспитујући. „Пародирати не значи уништити прошлост; у ствари, значи учинити прошлост светом, али и оспорити је.“ (Хачион 1996: 211) Канадска теоретичарка не негира да су се аутентични догађаји одиграли у прошлости, али указује да ми из данашње позиције не можемо остварити непосредан контакт с њима, већ да су нам они доступни једино путем текста и текстуалних остатака – сећања, дописа, објављених дела, архива, споменика (ЛаКапра 1985а: 128). Међутим, историографска метафикција обраћа пажњу на то да су и ти текстови који нам омогућавају везу с прошлошћу заправо дискурзивне творевине и наглашава разлику између аутентичних догађаја и чињеница. Хејден Вајт је веровао да се процес наративне обраде налази у основи људског разумевања, додељивања значења и формалног повезивања хаоса догађаја (Вајт 1981: 795). Нарација је поступак који знано преводи у испричано, а Хачионова тврди да тај процес превођења опседа постмодерну фикцију (Хачион 1996: 204). Конвенције које ствара нарација ограничавају игре којима се производи смисао. Због тога се историографска метафикција окреће питањима статуса чињеница и природе доказа и докумената. Канадска теоретичарка развија даље своју теорију тврдећи да се епистемолошко питање како знамо прошлост удружује са онтолошким питањем везаним за статус трагова прошлости (Хачион 1996: 205). Историографска метафикција указује да је свет о коме се пише уједно и фиктиван и историјски, као и да су оба дискурси јер упућују само на текстове који су трагови пристуства прошлости. И историја на тај начин постаје текст, односно, она се као дискурзивна творевина ослања на друге текстове који су такође производи дискурса.

Хибридност постмодерног историјског романа не огледа се само у споју историје и књижевности, већ и у чињеници да је то уметничко дело, које уједно преипитује сопствену природу, спој теорије и праксе. Назив *мета*фикција указује да се овај жанр приситује кроз фикцију и да она коментарише процес настајања текста и начин на који се обликује прича и роман уопште. Због тога је важно напоменути да историографска метафикција увиђа да се претварањем догађаја у чињенице врши један вид „насиља“, као и да интерпретација нужно прати њихову наративизацију (Хачион 1996: 206). Доминик ЛаКапра се слаже с оваквим поимањем тврдећи да сваки документ прерађује чињенице, а

начин на који се то постиже јесте и сам историјска чињеница (ЛаКапра 1985б: 45), чиме се заправо ограничава документарна концепција историјског знања. Дакле, у постмодерни се види да су историја, као и књижевност обележене позицијом аутора (и историчара и писца) који чињеницама приписује значење.[37] ЛаКапра каже да су историчари и писци принуђени да контексте укључе у свој неизбежни интереретативни чин: писање, рецепција и „критичко читање“ нарације о прошлости који су повезани с питањем моћи, и интелектуалне и институционалне (ЛаКапра 1985а: 127). Постмодерна признаје своје процесе конструкције, уређивања и селекције у наративном обликовању прошлости, али је новина у томе што их она увек показује као историјски одређене чинове. Дакле, у историографској метафикцији појачава се свест да је референт увек укључен у дискурсе наше културе, а да се у његовом оквиру откривају поступци селекције, критеријуми одабира и организација чињеница, јер на тај начин жели да проблематизује наративност и њену одрживост.

Историчар Радивој Радић се у есеју *Да ли је Борислав Пекић могао да буде историчар?* позива на став нашег великог писца и тврди да се рад историчара на прошлости може изједначити с послом репортера који извештава о неком догађају коме није присуствовао (Радић 2009). Пекић је, да би објаснио проблем референце, као и позиције историчара приликом њеног интерпретирања историјских „чињеница“, посегао за врло сликовитим описом:

> Тако стижемо до биолошко палентеолошког поређења. Пођите у Природњачки музеј и погледајте џиновски скелетон диносауруса. Све су му кости ту, све очуване у леду Севера. И ми данас знамо како је диносаурус изгледао. Претпоставимо, међутим, да нисмо нашли све кости. Само једну, било коју. Још увек нисмо беспомоћни, вели Наука. Располажемо, срећом, егзактним методама, путем којих из једне кошчице можемо закључити изглед животиње.
>
> Методи су, разуме се, више логички, аналошки – да се баш не каже спиритистички – него егзактни у математичком смислу. Види се то дијаметрално супротном изгледима што су их, на основу расположиве кости, научници предложили кад је у питању била друга изумрла врста. Молим да се ово држи на уму. С моделом оваквих псеудонаучних

[37] Овакав начин поимања прошлости, али и садашњости и стварности уопште врло је близак Хајдегеровој филозофији, у којој се тврди да свет упознајемо само уз помоћ наших нарација, односно, да знамо само оно што умемо да именујемо.

> реконструкција историје сусрешћемо се поново кад будемо полемисали с позитивистичким теоријама историјског романа. (Пекић 1984)

У кратком објашњењу Бориславa Пекића о начину интерпретације трагова прошлости уочавају се његова несигурност у методе и резултате позитивистичке историографске науке, али и симпатије за књижевност која негује другачији приступ прошлости не инсистирајући на веродостојности, већ на моралности. Историографска метафикција као књижевни жанр учи свог читаоца да све референце које се појављују у тексту узме као фиктивне. Историја нуди чињенице, које су текстуализоване, протумачене, дискурзивне и означујуће, које су конструкти сирових догађаја. Хачионова наглашава да је веома важна стална упитаност коју негује историографска метафикција о томе да ли је референт историје чињеница или догађај, текстуализован траг или само искуство (Хачион 1996: 256). Постмодерни историјски роман се игра с тим питањем, али никада не одговара на њега у потпуности.

Политика се сећа прошлости актуелизујући је и реинтерпретирајући минуле догађаје по потреби, наука је проучава ослањајући се на квази објективност, уметности причају о њој и тумаче је. Историографска метафикција као продукт историјског доба у коме је настала прихвата се као једна од интерпретација прошлости, која у себе укључује наративно преипитивање савремене историје и њених моћи и домета. Она нема задатак да представи целокупну историју, већ да тематизује појединачне догађаје, да их помене, да их оживи и суочи са садашњошћу. Књижевност има дозволу да слободно тумачи, истражује и обрађује прошле догађаје. Она се, насупрот историји, која се ослања на историјску грађу, на оно што је значајно и што вреди записати, оријентише на оне догађаје и искуства који су још увек део живог сећања. Нерелевантност малих догађаја из прошлости спречава да се о њима говори у дискурсу Историје. Ти догађаји који опстају у живим сећањима се након одређеног временског периода одбаце, изгубе и забораве. Постмодерна књижевност зато иступа против заборава и злоупотреба прошлости, децентрира и дестабилизује њене конструкте расветљавајући неправде Историје, пишући такозване микроисторије. Пекић је мишљења да историја није само оно што је забележено

> или у материју претопљено, а често то уопште није. У историју, ону битну и одређујућу, улазе – али само кроз врата уметности – и алтернативе које се нису реализовале,

> потенцијална стања, одлучујућа за разумевање епохе, па и све оно што се није збило, и што је, управо зато што се није збило, историјски важније од онога што јесте. (Пекић 1984)

Због свега тога, у историографској метафикцији истина и лаж нису термини које би требало користити, јер истина постоји само у множини[38]. Због тога она тежи да свакоме омогући да добије прилику да исприча своју причу како би се прошлост отворила за преиспитивање и интеракцију са садашњошћу и како би се избегло стварање затворених система.

Колико год да противници постмодерне тврде да је она одвојена од света и аисторијска, да је превише елитистичка због интертекстуалности у којој се препознају утицаји и трагови других текстова (Фуко), да је одвојена од традиције, она нас традицији враћа јер је преиспитујемо стављајући акценат на дискурзивност, која је условљена контекстом. Какву ћемо причу написати/испричати (било фикцијску или историјску) зависи од питања која ћемо да поставимо, која су такође по природи конструисана јер зависе од положаја аутора. У постмодерним наративним стратегијама појачава се свест да је референт укључен у дискурсе наше културе. Дакле, бег од аутора и окретање само тексту није, како велики број теоретичара сматра, продукт постмодернизма. Постмодернизам указује на немогућност да се они раздвоје, јер је и сам аутор обележен контекстом у коме живи и пише, дакле, и он се схвата као дискурзивна творевина. Ако неко покуша да нам замери да је наш рад одвише позитивистички, јер се окрећемо биографијама изабраних писаца, демантоваћемо га горе наведеним ставом да је постмодерна окренута контексту и референта и реципијента и да је неопходно анализирати околности у којима су стварали Киш, Перек и Зебалд да бисмо могли да пружимо историјски и научно релевантно тумачење.

[38] Линда Хачион тврди да не постоји лаж *per se*.

3. МЕМОРИЈА КАО ОСНОВА ЗА ПРОМИШЉАЊЕ ПОСТМЕМОРИЈЕ

„Сећање није запечаћена конзерва коју по потреби отворимо и затекнемо увек исти садржај: оно преображава прошлост, уписујући јој садашње знање, искуство и осећајност. Зато причу о прошлости (а сваки тренутак је већ прошлост; проклетство времена је управо у томе што ретко успевамо да ухватимо и проживимо тренутак, непоновљивост и пуноћу садашњости, без терета прошлости и неизвесности будућности), дакле, говор о било чему треба узети сасвим условно, као мешавину мало нехотичних лажи, мало стварног заборава, мало додворавања властитој таштини, и сасвим мало искрености, све стопљено у питку *cafe creme*, у коју уместо шећера, сипамо гомилу сплетки.“

Марија Јовановић *(Сплеткарење са сопственом душом)*

3.1. *Memory boom* друге половине двадесетог века

Memory boom, такозвани „талас сећања“, настаје осамдесетих година двадесетог века као резултат постмодерног пропитивања света. Истраживање сећања/памћења захтева интердисциплинарни приступ (неуролошки, психолошки, социолошки, културолошки), а заинтересованост за тему објашњава се чињеницом да сећање/памћење игра велику улогу код стварања слике о себи. Појам памћења/сећања постаје централна тема истраживања бројних научних радова и скупова у области друштвених наука током последње три деценије, од почетка деведесетих година. Другу половину периода *memory boom*-а, односно, од почетка двадесет и првог века па до данас, обележио је наглашен интерес за проучавање разлога, који су допринели популарности ове теме.

Како би појаснио утицај друштвених фактора приликом промишљања памћења и сећања, Тодор Кујић преузима схватање неуропсихолога Марковича, који тврди да је сећање подложно истим процесима деформације као и опажање, и да се оба заснивају на креативној активности у којој се мозак труди да од трагова памћења реконструише целовиту слику (Кујић 2006: 58). Памћење се не објашњава на овај начин први пут у двадесетом веку. Још је Платон у свом дијалогу *Филеб* наслутио конструктивистичку природу памћења, која се уочава у Сократовој контрааргументацији Филебовог концепта уживања. „СОКРАТ: Изгледа да се најпре треба прихватити објашњења шта је то памћење, а пре памћења, можда још пре, шта је то опажај, ако хоћемо да нам ова питања некако постану јасна на адекватан начин.“ (Платон 2001: 71-72). Грчки филозоф под опажајем подразумева збивања која прођу кроз тело остављајући траг и у души, а по његовом мишљењу „онај који би памћење назвао *очувањем опажаја*, правилно би то урадио“ (Платон 2001: 73). С друге стране, Платон тврди да не можемо заборавити оно што нисмо ни опазили, јер „заборав је нестанак памћења“ (Платон 2001: 72), а памћење се у том случају није ни одиграло. Процес „[к]ада душа оно што је некада доживела заједно с телом сада поново проживљава сама у себи, без учешћа тела […]“, Платон назива присећањем. Надовежемо ли конструктивизам на ово Платоново схватање, уочава се, као што смо нагласили, да од околности у којима се појединац налази, зависи оно шта ће опазити, запамтити и чега ће се присећати. Опажања, а по аналогији и сећања, могу се створити и на празнинама, а због синтетичке активности мозга подсећају на реконструкције (Зингер 2001: 26). Алаида Асман износи став да неуролози и когнитивни психолози истражују варљиви карактер наших сећања, тврдећи да „сећања спадају у нешто најпролазније и најнепоузданије што постоји“ (Асман 2011: 22). Дакле, човек у физиолошком смислу опажа ствари које у мозгу „архивира“ не би ли после неког времена успео да их поново призове. То призивање успомена (активација група неурона) не подразумева њихову репродукцију, већ конструктивни чин, јер се сложени минули догађаји редукују како би се повезали у функционалну целину, чиме се конструктивизам и биолошки оправда. Иако не користи поменуту терминологију и Платон мисли на сличан начин: „Исто тако, и када [душа] изгуби сећање на неки опажај или на нешто научено па га поново стекне сама у себи, и то ћемо у свој свеукупности назвати присећања, а не сећања.“ (Платон 2001: 73). У својим истраживањима Албваш је дошао до закључка да од

осећања и интереса појединца под утицајем групе зависи шта ће се запамтити, односно, шта ће се заборавити. По Фридовом мишљењу сећање је мање одраз прошлости, а више савремени израз прошлости (Фрид 2002). Ипак, није тешко схватити да утицај научне теорије не зависи само од њених квалитета и продорности, већ и од друштвеног контекста који подржава или успорава њено шире прихватање. Због тога се поставља питање откуда баш у том тренутку појачана потреба за памћењем/сећањем и одакле интерсовање за прошлост?

Јан Асман је мишљења да су три фактора допринела проучавању тема о сећању/памћењу:

1. културна револуција коју су покренули медији екстерног похрањивања;
2. присуство посткултуре (појам који А. Асман преузима од Георга Штајнера) која Европу дефинише као стару тврдећи да она с приписаним особинама постоји само као предмет сећања;
3. припадници генерације сведока најтежих злочина у Другом светском рату почињу да изумиру (Асман 2008: 13).

Француски историчар Пјер Нора издваја следеће догађаје:

1. глобалну деколонизацију колонијално зависних друштава,
2. деколонизацију социјалних, верских, полних и мањинских група на Западу, које афирмишу властито сећање због тежње за признањем, и најпосле
3. слом тоталитарних режима двадесетог века[39], то јест, идеолошку деколонизацију и појаву народа с дугом традицијом сећања (Нора 1999).

Нина Михаљинац прихвата Норин став и запажа да је у ери демократије, „демократизовано и право на историју“ (Михаљинац 2016: 17), што имплицира да лична сећања или сећања уђутканих треба прихватити и вредновати као валидан историјски извор.

Астрид Ерл, једна од најзначајнијих немачких савремених проучаваоца памћења као културолошког феномена, у *Колективном памћењу и културама сећања,* наводи

[39] Након завршетка Хладног рата идејнополитички склоп је постао сложенији, јер биполарна подела света више није била одржива, те се због тога јављају раније потиснути интереси: државни, национални, регионални. (Куљић 2002)

велики број теорија које се баве памћењем: колективно памћење, Мнемозина, места сећања, културно памћење, комуникативно памћење, социјално памћење, култура сећања, социјални заборав (Ерл 2005: 5). Тиме жели да укаже да су културолошка истраживања непрагматична, трансдисциплинарна и децентрирана, као и да методе и истраживања упркос блискости предмета истраживања могу да се одвоје у засебне дисциплине. Осим тога, по њеном мишљењу, истраживања памћења подразумевају хомогенизацију најразличитијих предмета истраживања. Због тога се пита да ли се могу индивидуални свесни процеси, митови, грађевине и споменици, аутобиографије или гледање фотографија у кругу породице свести под заједнички појам „колективног памћења“, или се на овај начин шири обим појма. Постаје ли колективно памћење *catch-all category* (Ерл 2005: 5)? Ерлова поставља дестабилишућа питања, али њена студија јесте доказ оптимизма који гаји приликом истраживања односа памћења и културе, што нас је подстакло да оптимистично уђемо у пројекат истраживања ових феномена.

У делу који следи даћемо преглед и синтезу теорија колективног памћења, разматраћемо теоријске поставке од њених пионира, почевши пре свега од Мориса Албваша (Maurice Halbwachs), који истражује напетости и симбиозе историје и памћења, док појам сећања поставља променљиво, по страни или скоро синонимно с памћењем. Албваш заступа мишљење да је памћење друштвено условљено. Пратећи нит конструктивистичких теорија памћења, ослонићемо се на истраживања Јана и Алаиде Асман (Jan и Aleida Assman) чији се допринос истраживању види у ставу да се прошлост не открива, већ да се она реконструише (Асман/Асман 1995: 59) и да зависи пре свега од интереса групе у садашњости. Асманови су преузели теоријску поставку Мориса Албваша, надоградили је и данас њихову концепцију културног памћења сматрамо најзначајнијом у области студија културе, не само на немачком говорном подручју, већ и шире. Наравно, приликом истрживања теорија колективног и културног памћења незаобилазан је и концепт француског историчара Пјера Норе (Pierre Nora), који у својим истраживањима уочава радикално одвајање памћења од човека као његовог носица у друге медије, које дефинише као места сећања (*lieux de mémoire*).

На основу аналогије са сећањем, истражићемо и теоријске поставке постмеморије с циљем да у изабраним романима *Пешчаник, W или сећање на детињство* и *Исељеници*

уочимо сличности у (по)етици, чиме бисмо потврдили став да без обзира на њихове друштвене позиције, као и просторну и временску дистанцу, именоване ауторе можемо дефинисати као припаднике истог колектива, тачније заједнице сећања, односно, да их можемо означити као припаднике постгенерације[40], чије се стваралаштво одликује пре свега моралношћу, коју постхолокаустовска историја и књижевност захтевају. Дефинишући Киша, Перека и Зебалда као припаднике генерације постсећања (Херш 2011), може се закључити да је на стваралаштво ових писаца велики утицај извршио постмодернизам као водећа идеологија западноевропских (највише француских) левичара. Дела изабраних писаца не треба посматрати као манифестације колективог памћења, јер њихови аутори представљају индивидуе које се супротстављају култури ћутања, која је обезбеђивала мир и жртвама и починитељима – жртве штитећи од прошлости, а починиоце од садашњости и будућности.

Данило Киш и Жорж Перек су писци којима је заједничко јеврејско порекло, њих генетска детерминисаност и доживљено искуство дефинишу као потомке жртава који треба да сведоче о судбини својих родитеља и ближњих, а затим и као постмодернисте који деле сродност по идејама – да се уђутканима да право гласа. Ипак, не треба заборавити да период у коме Киш и Перек пишу своја дела представља зачетак развоја наратива о холокаусту и проналажење начина на који је могуће представљати непредстављиво. У Кишовом опусу уочава се проблем с којим се суочава и низ других писаца (пост)модернизма, проблем који је одлично изразио у једном од својих есеја: „Тај проблем који је поставио Адорно био је за мене право питање, али мање морално већ чисто књижевно, чак стилско. Како причати о свему томе, а не бити баналан.“ (Киш 2013: 218). Осећајући унутрашњи порив да посведочи о страдању европских Јевреја, он пише роман *Псалм 44* у духу реализма, међутим, убрзо схвата да реализам није прави начин да се говори о холокаусту и мења поетику, која врхунац достиже у роману *Пешчаник*.

Винфрид Георг Зебалд је, с друге стране, млађи од Киша и Перека, по рођењу припадник нације која сноси одговорост за страдање Јевреја, тако да је његово стваралаштво интересантно јер се у њему у потпуности уочава етика постхолокаустовског света, чиме се верификује и сродност по идејама с југословенским и француским писцима. Он је неко ко руши позитивну слику о себи, то јест, о колективу чији је члан постао

[40] О концепту „постгенерације“ следи детаљнија анализа у одељку „Генерација постећања“.

рођењем, не би ли на тај начин омогућио правду и истину жртвама. У правом смислу Зебалд иступа као морални сведок, чиме се може потврдити да се на основу његових етичких начела и афинитета сврстава у групу с Кишом и Переком. О томе да Зебалд критички приступа прошлости и руши неопходни континуитет који колективно памћење захтева сведочи и чињеница да се његово стваралаштво више изучавало на енглеском говорном подручју него у оквирима студија германистике у Немачкој, чиме се потврђује горе изнесен став.

Пошто се, као што смо већ и показали, постмодернизам залагао за плуралност виђења, чиме су створени предуслови да се традиционални однос између памћења и историје поново испита, почиње да се уочава потреба за интердисциплинарним промишљањем ових феномена који доприносе развоју студија сећања. По мишљењу Питера Берка традиционално одређење да памћење представља оно што се заиста догодило а историја одражава памћење, из данашње перспективе изгледа исувише једноставно. Пол Рикер сматра да између сећања на прошлост (истиносна) и писања о њој (технике меморизације) не стоји знак једнакости (Рикер 2015: 176). Указали смо на то да се на страни позитивистички схваћене историје уочава тежња ка досезању објективног знања о прошлости које се рационално може објаснити. Историја с неутралним становиштем посматрања своје знање о прошлости представља као универзално, односно, посматра се као „неискривљено представљање спољне стварности субјекту“ (Куљић 2003: 290). Међутим, конструктивизам с постмодернизмом даје предност фрагменту, вишегласју, дисконтинуитету, односно, плуралности виђења минулих догађаја. Постмодернизам указује да циљ модернизма није чисто сакупљање и архивирање знања о прошлости ради самог сазнања, већ да обликовање прошлости има пре свега утилитаристички задатак. Док је „просветитељство видело задатак историје у томе да се истраживањем прошлости извуче поука за садашњост и будућност, у складу са критеријумима објективности“ (Куљић 2003: 296), постмодерна спори неутралну претензију историографије истичући да њен циљ не треба да буде откривање аутентичних догађаја из прошлости, већ подстицање на размишљање о (ре)конструкцијама прошлости, како би се откриле несагласности између садашњости и минулих догађаја.

3.2. Друштвени оквири памћења Мориса Албваша

Колективно памћење Мориса Албваша представља темељ за промишљање концепта постмеморије, који је предмет анализе наше докторске дисертације, јер је управо овај француски социолог указао да индивидуално памћење зависи од колектива, чији је индивидуа члан. У нашем раду полазимо од претпоставке да је сваки од изабраних писаца припадник различитих колектива (породица, генерација, нација, итд.), који на њега утичу да се сећа прошлости на одређени начин. Иако Киш, Перек и Зебалд нису доживели исто што и њихови преци или чланови колектива којима припадају, код њих се уочава потреба да преузимају сећања припадника њихових колектива и да се сећају прошлости, коју нису директно искусили.

Тодор Куљић износи мишљење да колико год конструктивизам био неодвојив од постмодерне, не смемо занемарити његову засебну истраживачку традицију, а поготово достигнућа његових родоначелника и настављача која се односе на теорије о колективном памћењу (Куљић 2006: 95). Под утицајем француске социолошке школе Емила Диркема, Морис Албваш напушта дотадашња биолошка и психолошка поимања памћења као индивидуалне активности (Бергсон и Фројд) и сматра га културном чињеницом.

Он је тврдио да се под памћењем не подразумева задржавање доживљеног искуства, већ да се то искуство уз помоћ друштвених чинилаца реконструише. Симптоматично је да ново виђење памћења француског конструктивисте није наишло на велико интересовање у време када га је он истраживао, већ је теорија о колективном памћењу нашла своју примену у послехладноратовском свету, неколико деценија након његове смрти у концентрационом логору, када историјске парадигме које су до тог тренутка важиле постају неодрживе. Албвашево схватање да је памћење појединца одређено пре свега интересима групе није било револуционарно, али се на основу одложене рецепције и утицаја његовог мишљења након пада Гвоздене завесе може увидети потреба и појединца и друштва да у новонасталим околностима у свету пронађу себе и да дефинишу сопствени идентитет.

> То што је Албваша прихватио радикални конструктивизам постмодерне у послехладноратовском свету није резултат толико унутарнаучног откривања занемареног класика, као што није необична ни околност што је у крутом хладноратовском поретку Албвашево тумачење колективног памћења било неактуелно. Тек када је биполарни идејни поредак сећања пољуљан, куцнуо је час Албваша. У западној Европи процес је почео нешто раније, крајем 1970-их са слабљењем марксизма. (Куљић 2006б: 97)

Као претеча и пионир студија сећања Албваш је уочио да појединац учествује у две врсте памћења. Успомене, ситуације, догађаје који су му заједнички с другим људима, он сагледава као индивидуа – као неко ко се разликује од других, док се с друге стране понаша као члан групе легитимишући на тај начин њене интересе (Албваш 1999: 63). Приликом проучавања памћења из неуробиолошке перспективе повлачи се паралела с опажањем које не представља детаљан процес регистровања и одржавања, већ је селективно и бира само оне сигнале који су неопходни за преживљавање у сложеном свету. Уколико се ради о сложенијим структурама које треба опазити, као значајни фактори појављују се искуство, култура и образовање. Управо су културни чиниоци ти који доприносе да разни људи исту ствар опажају сасвим другачије.

Албваш памћење не сматра само индивидуалном способношћу, „која се јавља у свести сведеној на њене сопствене снаге, издвојеној од других свести и кадром да у сећање дозове – било својевољно, било случајно – стања кроз која је раније прошла“ (Албваш 1999: 65), већ је мишљења да оно своје упориште налази у друштву. Индивидуално памћење је увек социјално подржано, јер се сећања размењују и учвршћују тек у комуникацији. Витгенштајн тврди да је језик мета оквир памћења и да памтити значи причати/комуницирати. По мишљењу овог филозофа тек се у језичком склопу памћење згрушава и стиче интерсубјективно значење. „Штавише“, додаје Албваш, „функционисање индивидуалног памћења није могуће без инструмената какви су речи и идеја, које појединац није изумео већ их је позајмио од средине у којој живи.“ (Албваш 1999: 63) Оно се ослања на колективно памћење како би попунило празнину, нашло ослонац, али је ипак по структури другачије од колективног памћења, које је конструкција, скуп индивидуалних памћења, које се, пак, не подудара с њима. Колективно памћење представља једну врсту консензуса, које индивидуално памћење потврђује или га ређе доводи у питање. Колективно и индивидуално памћење налазе се у односу међусобне

зависности – индивидуа се сећа тако што преузима гледиште групе, а памћење групе се остварује и открива у индивидуалном сећању (Албваш 1985: 23). На основу Албвашеве поставке може се закључити да колективно памћење не игра само споредну улогу за индивидуално памћење, оно није само реперна тачка, већ утиче и на то како ћемо се сећати догађаја из прошлости. Појединац негује ону слику прошлости коју му намеће група. Алаида Асман каже да је „свако 'ја' повезано с једним 'ми' које му обезбеђује важне основе његовог сопственог идентитета“ (Асман 2011: 19). Појединац у исто време припада различитим друштвеним групама (породица, религија, родна, класна и расна припадност, генерација, нација), због чега располаже системом мишљења, вредносним системом и разноврсним искуствима специфичним за сваку групу. Једну индивидуу од других не разликују само сећања, већ комбинације припадности групама, односно, садржаји и форме сећања који зависе од система вредности групе у садашњости. Слика прошлости тумачи се из перспективе конкретног групног оквира, али и спремности да се одређена слика прихвати. Управо је такво поимање кључно за даљи развој конструктивистичке мисли, јер у зависности од група којима се припада, зависи и поимање и став, односно, памћење догађаја из прошлости.

У другом делу своје студије *Друштвени оквири памћења*, Морис Албваш разликује разне манифестације колективног памћења, а као пример узима породично памћење које дефинише као типично интергенерацијско памћење. Ова врста колективног памћења конституише се кроз друштвену интеракцију и кроз комуникацију. Усменим преношењем у памћењу учествују и потомци, који ту прошлост нису доживели. На овај начин одвија се размена живих сећања између сведока времена и њихових наследника. Породично памћење досеже до искустава којих се може сетити најстарији члан друштвене групе. Албваш ову врсту аутобиографског памћења супротставља историји.

Треба нагласити да Албваш, своје капитално дело пише 1924. године, када веродостојност, објективност и ауторитет историје нису довођени у питање. Он не негира историју као самосталну просветитељску дисциплину, која пружа објективно знање о прошлости, сматрајући је универзалним памћењем људског рода које предочава целовиту слику која има везе са прошлошћу и садашњошћу као једнако стварним. Ипак француски социолог тврди да историјско памћење приказује прошлост схематизовану и поједностављену, да се ослања на датуме, хронологију, лична имена, анегдоту или цитат и

да нам због тога остаје прилично спољашње не утичући на наш идентитет. Историја почиње тамо где традиција и колективно памћење нестају. Албваш је мишљења да догађаји, који не остају упамћени у групи, постају предмет историје чиме се избегава конфликтни однос између историје и памћења. Памћење је прошлост у садашњости, а с обзиром да је ослоњено на групу – доприносећи творби, преношењу и очувању идентитета групе, постајући, истовремено „језгро традиције“ – удаљено је од универзалности и објективности. Аутобиографско памћење се ослања на историјско, које му је врста оквира. Историјско памћење је шире и хладније, схематизовано и сажето, док нам историја нашег живота пружа потпунију и згуснутију слику (Албваш 1999: 64).

Овај став Мориса Албваша важан је за поимање механизама постмеморије у делима изабраних писаца, јер је временска дистанца с које су писали своја дела утицала да се ослоне на историјски оквир у који су уписивали лична запажања, поимања, сећања, али и да примају сећања других у интеракцији унутар колектива чији су чланови. Догађај из детињства који је био од историјске важности (нпр. страдање Јевреја) није то одмах постао и за дете, јер дете не поседује знања о спољашњем свету и поредбене тачке (Албваш 1999: 67). Тек се касније, с временске удаљености, историјски догађај употпуњава неким личним сећањима, тада спољашња чињеница утискује жиг на неки дан или час.

Тек када су дошли у зрелије године, Киш и Перек су били у могућности да нестанак родитеља сагледају као историјски догађај, а Зебалд је тек својим одласком у Енглеску постао свестан чињенице да су Јевреји некада живели у Немачкој, односно, тек се у Енглеској суочио са нацистичком прошлошћу о којој се у Немачкој ћутало. Ипак, Албваш тврди да ја код личне повезаности с историјским догађајем битно да се значење успомене схвати „док је успомена још жива“, јер онда „видимо како од саме успомене, из њеног окружења, на неки начин зрачи њено историјско значење“ (Албваш 1999: 68). Иако се данас налазимо нешто више од седамдесет година након завршетка Другог светског рата, када памћење холокауста почиње да прелази у домен историје, холокауст остаје присутан у свакодневном животу, јер се разноликим интервенцијама спречава да постане део хладног знања о прошлости.

Циљ нашег рада јесте да ослањајући се на теоријске поставке студија сећања прикажемо начине на које се писци, као и њихови фикциони јунаци „боре“ с прошлошћу

којом је тешко овладати и како се индивидуална породична судбина забележава у књижевном делу, јер полазимо од премисе да контекст у коме живе аутори утиче на њихово стваралаштво, пружа могућност сазнања и спознаје историјских догађаја.

3.3. Комуникативно и културно памћење у истраживањима Јана и Алаиде Асман

Радови немачког египтолога и културолога Јана Асмана и његове супруге, англисте и културолога, Алаиде Асман, спадају у најпродуктивнија истраживања колективног памћења. Утицај њихових истраживања уочава се пре свега на немачком говорном подручју и у оквиру англосаксонске културе. Позивајући се на истраживања Режине Робен, Фатер тврди да њихове теоријске поставке нису играле велику улогу у франкофоним истраживањима памћења, која су се пре свега окретала радовима Албваша и Норе (Фатер 2009: 30). Асмановски теоријски модел базира се на истраживању појма културног памћења, којим су отворили заједничко поље истраживања различитим научним и академским дисциплинама: историји, археологији, студијама религије, историји уметности, науци о књижевности, социологији, психологији, културологији.

Студија *Културно памћење* Јана Асмана даје нови увид о три теме: о памћењу (тј. о односу према прошлости), о (колективном) идентитету и културном трајању (традицији). „Свака култура обликује нешто што би се могло назвати њезином *конективном структуром.“* (Асман 2008: 18) Нормативни и наративни аспекти културе стварају колективни идентитет. Они подучавањем и причом конституишу припадност и идентитет, „омогућују појединцу да каже *ми“* (Асман 2008: 19). Да би индивидуе постојале као део колектива, односно, као део *ми* потребно је да постоји заједничко знање и слика о себи, „која се, с једне стране, ослања на везаност заједничким правилима и вриједностима, а с друге стране, на сјећање заједнички настањене прошлости“ (Асман 2008: 19).

Асман се ослања на Албвашову теорију о друштвеном оквиру памћења, али као једну од основних карактеристика памћења наводи његово реорганизовање у складу с

променом оквира садашњице у прогресу: „Друштво не преузима нове идеје стављајући их на место прошлости, већ оно преузима прошлост група које дотад нису биле доминантне.“ (Асман 2008: 48) Због тога он каже да колективно памћење делује у два правца: напред и назад. „Памћење не реконструира само прошлост, оно к томе организира и искуство садашњости и будућности.“ (Асман 2008: 48)

Прошлост нам се не даје природно, она је културно остварење. Међутим, док је Албваш на једној страни посматрао колективно памћење супротстављајући му историју, немачки културолог разликује два појма унутар колективног памћења које је по њему *mémoire volontaire,* дакле, комуникативно преносиво: комуникативно и културно памћење. Јан Асман културно памћење дефинише „као збирни појам за све знање, које у специфичним оквирима друштвене интеракције усмерава радње и искуства, и кроз генерације чува понављане праксе и уводи појединице у њих“ (Асман 2015б: 62), док под комуникативним памћењем подразумева „различите врсте колективног сећања које су засноване искључиво на свакодневној комуникацији“ (Асман 2015б: 62).

Комуникативно памћење је социјално посредовано и у вези је с групама. Како је појединац истовремено члан великог броја група[41], он због тога усваја много колективних сећања и слика о себи. Комуникативно памћење, по Асману, обухвата сећања која се односе на блиску прошлост. То су сећања која човек дели са својим савременицима. Типичан пример је генерацијско памћење**.** Ово памћење прираста уз групу; настаје у времену и пролази с њим, тачније: с његовим носиоцима. Уколико су умрли носиоци који га отеловљују, оно уступа место новом памћењу. Овај простор сећања, образован само лично гарантованим и комуницираним искуством, одговара трима или четирима

[41]Јан Асман тврди да идентитет постоји као *ја* и *ми*, а да се ја-идентитет конституише као индивидуални и персонални. *Индивидуални идентитет* је слика, изграђена и чувана у свести појединца, свих појединачних црта које га разликују од свих других, што га дефинише као јединственог и непоновљивог кроз телесност постојања и његових основних потреба. *Персонални идентитет* је скуп свих улога, својстава и компетенција које падају на појединца током његовог узглобљавања у специфичну констелацију друштвеног устројства, односно, социјално признање и урачунљивост индивидуе. Оба својства индивидуалног идентитета зависе од социјалних и кулутрних детерминанти. Оба процеса одвијају се у културном оквиру. Идентитет, као и ја-идентитет увек је друштвени конструкт и као такав увек је културни идентитет.
Ми-идентитет је слика коју нека група гради о себи и с којом се њени чланови идентификују. Колективни идентитет је питање идентификације од стране индивидуа које суделују. Он не постоји по себи, већ само у мери у којој одређене индивидуе пристају уз њега. Свест о заједништву и особености упориште налази у прошлости. Друштвима је потребна прошлост због њиховог самодефинисања. (Асман 2008: 153-156)

библијским генерацијама које морају искупљати кривицу, односно, временски хоризонт је ограничен и обухвата максималан распон живота од осамдесет до сто година (Асман 2008: 56). Половина граничне вредности сећања, коју Асман наводи, јесте четрдесет година код људи који су као одрасли доживели неки значајан догађај. Након тих четрдесетак година они завршавају свој радни век и окрећу своје интересовање од будућности ка прошлости, у њима расте жеља за фиксирањем догађаја из прошлости и његовим преношењем. Оно што данас јесте живо сећање, то ће сутра бити доступно путем медија или места сећања, а питање које се отвара и које је значајно за наш рад јесте како ће се одвијати прелаз из комуникативног у културно памћење. Пошто комуникативно памћење нема фиксиране тачке, тренутак када, како показује Асман ослањајући се на Албвашов став који за свој рад модификује, настану фиксиране тачке, то јест, када се свакодневна комуникација објективизује и учврсти, колективно памћење постаје културно и игра велику улогу за идентитет појединца и групе. Асман под тим подразумева „да једна групација на овом знању заснива свест о свом јединству и посебности и овим знањем добија формативну и нормативну моћ за репродукцију свог идентитета“ (Асман 2015б: 64).

Културно памћење одликује удаљеност од свакодневног сећања и постојање фиксираних тачака, које Аби Варбург (Aby Warburg) назива енграмима – траговима сећања. Те тачке представљају судбоносне догађаје из прошлости, који остају у сећању кроз културне форме – споменике, текстове, ритуале и институционализовану комуникацију – рецитације, праксе, разматрања. Оне се згрушавају у симболичке фигуре за које пријања сећање:

> Појам културно сећање[42] обухвата скуп текстова, слика и ритуала који се могу више пута користити, који су специфични за свако друштво у свакој епохи, и чије „култивисање“ служи стабилизацији и преношењу слике коју друштво има о себи. На таквом колективно дељеном знању – највећим делом (мада не и искључиво) знању о прошлости – свака група заснива своју свест о јединству и посебности. (Асман 2015б: 68)

Јан Асман дефинише следеће одлике културног памћења:

1. *учвршћивање идентитета* – на основу залиха ствара се слика о себи, односно, о јединству групе;

[42] У српском језику долази често до употребе памћења и сећања без диференцијације ових појмова.

2. *реконструктивност* – повезује знање с актуелном садашњом ситуацијом. Осим тога ова функција подразумева да постоје фиксиране тачке, које се на различите начине призивају и интерпретирају у зависности од потреба садашњости;

3. *оформљеност* – објективација, одосно кристализација комуницираног значења и колективно дељеног знања као предуслов да постане културно институционализовано наследство једног друштва;

4. *организованост* – институционално организовање комуникације и специјализовање носилаца културног сећања;

5. *обавезивност* – однос групе према нормативној слици о себи обухвата јасан систем вредности и диференцијацију значаја. Обавезивност знања сачуваног у културном сећању има два аспекта: формативни и нормативни.

6. *рефлексивност* – Асман говори о три врсте рефлексивности:

а. практично рефлексивно у смислу тумачења животних пракси,

б. саморефлексивно у односу према самом себи (преиспитивање, тумачење, реинтерпретација),

в. рефлексивно поводом слике о себи. (Асман 2015б: 65-68)

За културно памћење није битно да ли је оно фактично, већ да ли **омогућава присећање**. Мит је ослонац у културном памћењу, али оно може да се ослања и на чињенице. Сећањем историја постаје мит, уколико се негује живо сећање на историјски догађај, он ће постати мит. Пример за живу историју је страдање Јевреја у Другом светском рату - ово памћење постаје „збиља у смислу једне трајуће нормативне и формативне снаге“ (Асман 2008: 62). Културном памћењу је својствено сакрално, што има функцију да уприсутни догађај из прошлости. „Спајањем с прошлошћу утемељује се идентитет групе која се сећа.“ (Асман 2008: 62) Културни идентитет није свакодневни идентитет, већ му је својствено нешто свечано. Та церемонијална комуникација представља извесну обликованост. Разлика између комуникативног и културног памћења могла би се изједначити са разликом свакодневног и церемонијалног.

На основу постојећих истраживања памћења, Алаида Асман износи мишљење да дихотомија индивидуално и колективно памћење не задовољава потребе у дефинисању

ових појмова, јер се лично и колективно прожимају и не могу се јасно раздвојити (Асман 2015а: 72). Колективна сећања обухватају различите групе чији члан појединац може да буде истовремено – породица, комшилук, генерација, друштво, држава и култура у којој живимо. Лична сећања не стичу се само „проживљавањем, него и кроз интеракцију, комуникацију, учење, идентификацију и усклађивање“ (Асман 2015а: 72).

Алаида Асман разликује четири врсте памћења:

1. индивидуално,
2. друштвено,
3. политичко и
4. културно.

1. **Индивидуална сећања** су пролазна, променљива и непостојана, она зависе од спољашњих фактора, као што су друштвене вредности, али и од унутрашњих фактора, као што је, на пример, стање духа. Да би боље појаснила особине индивидуалног сећања, Асманова се служи истраживањима неуролофизиолога и разликује три врсте сећања:

а. процедурално – телесне вештине и покрети који су постали навика;
б. семантичко – фонд знања које се стиче учењем и
в. епизодно – обрађује аутобиографска искуства (Асман 2015а: 73).

Епизодно сећање је перспективистичко и идиосинкратичко, оно је везано за једно посебно гледиште, што води ка томе да ова врста сећања није размењива, ни преносива. Осим тога, Алаида Асман сматра да је ово сећање фрагментарно, да се састоји из исечених делова и комадића тренутака без онога што је претходило или што следи. Ови трену̏ци се појављују без икаквог реда и редоследа, а њихово повезивање одвија се наративним поступком, који „им ретроспективно доноси облик и структуру“ (Асман 2015а: 74). На овом месту можемо се сетити Хејдена Вајта који је међу првима говорио о ретроградној стратегији заплитања кроз наративно обликовање у коме комадићи сећања неког појединца враћају облик и добијају значење. Међутим, Асманова наглашава да су сва епизодна сећања укључена у ширу мрежу других сећања и везана су уз сећања других (Асман 2015а: 74). Та мрежа асоцијације и друштвене комуникације омогућује сећањима да се друштвено

реадаптирају. Епизодна сећања се на тај начин могу интегрисати у веће комплексе, чиме се остварују и снаже друштвене везе.

2. Под **друштвеним памћењем** Алаида Асман подразумева оно што Јан Асман зове комуникативним памћењем и потврђује Албвашев став да се сећања изграђују, развијају и одржавају у интеракцији, односно, у друштвеној размени с другима. Наша сећања се стварају захваљујући друштвеној блискости, сталној интеракцији, заједничким облицима живота и искуствима које делимо (Асман 2015а: 74). Пошто ова сећања као медијум користе човека, она су јасно дефинисана у временском оквиру који траје од осамдесет до сто година. Као пример друштвеног памћења, немачка научница наводи генерацијско памћење, на које ћемо се вратити када будемо промишљали генерацију постсећања.

3. **Политичко памћење** такође је врста колективног памћења, које прекорачује праг времена друштвеног памћења. Као и културно памћење, засновано је на трајним носиоцима спољашњих симбола и материјалних представа. У студији *Дуга сенка прошлости* Алаида Асман као пример политичког узима национално памћење: „Тамо где повест стоји у служби грађења идентитета, где је грађани усвајају а политичари призивају, може се говорити о 'политичком' или 'националном памћењу'.“ (Асман 2011: 40) Посматрајући га као опозицију социјалном памћењу, које је памћење „одоздо“ и које се гаси са сменом генерације, Асманова тврди да национално тежи „дугорочном трајању, много је компактнија конструкција; оно је усидрено у политичким институцијама и 'одозго' утиче на друштво“ (Асман 2011: 40). Анализирајући историцизам деветнаестог века, Асманова указује да уколико је историја оријентисана ка остварењу заједничких циљева и ако се при томе ослања на мит да би призвала заједнички идентитет, она се може изједначити са политичким памћењем.

4. По Асмановој **културно памћење** је интеракција између памћења и заборављања (Асман 2015а: 81). То је структурна особина памћења, а оно што је одлика културног памћења је постојање архиве која подразумева културолошку функцију складиштења великих количина информација у библиотекама, музејима, архивама које превазилазе капацитете људског памћења. Ова врста информација није ни запамћена, ни

заборављена – већ је „у потенцијалу“ (Асман 2015а: 82) и може да се искористи у одређеном тренутку.

На основу поставки Алаиде Асман уочава се да трагове прошлости у писменом облику (језик, слика, архитектонски текст) можемо наћи у архиви културног памћења. Јан Асман тврди да текстови стално циркулишу, али ако доспеју ван употребе, постају више гроб него спремиште смисла, па га само „интерпретатор умећем херменеутике и уз помоћ коментара може поново оживети“ (Асман 2008: 107). За конституисање културног памћења немачки културолог наводи следеће ступњеве: архивирање, канонизација, интерпретација трагова, јер трагови не говоре о себи, већ се морају тумачити. Међутим, битно је схватити да не долази све до архиве. Оно што није ушло у архив, остаје непознаница. У поговору студији *Културно памћење,* Вахидин Спаљевић тврди да постколонијалне студије методом контрапунктског читања постављају питања зашто у некој култури нису забележни одређени трагови памћења (Спаљевић 2008: 355). Посебност културног памћења огледа се у томе што не улазе сви трагови прошлости у архив културног памћења намерно, некад се догоди да уђу и случајно. Ако уђу случајно, они заузимају маргиналну позицију имагинарног архива. Када трагови прошлости уђу намерно у архив културне прошлости, они заузимају повлашћену позицију и ту претпостављамо да се ради о траговима који су важни за конструкцију културног идентитета. У том случају они заузимају централну позицију у архиви. Дакле, књижевна дела која су важна за културни идентитет заједнице, постају канон, и обрнуто. Оно што је важно истаћи јесте да канон није коначан, односно да је он променљив. Шта ће бити канонизовано зависи од пожељне слике која је потребна у стварању културног идентитета. Иако их неки критичари означавају као ерудитска, Кишова и Перекова дела постала су канон, она се изучавају и читају не само у школама и високошколским установама на својим говорним подручјима, већ и шире. Зебалд је „мејнстрим“ на енглеском говорном подручју, док његова дела још увек стоје у тами архива чекајући да буду читана и интерпретирана међу Немцима.

Асманова, дакле, разликује две врсте културног памћења:

а.активно или функционално и

б.архивско памћење.

а. **Активно памћење** се оријентише према канону и повезано је с влашћу, оно за циљ има да легитимира власт и свесно бира и одржава „главне и виталне тачке заједничке оријентације и заједничког памћења“ (Асман 2015а: 82). Карактеристична особина активног памћења је дистинкција – одабир пожељних елемената у формирању културног идентитета и његовог разликовања од других, при чему је оно доступно и широј публици.

б. **Архивско памћење** обухвата имагинарни архив културног памћења и оно може да служи као резервоар будућег функционалног памћења. Оно је „извор будуће другачије прошлости“ (Асман 2015а: 82). Међутим, граница између архивског и активног сећања може да иде у оба смера. Ствари могу да се потисну у позадину и да избледе из општег интереса и пажње, неке друге могу да се поврате с периферије и да се преселе у центар друштвених интереса. Управо због оваквог односа активног и архивског памћења може се закључити да је културно сећање комплексно, да има могућност промене, која зависи од жељене слике коју група жели да реинтерпретацијом реконструише. Дакле, културно памћење се активирањем неких трагова из архивског сећања може ширити и преображавати. Најважнију улогу у том преображавању игра уметност.

3.4. Књижевност као *lieux de mémoire*

Француски историчар Пјер Нора је својим научним ангажманом с краја осамдесетих и почетком деведесетих година прошлог века допринео развоју студија сећања, промишљајући дихотомију *mémoire*/*histoire*[43], указујући на чињеницу да је ишчезло време у којем је историја постојала сједињена с памћењем – када су се памћење и историја схватали као отпор забораву и прожимали се с циљем да обезбеде кохезију и континуитет идентитета. Његов су допринос критичари оспоравали, образлажући да је Норино дело превише национално и колонијално оријентисано, јер из француског

[43] Француски термин *mémoire* у немачком и српском језику обухвата и сећање/*Erinnerung* и памћење/*Gedächtnis*, а у себе укључује и колективну димензију памћења. Француски термин *histoire* се у немачком и у српском језику може схватити као историја/*Historie* или као повест/*Geschichte*, при чему се историја/*Historie* схвата као научна реконструкција догађаја из прошлости.

националног памћења искључује народе и њихове културе које су вековима биле француске колоније. Ипак, за наш рад важан је Норин концепт *lieux de mémoire,* јер се књижевна дела посматрају као места сећања.

Нора разуме места сећања у оквиру античке традиције као места (*loci*) у најширем смислу, која призивају слике сећања. Она не обухватају само географска места, зграде, споменике, уметничка дела, већ се под њима подразумевају и историјске личности, помени, филозофски, научни и књижевни текстови или симболичке радње. Нора даје одговор на питање које предуслове треба да испуни један догађај, личност или предмет да бисмо га означили као место сећања. Он је мишљења да се разликују три димензије места сећања: 1. материјална, 2. функционална и 3. симболичка (Нора 2007: 162-163).

1. **Материјална димензија** сећања представља културну објективацију у најширем смислу у које спадају предмети, али и прошли догађаји или минути ћутања, јер они представљају „опредмећеност у времену“ (Ерл 2005: 24).
2. **Функционална димензија** је по Норином мишљењу веома разноврсна, а подразумева да место сећања испуњава одређену везивну функцију у друштву (Нора 2007: 162). То могу бити и минути ћутања чија је фунцкија да периодично призову неку особу или догађај у сећање.
3. Као трећа појављује се **симболичка димензија** места сећања, која подразумева да она морају да имају неко симболичко значење, односно, симболичка димензија и интенционалост су критеријуми на основу којих се места сећања разликују од других културних објективација.

Нора тврди да:

> *lieux de mémoire* немају референта у стварности, они су свој властити референт, знакови који упућују на саме себе, знакови у чистом стању. Но то не значи да су без садржаја, физичке присутности или без повијести – управо супротно. Али оно што од њих чини мјеста сећања је исто оно помоћу чега измичу повијести. Она су *templum*: одсјечак унутар континуума профаног, простора или времена, или обоје, круга унутар којег је све важно, све симболизира и све значи. У том смислу, мјесто је сјећања двоструко: мјесто обиља затворено само у себи, дефинирано својим идентитетом и сумирано у свом имену, а истовремено отворено бескрајном дијапазону могућих значења. (Нора 2007: 164)

Овако схваћена места сећања не могу да конституишу колективно сећање у оном смислу о коме прича Албваш, већ она служе као сидра сећања и памћења, које се чува кроз комеморативне активности као што су помени или ритуали. Без овог активног ре-актуелизовања места сећања не би опстала. Међутим, сличност с Албвашевом теоријом уочава се у значају интеракције и комуникације, која се покреће на основу медија, чиме се доприноси одржању памћења, јер се једино на тај начин даје значење садржајима сећања која се преносе групи. Нора тврди да:

> Мјеста су сјећања међутим хибридна и „мутантска“, у њима се интимно прожимају живот и смрт, вријеме и вјечност; […], у непрекидној су спирали колективног и индивидуалног, прозаичног и светог, непромјењивог и покретног. Јер ако је точно да је темељни *raison d'être* мјеста сјећања да зауставе вријеме и заборав, фиксирају стање ствари, обесмрте смрт и материјализирају нематеријално […], да захвате што је могуће више значења у што мање знакова, једнако је тако јасно да мјеста сјећања живе од њихове способности за метаморфозу, за непрекидно оживљавање старих и генерирање нових значења у увијек новим и непредвидивим везама, и управо их то чини тако узбудљивим. (Нора 2007: 157)

Места сећања јесу отелотворење прошлости у садашњости. Књижевна дела такође постају **места сећања** јер, поред једноставног вежбања сећања, она пропитују сама себе. Књижевно дело постаје место сећања, уколико му се с намером може прикључити и симболичка димензија, односно, уколико може призвати осећај заједништва с неком индивидом или у неком колективу. Наравно да садашњост диктира начине на које ће се у књижевно дело као место сећања уписати нова значења, односно, одређује у које ће се сврхе и на који начин дело тумачити. Осим тога, под диктатом садашњице да све мора бити архивирано, књижевно дело као културни артефакт чува се у библиотеци. Фатер тврди да се чувани садржаји уређују демократски, али истовремено и произвољно (Фатер 2009: 27); међутим, пратећи Фукоов утицај, постављамо питање ко архивира, где, у ком тренутку. Од одговора на наведена питања зависи да ли ће то књижевно дело заузети привилеговану позицију, што ће омогућити лаку доступност, а самим тим и веће симболичко дејство или ће остати на рубовима, заборављено и неће се отелотворити у место сећања. О књижевном делу као артефакту културног памћења биће више речи у одељку, који следи.

3.5.Књижевност као артефакт културног памћења

Пошто су предмет интересовања нашег рада књижевна дела трију писаца, ослонићемо се на мишљење Алаиде и Јана Асмана да је књижевни текст „наново реципиран исказ у оквиру растегнуте комуникацијске ситуације“ (Асман/Асман 1995: 202). За разлику од усмене комуникације, писмена комуникација у облику текста није упућена на тренутак саоштавања поруке, већ се може реципирати и након њега: „она је у стању успоставити мост између различитих времена, писмена комуникација омогућава контакт с прошлошћу“ (Спаљевић 2008: 352). Значај књижевног текста лежи у томе што и после великог временског размака, можемо да комуницирамо с прошлошћу и да призовемо сећање, као и да радимо на памћењу. Ова одлика текста као медијума културног памћења корспондира са Дериданим вићењем трага.

У својој студији *О граматологији* Дерида указује на значај писма чију материјалност уздиже изнад идеалности гласа. Траг Дерида види као пра-феномен памћења, али и прошлост „која никада није постојала и никада није могла бити доживљена у првобитном или у преображеном облику презентације“ (Дерида 1976: 94). Дајући приоритет писму, Дерида нас враћа Фукоу и документу који је само траг прошлости, а не сама прошлост, па је његово читање увек различито, чиме се негира позитивистички приступ јер се код постмодерниста акценат ставља на плуралност тумачења трагова прошлости. И Алаида Асман се налази на истом путу као француски постструктуралиста када тврди да сећања не могу вратити прошлост онакву каква је била, односно, каква јесте, већ да се прошлост реконструише уз помоћ имагинације, односно прикупљањем трагова долази до замене онога што је неповратно изгубљено: „Оно што сећање губи на аутентичности, добија на својој конструктивности.“ (Асман 1999: 103)

Спаљевић у делу поговора насловељном *Културно памћење, књижевност и сећање* износи тврдњу да сећање није исто што и памћење – сећање стоји као опозиција забораву, оно подразумева спонтаност и динамичност. Сећати се није исто што и памтити, јер памтити подразумева да се запамћено држи на уму, у свести, да се не заборавља, док сећати се подразумева да се заборављено оживи, да се супротстави забораву. (Спаљевић 2008: 365). Не можемо се сетити онога што претходно нисмо заборавили. Заборав је

предуслов за сећање. Сећање ремети поредак који је памћење успоставило у свести. Књижевност се због оваквог поимања сврстава у сећање, бар оно што сматрамо добрим књижевним делима, она се супротставља функционалом културном памћењу, на њега делује субверзивно, јер уметничко дело иступа против онога што се узима као центар и пожељни идентитет. И културно памћење и књижевност као његов део везани су за писмо, али из различитих позиција. Функционално културно памћење је основа за културни идентитет, а књижевност осветљава маргине, оно што стоји у архиву, делује субверзивно на фунцкионално памћење које је неопходно за одржавање пожељне слике о сопству. Књижевност је заправо део културног памћења које преиспитује.

Овакво поимање кореспондира са схватањем историје по Бориславу Пекићу. Пекић тврди да историја није само оно што је забележено

> или у материју претопљено, а често то уопште није. (У историју, ону битну и одређујућу, улазе – али само кроз врата уметности – и алтернативе које се нису реализовале, потенцијална стања, одлучујућа за разумевање епохе, па и све оно што се није збило, и што је управо зато што се није збило, историјски важније од онога што јесте). (Пекић 1984)

На основу горњег цитата уочава се да књижевност призива прошлост другачију од прописане стављајући се на тај начин у опозицију спрам званичног наратива памћења.

Књижевно сећање сведочи о томе да културни идентитети нису богомдани, да почивају на селекцији, цензури, искључивању, договору, чиме се заправо потврђује став Алаиде Асман о две врсте културног памћења, која се налазе у односу међузависности. Маргинализовано архивско сећање повезано је с фунционалним, у сваком тренутку може постати део њега. Међутим, тиме што подсећа на заборављено и што се сећа другачијег у нама, књижевни текст онемогућава стабилизацију културног памћења и његово претварање у статичан простор, како то прижељкује свака власт. Књижевност тај простор стално преобликује и шири, пружајући нам могућност да културни идентитет доживљавамо у његовој динамичности, јер је у његовом непрестаном обнављању извор онога што се назива слободом.

Због плуралности сећања и наратива у књижевним делима, књижевност представља посебан облик суочавања с прошлошћу и доприноси развоју политике истине и помирења. На овом месту се треба подсетити Лиотаровог мишљења да се постмодерна

тенденција остварује уз помоћ паралогија – погрешне логике у језику, која субверзивно делује на постојећа правила игре (Лиотар 2005: 98). Овакво деловање, по схватању постмодерног теоретичара резултира променама у идентитету човека, јер непостојање метанаратива који су били основа за стварање (присилно) хомогеног индивидуалног и колективног идентитета узрокују његово расипање. Паралогије, дакле, подривају метанаративе, јединствене идентитете појединца и друштава и доводе до њихове фрагментације. Дестабилизација метанаратива и постојање фрагментарних језичких игара воде прихватању не само једног правог начина да се постоји и говори, да се мисли и зна, већ се тако омогућава досезање правде која подразумева могућност да се чује сваки индивидуални наратив у својој својој различитости. Оваквим Лиотаровим концептом легитимишу се алтернативна сећања, међу којима он високо место додељује књижевности, јер она као врста паралогије омогућава помаке и промене који ће укинути правила игре, конвенције, као и вредновање у односу на центар/метанаратив: књижевност као „трајно измишљање изврtања, речи и смисла“ (Лиотар 2005: 14), које омогућава да се дестабилишу језичка правила и конвенције.

Повећањем броја језичких игара, које би биле легитимне, омогућава се отвореније друштво, обезбеђује се правда за појединца и његове наративе који немају употребну вредност, већ само желе да имају могућност да их неко чује и призна. Књижевно сећање као врста отпора хегемонији функционалног културног памћења омогућава правду, односно интеракција између архивског и функционалног памћења пружа могућност да се нечујни чују. С друге стране, Фатер упозорава да се књижевна сећања, која су по њему појединачне рефлексије и обраде прошлости, ипак не могу посматрати издвојено, јер начин функционисања памћења као активног и креативног система, у коме комуникација и интеракција представљају важан ослонац у процесу одабира, чувања, репродукције, актуелизације или реконструкције, указује да је творба и сећања и памћења могућа једино кроз сложен однос различитих медија и извора, јер се памћење, као и сећање, конструише у сложеном трансмедијалном односу (Фатер 2009: 35).

Као закључак изводимо да из данашње перспективе романе који су предмет анализе нашег рада посматрамо као **артефакте културног памћења**. Као што се види на основу теоријске поставке Алаиде Асман о две врсте културног памћења, од диктата садашњице зависи на који ће начин књижевно дело бити тумачено и прихваћено – да ли ће

бити канонизовано или маргинализовано. Ипак, као што смо показали, не смемо заборавити да маргинализација књижевног текста не значи његово уништење, већ он као манифестација архивског културног памћења стоји као потенцијално сећање које има могућност да преиспита и промени важеће парадигме сећања и памћења.

4.(ПО)ЕТИКА ПОСТМЕМОРИЈЕ

„Нема животне комликације у кући, или у месту становања, која не би дохватила децу са одраслима заједно и, у последицама, била можда и гора за децу него за одрасле.“

Исидора Секулић (*Кроника паланачког гробља*)

4.1. Холокауст као заједничка нит у (по)етици Киша, Перека и Зебалда

Као што смо већ више пута истакли, у раду полазимо од премисе да је холокауст један од кључних догађа из прошлости који отвара пут морализацији у историји и сведочењу у књижевности. Осим тога у нашем раду холокауст посматрамо као заједничку нит која повезује сва три аутора, чији су романи предмет наше анализе. У дискурсу психоанализе развијеном у послератном периоду пре свега због обима трауматичнх догађаја истражују се недоступна или „потиснута“ сећања, која стоје закључана, ограђена табуима или траумама. Оваква сећања су болна или срамотна, па је спољашња интервенција неопходна да би се та врста сећања обрадила и интегрисала у сопствени идентитет.

Када је реч о сећањима на холокауст, она су с једне стране прожета трауматичним искуством на страни жртава и осећањем стида и срама на страни починиоца. Након рата било је веома тешко да се та прошлост обради и прихвати као део сопственог идентитета. Специфичност холокауста је да његова обрада касни неколико деценија за реалним догађајем, због чега се не преиспитују само механизми памћења, већ се отвара низ питања везаних за његово тумачење и политике сећања. Књига Прима Левија *Ако је то човек,*

објављена након завршетка рата, није наишла на добар пријем, јер свет, а посебно починиоци, нису били спремни да се суоче с искуством дехуманизације којој су логораши били изложени. За обраду и вербализацију трауматичних сећања на страни жртава било је потребно да се створи позитивна друштвена атмосфера емпатије у којој ће страдање и жртве бити признати, док је за обраду срамотних сећања на страни починиоца била потребна спољашња интервенција.

Време када Данило Киш и Жорж Перек пишу своје романе о холокаусту (*Пешчаник* 1972, *W или сећање на детињство* 1975. године) јесте период када почиње да се развија повољан друштвени оквир који „пропушта“ сведочанства и сећања на злочине и ужасе нацистичког режима: „[…] све што памћење садржајно заприма, како своје садржаје организира, колико дуго неке може задржати, увелико је питање не толико унутрашњег капацитета и регулирања колико ванских, односно друштвених и културних оквирних увјета“ (Асман 2008: 22). У том периоду сматрало се неопходним и важним да питање страдања и искустава у логорима постане присутно у друштву, јер су преживеле жртве стариле и тежиле су да фиксирају своја сећања у виду нарације. По Алаиди Асман, патња страдалих мора бити призната, она се мора схватити и (ре)презентовати, јер је то једини начин да се жртве ослободе трауматичног искуства (Асман 2015а: 81). Спремношћу да се о страдању слуша, ствара се позитивна клима и могућност обраде несавладане прошлости.

Романи Перека и Киша отворили су непријатна питања о страдању европских Јевреја, али истовремено бивају хваљена и канонизована од стране антифашистички и антинацистичких оријентисаних левичара с обе стране Гвоздене завесе, који инсистирају на сведочанствима о искуству у логорима чиме су оправдавали борбу против фашизма. Ипак, читајући и анализирајући романе из данашње перспективе, када студије сећања заузимају једно од најзначајнијих места у оквирима студија културе, не смемо занемарити чињеницу да се ради о временској дистанци која подразумева отклон од неколико деценија када се број људи који су искусили Други светски рат драстично смањује, када романе читамо с једном врстом накнадног знања, када је развијен наратив којим се трауматично искуство може изговорити, када се развија позитиван идеолошки оквир који даје ослонац дискурсу о холокаусту. С друге стране, Рикер је приметио да „*превише* памћења у одређеној области света, дакле, злоупотреба памћења, доводи до *недовољног* памћења негде другде, тј. до злоупотребе заборава.“ (Рикер 2015: 168)

На основу оваквог става поједини критичари идеологија не изостављају чињеницу да је страдање Јевреја постало митомоторика независне државе Израел, која позивајући се на жртве обезбеђује своју легитимност. Међутим, како циљ нашег рада није анализа политика сећања и њихових идеолошких позадина, нећемо се дуже задржавати у овом пољу истраживања.

Док се стварањем атмосфере у којој се изградило колективно сећање жртава одвијало од краја шездесетих година, колективно сећање починилаца на злочине за које су одговорни још увек је изузетак. У таквим случајевима понос и срам се мешају и спречавају признавање кривице. Сећања починилаца увек су под притиском заборављања, јер је неопходно да се заборави да би се живело. Лако је, како каже Асманова, памтити кривицу других, а тешко сопствену (Асман 2015а: 80). Памћење сопствене кривице најчешће се одвија под спољашњим притиском. Позивајући се на истраживања Мичерлихових (Mitscherlich) из шездесетих година двадесетог века, Алаида Асман је аргументима о транснационалној моралној заједници, која се конституише као апелациона инстанца с циљем да се правда омогући жртвама, истакла да је светска јавност имала значајну улогу у вршењу притиска на починиоце јер ни у ком случају није желела да заборави шта се дешавало у Трећем рајху: „Имали смо прилике да посматрамо како нас је само притисак мишљења који је долазило изван Немачке натерао да спроводимо правне поступке против нацистичких починилаца, да продужимо рок застаревања масовних злочина или да реконструишемо њихов ток.“ (А. Мичерлих/М. Мичерлих према Асман 2011: 143). Асманова препознаје да је деловање јавности неопходно за признавање сопствених злочина, међутим, када из унутрашњег ткива, односно из националне заједнице, почне да се јавља захтев да се признају сопствени злочини говори се о спољашњем притиску изнутра, који је веома важан да би се знање о почињеним злочинима укључило у сопствени идентитет. Под спољашњим притиском изнутра подразумева се смена генерација, односно, временски отклон у коме друга генерација у односу на директне учеснике, дакле, потомци[44], преузимају иницијативу да одговоре на питања о прошлости, као и да се запитају шта су њихови очеви радили у рату, где су били, на који начин су учествовали.

[44] О томе сведоче студентски покрети и демонстрације генерације `68.

За немачку културу је симптоматично да је само део интелектуалаца видео значај суочавања с прошлошћу[45], док други пред овим проблемом затварају очи[46]. Тренутак када се ствара друштвени оквир за препознавање, признавање и превазилажење нацистичких злочина у Немачкој не прати у потпуности европски временски оквир, што је и разумљиво, јер је сопствену кривицу врло тешко препознати и прихватити је. Томе у прилог говори и време у коме је објављен Зебалдов роман *Исељеници* (1992. године), време коме је претходио такозвани „Спор историчара“ (*Historikerstreit*) у коме се расправљало о јединствености холокауста, као и о његовом вредновању, позиционирању и улози у конструкцији идентитета и историјске слике Немачке. Осим тога, као што смо на више места навели, симптоматично је како Зебалдови романи још увек представљају само област интересовања немачких научника, односно заузимају маргинализовану позицију у архиву немачког културног памћења, док су на енглеском говорном подручју веома запажени, хваљени и читани.

Алаида Асман указује да је холокауст искуство под чијом се сенком приближавају памћење појединца и позитивистички схваћена историја, која долази до својих граница, јер њени извори немају више шта да кажу (Асман 2011: 53). Од шездесетих година у Америци, а од седамдесетих у Европи, развија се усмена историја, која се почела ослањати на усмена сведочења и предања оних група које иза себе нису оставиле трагове у виду релевантних историјских докумената (жртве холокауста и других тоталитарних режима, домородачке културе, колонијализовани, жене, радници…). У средишту пажње усмене историје налазио се покушај да се жртвама и објектима великих историјских збивања

[45] Поменућемо само дела најзначајнијих немачких писаца: Хајнрих Бел, Ана Зегерс, Криста Волф, Зигфрид Ленц, Гинтер Грас, итд.

[46] У Немачкој Демократској Републици (Источна Немачка) стање је другачије. Како су након рата источне територије Немачке постале део Совјетске окупационе зоне, процес денацификације био је повезан са процесом оснивања и оснаживања комунистичког система и идеологије и прикључивањем ове окупационе зоне Источном блоку. СССР је сматрао да је денацификовање могуће спровести доследно и брзо, користећи се постојећим ресурсима и већ провереним нацистичким и стаљинистичким мерама. Спровођене мере подразумевале су удаљавање нацистичких функционера – чистку и њихово интернирање у логоре (нпр. нацистички логори постали су логори за нацисте). Стаљинисти су искористили ове мере да се боре са неистомишљеницима и критичарима система. Ово брзопотезно деловање Совјета резултирало је проглашавањем Источне окупационе зоне денацификованом, као и пооштравањем сукоба са Западом (пре свега САД и Велика Британија) који је желећи да заустави продор комунизма подржао обнављање Савезне Републике Немачке занемарујући важност сукобљавања с прошлошћу. Међутим, „доследно“ спровођена денацификација у Источној Немачкој само је декларативна, јер су се и у њеним оквирима некадашњи нацисти задржали поставши део новог тоталитарног режима. Због тога је данас интересантно питање зашто је денацификована Источна Немачка легло неонацизма.

омогући да сами проговоре као субјекти, да се вреднују њихова искуства и да се поглед скрене с великана, моћника и повлашћених друштвених структура. „У таквим околностима“, тврди Асманова, „дошло је до већег уважавања доживљеног искуства и сећања, као и жанра субјективног сведочења, а посебно до већег уважавања лика моралног сведока, који је на властитој кожи доживео бар део онога што се догодило убијеним жртвама.“ (А. Асман 2011: 53) Сведочење од тада не постаје само нов метод историје, већ оно заузима значајно место у књижевности. Сол Фридлендер (2002) тврди да су масовна култура и медији предњачили у овом захтеву натеравши историчаре да се више посвете истраживању холокауста. Овако описане околности упућују на закључак да сведочење као императив постхолокаустовског света узрокује испреплетаност историје и књижевности на коју смо већ указали: с једне стране подстиче литераризацију историје, с друге историзацију књижевности.

По аналогији с разликом између примарног и секундарног сећања, ЛаКапра разликује примарног и секундарног сведока (ЛаКапра 1998: 21). Под примарним сећањем подразумева се сећање особе која је проживела догађај о коме касније извештава. Међутим, ово сећање, по ЛаКаприном мишљењу, такође одликују пропусти и посредованост, тако да он закључује да ниједно сећање није потпуно примарно, јер се приликом сваке његове реконструкције увиђа утицај предзнања и тренутне позиције у којој се налази особа која се сећа. Као што смо већ објаснили да конструкција индивидуалног сећања зависи од опажања, тако и ЛаКапра упозорава да је свако сећање прерађено, да му се афективно прилази приликом обраде и да је условљено формом, типовима, архетиповима и стереотипима, који су стицани и развијани током живота (ЛаКапра 1998: 21). Разматрајући пре свега сећања на траумтичне догађаје, ЛаКапра тврди да је сећање увек секундарно јер се појављује као искуство које се на основу фрагмената и трагова мора реконструисати. Посматрано на овај начин, увиђа се да нема пуно непосредованих сећања ни код директних сведока, а још мање код секундарних сведока.

Секундарно сећање представља резултат критичког приступа примарном сећању, било да се ради о особи која је проживела слично искуство или о аналитичару, посматрачу или секундарном сведоку. Означавајући под секундарним сведоком пре свега историчара, који пажљиво треба да саслуша особу која је директни (примарни) сведок неког догађаја, ЛаКапра пише да је задатак историчара да аргументује (не)тачност и да критички

преиспита примарно сећање (ЛаКапра 1998: 20-21). Као секундарно сведочење ЛаКапра види оно што историчар покушава да саопшти другима који нису преживели такво искуство, односно, поставља се питање како се одвија трансреференцијални пренос и како се одређује позиција примаоца сећања (секундарног сведока) у односу према примарном сведоку и његовом/њеном сведочењу. Дакле, секундарно сведочење подразумева спремност да се саслушају примарна сведочанства, да се обраде и вербализују.

ЛаКапра ствара плодно тло за развој концепта постмеморије, која се не преноси само унутар породице, већ активност реципијента омогућава њен пренос и у ширим колективима. Да би историчар или аналитичар, који се баве трауматским искуством, постали секундарни сведоци, неопходно је њихово емоционално ангажовање, које зависи и од начина на који примарни сведок преноси своје искуство. Секундарно сећање има велики значај јер оно може заменити примарно сећање или му може бити подршка или се, пак, може интернизовати – као што то чине они који се сећају догађаја који нису доживели. Оваквим ЛаКаприним ставом могуће је аргументовати становиште Меријен Херш, која је разрађујући концепт постмеморије проширила њено дејство ван породичног оквира.

Потомци људи који су били директни сведоци холокауста нису пасивни примаоци успомена. Они себи додељују улогу сведока, јер им одрастање у трауматизованој породици или колективу и емпатија према страдању претходне генерације даје легитимност да своје виђење (своју реконструкцију) прошлости назову сећањем. Емоције, које је проузроковало њихово наслеђе, прихватање туђих сећања као својих, обезбеђује им улогу секундарних сведока, чији задатак постаје да сопствена сазнања пренесу и на трећу генерацију, и то уз помоћ уметности – књижевности.

Тек отприлике четрдесет година након завршетка рата[47], када је било евидентно да ће генерација која је искусила нацистички режим и концентрационе логоре изумрети, постало је важно сачувати њена сећања како се не би заборавила, а којим случајем и поновила. Историја, чију веродостојност постмодернизам и конструктивизам оспоравају, по мишљењу Мориса Албваша моћи ће да се пише тек када сви актери буду нестали, јер се пристрасности једино на тај начин могу сагледати и избећи (Албваш 2015: 50).

[47] По Мишљењу Јана Асмана четрдесет година је период (половина од осамдесет година у којима се преноси комуникативно сећање) након кога је потребно да се застане, осврне и да се погледа прошлост како би се она фиксирала, на пример наративно, чиме би се омогућило њено преношење на потоње генерације.

Међутим, питамо се да ли ће историјско знање које представља излиставање броја жртава моћи да призна њихово страдање. Овакво питање баца ново светло на постхолокаустовски период захтевајући да моралност постане императив и историје и књижевности. Одлазак генерације директних сведока поставио је захтев да се промисли на који начин треба поступати са сведочанствима и искуствима већ остарелих логораша, да ли је могуће сећати се успомена других људи на исти начин на који су их се они сећали, односно, који је прави пут да се сећања на искуства у логорима до тада преношена комуникативним путем обликују у културно памћење, а да задрже дозу човечности и опомене.

С намером да се вратимо на предмет нашег рада, односно, истраживање сећања потомака на холокауст, ослонићемо се на став Алаиде Асман, која тврди да је до пре две деценије холокауст био ствар живог памћења, те је стога зависило од спремности појединца да га се сећа или не, док данас оно прелази у дугорочно културно памћење које је учврстило та сећања на различите начине и на многим местима (Асман 2011: 356). Од краја двадесетог века комуникативно памћење холокауста прелази у културно трансформишући се у транснационално памћење у коме се страдање у логорима због фашистичког тоталитарног режима појављује као основа за „прекограничну“ солидарност и етичност. Управо на овом схватању базирамо наш рад дефинишући три изабрана писца као припаднике генерације постсећања, односно, припаднике транснационалне заједнице сећања чији је морални императив сведочење у име потонулих како би им се на тај начин донела правда. У даљем раду бавићемо се начином на који припадници генерације постсећања памте догађаје којима нису присуствовали, односно, проблематизоваћемо концепт постмеморије, који је развила Меријен Херш, с тежњом да уочимо како временска и генерацијска дистанца од референтног догађаја утичу на памћење потомака како жртава, тако и починитеља.

На почетку треба напоменути да се романи који су предмет анализе нашег рада не односе директно на искуство холокауста, јер сами аутори нису искусили логор, већ на процес конструкције памћења догађаја из прошлости који су кључни у животу предака и породице, а чије је одсуство заправо дубоко обележило живот потомака. Бити сведок и сведочити за оног који је „видео Горгону“ (Агамбен 2008) није остало императив само за преживеле логораше, већ је сведочење постало морална одговорност будућих генерација с тежњом да се исправи неправда нанета жртвама.

Да бисмо одговорили на постављене циљеве у раду, ослонићемо се на теоријску поставку о генерацији постсећања Меријен Херш, коју ћемо допунити схватањем генерације по Карлу Манхајму, Хајнцу Будеу, Сузан Рубин Сулејман и Ернсту ван Афену, јер по нашем мишљењу у генерацију постсећања спадају како потомци жртава, тако и потомци починиоца и посматрача, што сведочи о хетерогености ове генерације. Како бисмо аргументовали став да је постгенерација хетероген појам и да се начин обраде код друге и треће генерације разликује, анализираћемо с једне стране књижевне текстове деце жртава, јер под жртвама подразумевамо и „потонуле и спасене“ (Леви 2002) логораше, а с друге стране показаћемо на који се начин потомци починитеља суочавају с трауматичном прошлошћу својих предака. У оквиру прве групе позиваћемо се на дела *После таквог сазнања* и *Када вам родитељи преживе холокауст* Еве Хофман и Берниз Ајзенштајн као деце преживелих, и романе *Пешчаник* и *W или сећање на детињство* Данила Киша и Жоржа Перека као деце страдалих у Аушвицу. Како бисмо показали на који начин се сећање конструише код потомака починитеља ослонићемо се на роман Увеа Тима *У сенци мога брата* у коме су показани механизми прећуткивања и обраде стравичне прошлости, а да бисмо показали феномен који се уочава код унука некадашњих починилаца позваћемо се на студију *Дека није био нациста* социјалног психолога из Есена Харалда Велцера (Harald Welzer) који је указао на различите механизме обраде срамотне прошлости код деце и унука починитеља. Дела Винфрида Георга Зебалда манифестују критичку обраду прошлости.

Иако се у нашем раду ослањамо на конструктивистичке теорије и теорије постмодернизма које избегавају универзализацију, тежња да дефинишемо (по)етику постмеморије не представља порицање ових теорија, већ само дефинисање етике постгенерације као заједнице сећања која у изабраним књижевним делима постаје поетика, односно, повлачећи паралелу с Рикеровим схватањем неопходности и дужности сећања, тврдимо да се (по)етика књижевности постгенерације оријентише по идеји правде, која је „као врлина *par excellance* окренута ка другоме“, односно, ка томе да „некоме другоме у односу на себе, кроз сећање и сведочанство донесе правду“ (Рикер 2015: 176).

4.2. Концепт и појам постмеморије

Да би појаснила временску и квалитативну разлику у односу на сећања преживелих, секундарно сећање и сећање друге генерације, које је посредовано и закаснело, Меријен Херш је сковала појам постмеморије. Као што се у постмодернизму префикс пост- не односи само на временску димензију и хронолошко настављање на модернизам, већ означава његово дубоко проблематизовање и пародирање, тако и приликом тумачења термина постмеморија, пост- не означава само окаснелост и генерацијски отклон према сећању, већ и одређени теоријски приступ или дискурс у чијој основи лежи претпоставка да холокауст као референтни догађај у двадесетом веку код потомака који га нису про/до-живели и даље утиче на њихов однос према прошлости, према себи и другима, односно, на поимање и конструкцију света, прошлости и сопственог идентитета.

Хершова (2011) је установила овај термин како би објаснила везу потомака према искуству родитеља којег се сећају само као наратива и слика с којима су одрастали, а који су били толико моћни и интензивни да су деловали као права сећања. Она закључује да је ова врста меморије посредована и да подразумева жељу за идентификацијом с преживелима/жртвама, али и признање удаљености од тог искуства. Хершова сматра да је специфичан однос према родитељској прошлости данас схваћен као „синдром“ закаснелости или „постојања након нечега“ и у раду *Генерација постсећања* даје преглед термина којима се тај однос именује: „одсутно сећање“ (Fine 1988), „наслеђено сећање“, „закаснело сећање“, „протетичко сећање“ (Lury 1998, Landsberg 2004), „изрешетано сећање“ (Raczymow 1994), „сећање у пепелу“ (Fresco 1984), „посредовано сведочење“ (Zeitlin 1998), „усвојена историја“ (Young), „постсећање“ (Херш 2011: 151), чиме потврђује да је феномен сећања потомака на догађаје, којима нису присуствовали, био веома интересантан, односно, да се код припадника генерације постсећања, ма колико се они налазили у различитим контекстима, могу уочити заједничке особине приликом промишљања прошлости и њене рефлексије у садашњости.

> (П)отомци преживелих (како жртава тако и виновника злочина) након трауматичних догађаја масовних размера осећају изузетно снажну и присну везу са сећањима на

прошлост које гаји претходна генерација, да постоји потреба да се та веза зове *сећањем,* те да се, у одређеним екстремним околностима, сећање *може* пренети на оне који нису заиста присуствовали конкретном догађају. Истовремено – тако се барем претпоставља – то се усвојено сећање *разликује* од сећања која наводе савременици или учесници догађаја. Отуда инсистрирање на префиксу 'пост-' или 'после-' и бројни описни придеви који истодобно теже да укажу на један искључиво интер- и трансгенерацијски пренос, те на далекосежне накнадне последице трауме. (Херш 2011: 151)

У појашњењу појма постмеморије Хершова се фокусира, као што се види из претходног цитата, на префикс пост-, јер је по њеном мишљењу термин меморија углавном јасан[48]. По мишљењу америчке професорке префикс пост- не имплицира то да су касније генерације „изван сећања“ и на тај начин у историји. Постмеморија није ни сећање, а ни историја, јер се од сећања разликује на основу временске и генерацијске дистанце, а од историје на основу дубоке личне везе. Чињеница која фундаментално разликује постмеморију од сећања (која су такође посредована) јесте да постмеморија почива на имагинацији, креацији и пројекцији (Херш 2011: 153-154).

Када говори о потомцима као другој генерацији, холандски теоретичар књижевности и културе Ернст Ван Афен, под њом подразумева децу потонулих и спасених логораша тврдећи да су деца жртава на известан начин и сама жртве и преживели. Холандски научник је мишљења да друга генерација не представља комплетно нову генерацију другачију од својих родитеља, већ да искуства родитеља и њихови начини сећања на трауматичне догађаје значајно дефинишу потомке, при чему се сећања потомака обликују на основу динамике обраде прошлости у оквирима породице и друштва у којима су потомци одрастали (Ван Афен 2006: 474). Хершова износи став да су сећања на рат и страдање преношена на присан и афективан начин, па се због тога јавља потреба код потомака да их зову сећањима:

Међутим, ми сами нисмо присуствовали тим догађајима, ни пропатили у њима, нити смо били непосредно изложени њиховим последицама. Наш однос према њима одређује чињеница да смо и сами обележени одредницом 'пост-', као моћним, али посредно усвојеним облицима знања, која проистичу из тог нашег статуса. (Херш 2011: 149)

[48] Управо је то тачка на којој Ван Афен заснива своју критику њеног концепта, коју ћемо представити у овом поглављу.

Одсуство референтног догађаја узрокује „фантомски бол“ (Фреско 1984: 421) и патњу јер сећања недостају – њихово једино сећање заснива се на томе да се ничега не сећају јер то искуство нису доживели. Због одсуства референтног догађаја из прошлости Ван Афен негира тврдњу Меријен Херш јер се са становишта семиотике траума не може преносити с генерације на генерацију, односно, генерација постсећања не може се сећати догађаја које није искусила: „Постоји континуитет између догађаја и сећања на њега. Тај континуитет се одвија недвосмисленим редоследом: догађај је почетак, сећање је последица.“ (Ван Афен 2006: 485) Ван Афен даље пише да „[у] случају деце преживелих индексична веза која је принцип сећања не постоји. Њихова веза с прошлошћу заснива се на другачијим семиотичким принципима. Збуњујуће је што се уопште прича о сећању у овом контексту, јер сећања недостају по дефиницији.“ (Ван Афен 2006: 486) А на примедбе о свом концепту, Меријен Херш одговара:

> Наравно да немамо дословна 'сећања' на доживљаје других, наравно да су на делу другачији семиотички принципи, наравно да ма какве биле размере неког догађаја, он не може да преобрази сећања на проживљено које једна особа има у сећања неког другог. Постсећање није исто што и сећање: оно је 'пост-'. 'након', али истовремено одговара сећању по својој афективној снази. (Херш 2011: 154)

Враћајући се на чланак Ван Афена уочавамо да он није мишљења да припадници постгенерације (подсећамо да он прича о деци преживелих жртава) не поседују никакво знање о прошлости својих родитеља, али тврди да је то знање резултат преношења и комбиновања историјских знања и сећања других (Ван Афен 2006: 486). Осим тога, не изостављa да напомене да је ово знање пре свега прожето идентификацијом с родитељима и њиховим траумама. Али, као што се може видети још на основу Албвашеве теоријске поставке, није новост да се аутобиографско сећање ослања на историјско памћење, које премда схематизовано и сажето, може бити оквир у који спуштамо своја сећања (Албваш 2015: 32). Историјских догађаја, који су се дешавали у раном периоду детињства, као што је холокауст у животу деце жртава, починитеља и посматрача, они се не могу сетити директно. Када пожеле да их ближе упознају на основу историјских оквира, неоспорно у те оквире уписују њихова запажања, поимања, маштања, сећања на основу ставова на пример родитеља који су продукт тог времена. Албваш пише:

> Не умишљамо сада да ће та слика недавно ишчезлог света, тако оживљеног вештачким средствима, постати донекле патворена позадина на коју ћемо пројектовати ликове наших родитеља, те да има нечега попут миљеа у који ћемо нашу прошлост поново уронити да бисмо је 'открили'. (Албваш 2015: 34)

Албвашовска поставка о друштвеној условљености памћења, коју су у правцу конструктивизма развили Асманови, незаобилазне су теоријске поставке приликом истраживања концепта постмеморије Меријен Херш. Као што смо показали у одељку о памћењу, од колектива чији смо део и његових захтева и вредности у многоме зависи селекција догађаја које ћемо запамтити, као и начини њиховог памћења. Албваш пише и о позајмљеном сећању, односно, оном које нам не припада, али које је важно за конституисање идентитета групе: неке догађаје које доприносе одржавању идентитета групе „[м]огу их замислити, али не могу да их се сетим“ (Албваш 2015: 30-31). Ипак, као припаднику колектива, индивидуи није страно ништа од тога што је утицало на њену групу и што ју је занимало. Да би припадао колективу, појединац је често принуђен да, користећи се различитим средствима и механизмима, прилагоди сопствена сећања. Посматрано на тај начин и сећање и постсећање представљају посредоване облике прошлости. Кључ концепта постмеморије Меријен Херш на основу кога се постмеморија разликује од сећања гласи: „Оно што омогућава повезаност постсећања с прошлошћу није присећање, већ маштовито ангажовање, пројекција и стварање“. (Херш 2011: 152)

Због временске и генерацијске удаљености од референтног догађаја, односно, због одсуства трауматичног искуства код потомака, они, желећи да схвате шта се догодило, посежу за имагинацијом, креацијом и пројекцијом ослањајући се при томе на историјски оквир из кога црпе релевантне информације, на сећања својих родитеља или чланова уже или шире породице обележена траумом, али и на сопствена сећања из детињства која су значајно одређена начином на који су одрастали у породици, као и целокупном идеологијом друштва у коме су живели. Тај тренутак окаснелости

> означава нарочит тренутак на крају века и почетка следећег, када се не гледа унапред, већ уназад, у покушају да се садашњост дефинише у односу на мучну прошлост, уместо да се створе нове парадигме. Попут осталих, овај термин одражава нелагодну неопредељеност између континуитета и прекида. Ипак, постсећање није покрет, метод, нити идеја; напротив, оно је овде схваћено као структура интер- и трансгенерацијксог преноса

трауматичних сазнања и доживљаја. У питању је последица трауматичних присећања, али […] уз генерацијски отклон. (Херш 2011: 151)

4.3. (По)етика постмеморије

У чланку *Генерација постсећања* Меријен Херш отвара питања везана за изналажење правог модуса у очувању сећања на холокауст и улазак те прошлости у историју. Како би спровела анализу концепта постмеморије[49], отвара следећа питања: да ли је постмеморија ограничена на породичну сферу или се може пренети на посредне сведоке; да ли се постсећање односи само на потомке жртава или и на виновнике злочина и посматраче; која изражајна средства су најприкладнија за представљање туђег искуства? Хершова тврди да су потомци како жртава тако и виновника злочина снажно повезани с искуствима и сећањима њихових предака да наслеђена сећања почињу да укључују у сопствени идентитет или лично сећање појединца чиме се омогућава њихово даље преношење (Херш 2011: 150-151).

Под постмеморијом Хершова подразумева трансгенерацијски простор сећања на културне или колективне трауме. Постсећање карактерише искуство потомака одрасталих међу наративима, који су се односили на време и искуство, које је претходило њиховом рођењу. Те закаснеле и болне приче претходне генерације, обликоване искуством трауматичних догађаја, тешко је разумети и интегрисати у идентитет. Дакле, постмеморија описује однос друге генерације према трауматичном искуству прве, њихову радозалост, жељу, као и амбивалентне ставове и осећања према знању и искуству родитеља. При томе, постмеморија се пре свега односи на уметничку реконструкцију трауматичне прошлости, којој се није присуствовало, а коју су и припадници постгенерације могли да доживе да су рођени мало раније.

[49] Термин *postmemory* на српски је преведен као постсећање, тако да ћемо их у раду употребљавати као синониме.

Због тога што нису директно искусили трауматичне догађаје који су одредили ток њихових живота, односно, због одсуства референтног догађаја, процес постсећања је посредован и приступ догађајима из прошлости могућ је једино путем медија: текстова, слика, наратива. Међутим, постмеморија подразумева активан однос потомака према доступним траговима прошлости предака, јер припадници постгенерације користе своје интерпретативне способности, машту и стварање како би успели да конструишу сећања која им недостају.

Меријен Херш свесна је чињенице да сећање постгенерације не почива на догађајима, већ на њиховој репрезентацији, те из тога извлачи закључак да управо то компулзивно и трауматско понављање слика повезује другу генерацију с првом, стварајући ефекат трауме који је сличан компулзивном понављању код сведока и преживелих. Афирмишући сведочанство засновано на сећању као нефикциони жанр и историјски извор, ЛаКапра је, да би аргументовао свој потез, у дискурс историје увео и Фројдове психоаналитичке појмове *acting out* (*Wiederholen*) – понављање и *working through* (*Durcharbeiten*) – обрада (ЛаКапра 1994: 205-223). Док се понављање односи на компулзивно, несвесно и нежељено појављивање сећања на догађаје који су узроковали настанак трауме, обрада – иако и сама носи елементе понављања – тежи да обради трауматични догађај, да га интерпретира и вербализује, да га преведе у други контекст делујући позитивно на индивидуу или колектив погођен траумом. Односно, да би се приступило трауматичном исксутву, показује се као неопходно понављање догађаја. Уколико припадници постгенерације афективно усвајају сећање примарних сведока, у њиховом нарративу уочљива су понављања, прекиди, тишина – белине у тексту, као манифестација одрастања под сенком трауме. Управо се на овом месту уочава значај књижевности, која се за припаднике генерације постсећања појављује као начин рада на сећању, који их ослобађа трауматичног дејства сећања, чинећи их отпорним на ударце судбине.

Овај вид отпорности Борис Сирилник зове „резилијенција“, што заправо означава „способност да се успе, да се живи и да се развија у позитивном смеру на друштвено прихватљив начин, упркос стресу или некој другој невољи која, очигледно, носи у себи озбиљну опасност од негативног исхода“ (Сирилник 2002: 15). Иако на почетку Хершова доводи у питање смањење броја слика холокауста које се изнова понављају, она уочава да

се у постмеморији деконтекстуализују знане слике кроз уметнички рад, чиме понављање не постаје инструмент за фиксирање или једноставну ретрауматизацију, већ се понављање појављује као средство за рад на трауматизованој прошлости (Херш 2001: 8).

Осим слика као ослонаца у сећању, и интертекстуалност, која се рефлектује кроз присуство других докумената или књижевних текстова, типична је за постмеморију. Читајући дела писаца постгенерације, лако се увиђа њихова међусобна комуникација. Иако не поседујемо информације да ли је Киш читао Перека или обрнуто или да ли је Зебалд читао оба поменута аутора, у њиховим поетикама заједничка карактеристика је присуство других текстова који говоре о истом искуству. Погледамо ли опус Данила Киша, увиђамо да је његова поетика заснована на документарности, да његови романи комуницирају са сведочанствима о холокаусту, као и с другим књижевним текстовима и идејама. У роману *W или сећање на детињство* Перек, слично Кишу у *Гробници за Бориса Давидовича*, упућује на цитате које је преузео од других аутора и из сведочанстава, и деконструише поступак конструкције сећања, откривајући слике које су допринеле да створи баш таква сећања. Зебалд као потомак немачког војника преузима слике из јавности и приватних архива и инкорпорира их у свој текст да би на тај начин доказао веродостојност и истинитост прозе коју пише. Осим тога, у Зебалдовим романима јасно је уочљива интертекстуалност, јер као универзитетски професор немачке књижевности и као одличан познавалац западне културе, своја дела прожима текстовима и асоцијацијама на текстове, што је одлика постмодерних писаца ерудита.

Иако је Хершова првобитно дефинисала постмеморију као трансгенерацијски породични пренос, радећи деценијама на овој теми, увидела је да је концепт постмеморије применљив и ван оквира породичног сећања на холокауст. Она тврди да се постмеморија може применити на све колективе који су преживели неку врсту трауме, нпр. у бившој Југославији, Јерменији, Камбоџи, Руанди итд, под условом да постоји „морална веза према другом који је означен као потлачен и прогоњен“ (Херш 2001: 10). У чланку *Генерација постсећања*, Хершова је анализирала Зебалдов роман *Аустерлиц* показавши да и потомци починиоца могу да развију саосећање с трауматичним искуством жртава, да преузму и интернизују њихово искуство и да на тај начин и они постају припадници генерације постсећања, који сведоче о нечовечности својих предака. На том месту се

постаје јасно да та апелативна функција постсећања означава етику постмеморије, односно, став и држање генерације постсећања према трауматичним догађајима њихових предака.

Кети Берент не дели мишљење Меријен Херш, јер сматра да се идеја постмеморије не може заснивати само на емпатији. Берентова не подржава каснији закључак Меријен Херш да и потомке починиоца треба уврстити у генерацију постсећања, јер мисли да није довољно осетити бол другог, преузети га и проследити да и други чују. Она остаје при првобитном ставу да су припадници генерације постсећања искључиво деца преживелих жртава или деца која су расла у породицама у којима се траума манифестовала, односно, Берентова сматра да се емпатија не може развити на основу слика које су доступне у јавности, већ да је везана искључиво за интимне породичне приче, слике и психосоматске симптоме (Берент 2013: 56).

Берентова тврди да постмеморија не подразумева само емпатију, већ захтева и интелектуални ангажман, који је превасходно везан за креацију (уметничке инсталације, књижевност, стрипови…). А када се каже да се ослања на слике доступне у јавности, у њих не спада само функционално памћење, већ треба нагласити да је постмеморија као рефлексија прошлости етична јер подразумева бављење и архивским сећањем – оним што се не може чути једноставно и што није лако доступно.

Приликом рада на прошлости, коју нису непосредно искусили, припадници постгенерације осећају и знају да је њихова морална обавеза да се сећају искуства свих маргинализованих, трауматизованих и потлачених. Они призивају потенцијално сећање, у смислу у коме га Перек дефинише – као сећање које није моје, али које је могло да буде моје (Перек 2015b: 80). Меријен Херш, дакле, заступа став с којим се ми слажемо, да припадност заједници генерације постсећања одређује осећај одговорности да се страдање не заборави: „морална веза према другом који је означен као потлачен и прогоњен“ (Херш 2001: 10). Постмеморија подразумева свест друге генерације о неопходности преузимања улоге секундарног сведока, који ће својим ангажманом допринети преносу сећања на следећу генерацију, односно, стварања уметничких дела која ће омогућити да се памћење трауматичног искуства холокауста позиционира у оквирима културног памћења.

4.4. Генерација постсећања

Изворни смисао појма генерација, који се односио на породицу и род у смислу рађања и продужетка, у двадесетом веку значајно се променио. Данас појам генерације, како указује Тодор Куљић у студији *Социологија генерације*, има тројако значење:

1. демографско, где је у средишту старосна структура становништва;
2. генеалошко, које се односи на сродство и породицу;
3. културно-социолошко, које се тиче нових културних и политичких вредности (Куљић 2009: 11-12).

Социолошка истраживања указују да се појам генерације може изучавати на два нивоа, из дијахроне перспективе – у смислу следа генерација: деда-отац-син, и из синхроне перспективе – у смислу генерације као групе коју одликују заједничке вредности и заједнички оквири сећања. Искуство холокауста и интергенерацијски пренос трауме довели су до схватања да се културно-социолошко поимање генерације, које преовлађује након Другог светског рата, не може одвојити од генеаолошког схватања, по коме се генерације посматрају кроз однос отац-син, стар-млад, старомодан-модеран (као што је пример у осамнаестом веку). Пренесено на домен нашег рада, коме је пре свега циљ уочавање заједничких особина приликом конструкције сећања у романима Киша, Перека и Зебалда, покушаћемо да увидимо на који начин је генерација која је дошла после условљена памћењем и наслеђем које јој је пренето из породице – то јест, како се пренос одвијао на дијахроном нивоу – интрагенерацијски. С друге стране, истражићемо на који је начин сећање аутора ових романа и романескних личности условљено схватањима генерације као културно-социолошког колектива, односно, како се процес одвијао и преносио на синхроном нивоу – интергенерацијски. С циљем да пружимо обухватну анализу појма постгенерација, почећемо с термином генерација, који је, као што је показао Куљић, врло комплексан и који се значајније почео истраживати тек у другој половини двадесетог века.

Културно-социолошки модел први пут је увео Карл Манхајм (Karl Mannheim) двадесетих година прошлог века. Као што је случај с теоријском поставком Мориса Албваша и Манхајмово промишљање генерације почиње да се прихвата и примењује у модерним теоријама о генерацији тек седамдесетих година двадесетог века, када се уочава да класно и национално обележје нису довољни да се појми и објасни новонастала ситуација у свету. Манхајмов допринос дефинисању овог појма, који по Куљићевом мишљењу није био оригиналан јер је само систематизовао постојећа мишљења претходника, огледа се у противљењу тривијалном извођењу генерације из биологије животног доба и паушалним тврдњама о духу времена (Куљић 2009: 14). Сумирајући дотадашња промишљања о појму генерације, Манхајм ју је дефинисао као

> заједничку припадност једној старосној групи у историјски дисконтинуираном временском периоду, која је условљена заједнички доживљеним судбинским историјским догађајима и збивањима, који стварају заједничке и међусобно повезане обрасце оријентисања и делања. (Манхајм 1978: 38-42)

Треба схватити да се у складу с „демографским метаболизмом“ (Куљић 2009) генерације смењују у биолошком смислу, али да приликом тумачења културно-социолошких генерација, година рођења није најзначајнија карактеристика. Ипак у чланцима и истраживањима који се баве генерацијама након Другог светског рата, као основни критеријум за разликовање генерација увек се појављује старосна доб у којој је појединац доживео рат.

Скоро четрдесет година након Другог светског рата почиње да се говори о „другој“, па чак и о „трећој“ генерацији у оквирима сећања на холокауст и његовог наслеђа. Ернст ван Афен тврди да његове колеге овај појам повезују пре свега с децом или унуцима преживелих. Анализирајући другу генерацију Ван Афен уочава да је обим овог појма широк и да пре свега реферира на појам прве генерације (Ван Афен 2006: 473). Међутим, поставља се питање ко чини прву генерацију, преживели или пале жртве? Тврдња берлинске историчарке Зигрид Вајгел подудара се с Ван Афеновим ставом: „Код рачунања генерација почиње се од друге. Тек преко друге и треће генерације, тек накнадно, конструише се прва генерација углавном имплицитно и не носећи то име.“ (Вајгел 1999: 159) Данас се под првом генерацијом у дискурсу свакодневице

подразумевају сви протагонисти који су рат доживели као одрасли, док се термин друга генерација односи на њихову децу, а трећа генерација обухвата децу друге генерације. Ван Афен под првом генерацијом подразумева преживеле, али у важном смислу и жртве, које су непоправљиво уништене (Ван Афен 2006: 474).

Као недостатак Ван Афенове поставке уочавамо изостављање битног дела генерације, који се састоји од починитеља и посматрача, који по нашем мишљењу нужно морају бити укључени у проучавање и прве и друге генерације. Истраживања немачког социолога Хајнца Будеа базирају се на генерацијама починиоца и саучесника означавајући их на следећи начин:

1. оне који су рођени двадесетих година као прву генерацију,
2. рођене четрдесетих као другу,
3. рођене седамдесетих као трећу (Буде 1998: 73-83).

Америчка професорка компаративне књижевности и теорије књижевности Сузан Рубин Сулејман уводи нову класификацију дефинишући децу преживелих логораша, која су се родила након завршетка рата, као другу генерацију, истичући при томе да је искуство родитеља утицало на обликовање њихових сећања на рат (Сулејман 2008: 178). Ослањајући се на истраживања когнитивних психолога и психоаналитичара, Сулејманова другачије схвата и прву генерацију, јер у њу убраја све актере који су за време рата имали више од једанаест година што је старосна доб у којој деца прелазе у период адолесценције, односно, период од кога имају способност апстрактног мишљења и вокабулар да то мишљење искажу. За децу која су за време рата била мала да би могла да појме шта им се догодило или мала да би могла да имају сећања на рат, Сулејманова уводи концепт генерације 1.5 (*onepointfive*).

Како је свесна хетерогености појма генерација (а самим тим и генерација 1.5), америчка теоретичарка предлаже разликовање три групације унутар именованог колектива чије поимање варира од различитих фактора. Она их дефинише на следећи начин:

1. деца која су била премала да би се сећала – новорођенчад и деца до три године – у ову групу сврставамо Зебалда, иако је концепт Сузан Рубин Сулејман намењен само за децу жртава;

2. деца старости од четири до десет година, која су била одрасла да могу да се сећају, али да не појме шта се и због чега догађа за време рата – у овај колектив спадају писци јеврејског порекла, Данило Киш и Жорж Перек;
3. деца која су била довољно одрасла да разумеју шта се догађа, али премлада да би била одговорна (Сулејман 2008: 182).

Да би објаснила генерацију 1.5, Сулејманова је упоређује с другом генерацијом и тврди да је за децу, која су се родила након Другог светског рата био типичнан осећај закаснелости, док је за припаднике генерације 1.5 заједничка била „преурањена збуњеност и беспомоћност“ (Сулејман 2002: 277). Међутим, збуњеност због трауме холокауста типична је за све који су је доживели, без обзира да ли су је доживели као одрасли или деца. Ипак, за децу трауматично искуство догодило се преурањено – пре него што је форимиран стабилан идентитет или пре стицања свести о себи. Парадоксално та „преурањена збуњеност“ била је праћена преурањеним одрастањем, јер су деца морала да преузму одговорност одраслих иако су још увек била деца.

По проширеном Будеовом концепту, аутори чија дела анализирамо у раду припадници су друге генерације, док су, по Сулејмановој, Киш и Перек припадници генерације 1.5, а Зебалд, који је рођен пред крај рата као дете немачког војника, не улази у оквире истраживања америчке теоретичарке књижевности, јер су предмет њеног интересовања пре свега деца жртава. Посматрајући представљене резултате, уочавамо да године као критеријум за разликовање генерација не доприносе јасном диференцирању, односно, да некада веома мала разлика у годинама може значити различито искуство. Осим тога, не смемо а да не узмемо у обзир да књижевници веома рано почињу интуитивно да опажају свет и да се труде да га разумеју, тако да Кишове (шест до десет) и Перекове године (четири до девет) за време рата не морају да буду критеријум на основу кога ћемо их елиминисати као индивидуе које су свесно доживеле рат. Сузан Рубин Сулејман упућује да је и разумевање релативно питање, јер су деца врло рано могла да схвате да су у животној опасности и да је неопходно да се понашају на захтеван начин да би остали у животу (Сулејман 2008: 182). Ипак, она немају капацитете који им омогућавају да контекстуализују искуство, као ни да мисле о њему на начин на који то ради одрастао човек. Због свега горе наведеног у нашем раду сва три писца сврстаћемо у

генерацију 1.5, јер као што показује Сулејманова, границе између детињства и зрелости су индивидуалне и релативне.

Уз ову теоријску поставку ваља додати и да унутар групе вршњака, уколико генерацију биолошки посматрамо, или унутар генерације као колектива који дели искуство истих историјских догађаја, постоје разлике у виђењу и интерпретирању тих искустава што пре свега зависи од унутрашњих чинилаца: личног искуства, психолошког склопа, али и од позиције коју индивидуа заузима у друштву, односно, од вредности и *Weltanschauung*-а групâ чији је члан истовремено (род, класа, занимање, страна: код искуства Другог светског рата да ли је починилац или жртва…). Дакле, треба схватити да генерација као колектив није хомогена целина и да се међу послератном генерацијом уочава јасна подела на починиоце и жртве, фашисте и антифашисте или комунисте и капиталисте, што је пре свега било одређено биполарном сликом света која је настала због Хладног рата. Не смемо изоставити ни да су и унутар именованих група постојале значајне разлике, на пример, под жртвама се подразумевају и преживели и страдали, тако да би свако дефинисање водило уопштавању, а тиме и забораву појединачних искустава и судбина.

Ми полазимо од става да генерација није једнолична целина, већ је пре свега конструкт посматрача, односно, слика коју стварамо о колективу на основу критеријума које именујемо, а то могу бити, као што је пример у културно-социолошком схватању генерације, искуства истих историјских догађаја, чије се виђење не мора у потпуности преклапати. На основу овог става, а ослањајући се и унапређујући Манхајмово поимање генерације, које се базира на премиси да појединци који деле одређено искуство (рат, промене политичког система) у конститутивном животном периоду творе заједницу коју одликују специфични менталитет и поглед на свет, у нашем раду нећемо инсистирати на годинама као мерилу за припадност генерацији, већ ћемо генерацију посматрати као „симболичку форму“ (Вајгел 1999: 159), односно, као „заједницу сећања“ (Буде 1998: 78), које је активни идејни чинилац групне активности.

Због тога Киша, Перека и Зебалда дефинишемо као припаднике исте генерације – генерације постсећања, јер њихова књижевна дела представљају артефакте културног памћења у којима се отеловљује императив да се кроз сведочње у форми фикције омогући признање жртава и спречавање да се страдање заборави. Осим тога не сме се заборавити

да они нису директно искусили страхоте логора, односно, да су пре свега у детињству доживели рат, те им је била потребна временска дистанца, како је неколико деценија пре Другог светског рата увидео Морис Албваш, да схвате значење историјских догађаја (Албваш 2015: 38), који су заправо обликовали њихов и живот њихових породица.

Како бисмо аргументовали став о хетерогености појма постгенерација, у следећим поглављима показаћемо на које се начине потомци припадника супротстављених група сећају догађаја које нису искусили, а кратким анализама текстова у следећим поглављима даћемо одговор на питање које се особине књижевних дела изабраних аутора, иако припадника различитих колектива, могу подвести под заједнички именитељ постмеморије.

4.5. Суочавање с непроживљеном прошлошћу

„Тако ми и нашу (своју) историју знамо и блиска нам је
колико је осећамо, а осећамо само када се у нама појави наша
личност, биће вођено осећањем смисла заједнице – не
смишљене, договорене, интересне, држављанске, то јест,
партијске, политичке, него – историјске, моралне, личне
(породичне, пријатељске, заједнице ближњих, цивилне,
грађанске, културне, друштвене)“.

Жарко Видовић (*Смисао, личност, историја*)

Иако нас деценије одвајају од Другог светског рата, иако су нас директни учесници и сведоци рата и злодела напустили, чини се да је прошлост и даље несавладана. Симптоматично је да је прошлост несавладана како на страни жртава и њихових потомака, тако и на страни починиоца и њихових наследника. Након завршетка рата и хладноратовске поделе у Источном блоку постојао је јасан оријентир за будућност ка којој

треба стремити: антифашистичка и антикапиталистичка борба – при чему је између ова два система, фашизма и капитализма, стављан знак једнакости). На другој страни, у западном свету, у који се убрајала и Западна Немачка, након брзоплетих покушаја денацификације у виду Нирнбершких процеса није се већа пажња посвећивала ни жртвама, ни починиоцима, јер је, како се тврдило, свет био сит рата, страдања и несреће, тако да се поглед скретао с прошлости и упирао ка светлијој будућности. Питања која су се тицала срамотне прошлости (прошлост чланова и симпатизера Хитлерове партије, колаборационизам, сопствени злочини како нациста, тако и Савезника) била су гурнута у страну зарад будућности и напретка – демагогије модерног света. У *Дугој сенци прошлости* Алаида Асман је анализирала однос према трауматичној прошлости и починитеља и жртава и увидела је да се прве две деценије након рата и међу Немцима и међу Јеврејима наилази на прећуткивање (Асман 2011: 121). На страни починилаца уочава се табуизација прошлости под теретом кривице и срамоте, док се код жртава прећуткивање патње јавља у корист перспективе која афирмише живот: у корист властитог преживљавања и у корист деце.

Међутим, и на страни жртава и починиоца могу се уочити активности које се супротстављају овој тврдњи. Књига Прима Левија *Ако је то човек,* написана непосредно након рата и преведена на немачки језик с циљем да посведочи о искуству у логору и да конфронтира Немце са сопственом прошлошћу и одговорношћу за холокауст, указује да је код извесног броја жртава постојала потреба да говоре и пишу о трауматичним искуствима и нехуманости којима су били изложени, али да заправо свет није био спреман да их чује. Лоша рецепција њихових сведочанстава и неспремност друштва да призна жртве и прихвати одговорност водила је ка њиховом повлачењу и додатној трауматизацији. Драма Волфганга Борхерта *Напољу испред врата*, премијерно пуштена као радио драма 1947. године, показује да је и међу Немцима постојало оних који су учествовали у рату и који су били спремни да о томе пишу и говоре. Међутим, иако говори о стравичностима рата, ова драма не проблематизује питање одговорности за злочине нацистичког режима почињене над Јеврејима, јер се већина Немаца све до краја шездесетих година изјашњавала да о концентрационим логорима није ништа знала[50].

[50] За стицање ширег увида о ситуацији која је владала у послератној Западној Немачкој погледати филм „ У лавиринту лажи“ редитеља Ђулија Рикарелија, https://www.imdb.com/title/tt3825638/

Тек је под спољашњим притиском, који подразумева смену генерација у Немачкој и промену мисаоне парадигме која се догађала пре свега под утицајем француских левичара, отпочело преиспитивање одсуства говора о одговорности у рату. На страни жртава временска дистанца и промена друштвене климе омогућиле су да се жртве изборе с трауматичним искуством, јер су они мање трауматизовани почели наративно да обликују своја искуства што је олакшало другима да о томе говоре[51].

Како су аутори романа који су предмет анализе наше докторске дисертације, припадници генерације постсећања за које је заједничко да су се суочавали с прошлошћу коју нису доживели или су били веома мали да би је запамтили и разумели на начин који је својствен одраслом човеку – Киш и Перек су деца жртава, а Зебалд потомак симпатизера нацистичког режима, укратко ћемо анализирати, како смо већ најавили, начин суочавања с прошлошћу потомака жртава и починитеља на основу књижевних текстова која се баве тематиком Другог светског рата и искуством логора. Овом анализом желимо да покажемо да је генерација постсећања хетерогена и да њене припаднике, пре свега, можемо поделити на још две подгрупе: у оквиру жртава на потомке потонулих и потомке спасених, а на страни починиоца на потомке који су подржавали и оправдавали поступке својих предака, и на потомке који су тежили да се критички суоче с несавладаном прошлошћу коју су наследили.

[51] Овакво схватање може се означити као врло проблематично, јер ако наративе трауматизованих жртава сведемо на оне који су били мање трауматизовани, долази до губитка плуралности индивидуалних искустава и индивидуалних наратива, који би посведичили о бруталности и степену злочина почињених у нацистичким логорима. Примо Леви тврди да „[…] сећање које се често призива и исказује у форми приповедања, тежи да се учаури у стереотипу, у неком облику који је потврђен искуством, кристализован, доведен до савршенства и улепшан, облику који заузима место изворног сећања и развија се на његов рачун.“ (Леви 2002:19)

4.5.1. Потомци жртава

„Холокауст је дрога и ја сам се навукла, а први су ми шут дали бесплатно, несвјесно, сви у соби. […] Моји родитељи чак и не схваћају да дилају дрогу. Не би могли замислити какав је трип од Х. Како ме нагони да желим заронити у његове дубине, како ме шаље од куће саму у кино, у књижницу, гдје могу видјети сваки филм и прочитати сваку књигу који дилају Холокауст.“

Берниз Ајзенштајн (*Када вам родитељи преживе холокауст*)

Ван Афен међу првима је уочио да појам друге генерације подразумева прву генерацију, као и да се самим тим отвара питање ко чини прву генерацију: да ли преживели или жртве које су непоправљиво уништене. Овако постављена проблематика повлачи још нека питања, на пример: на чије се потомке мисли? Дискурс трауме који се бави превасходно интрагенерацијским преносом трауме преживелих логораша на њихове потомке, запостављао је децу чији су родитељи страдали у рату. Да бисмо истражили да ли су механизми којима се користе припадници ових подгрупа исти, или постоје разлике у начину на који надомешћују одсуство референтног догађаја у сопственом сећању, послужићемо се текстовима Берниз Ајзенштајн и Еве Хофман на страни деце спасених и Данила Киша и Жоржа Перека као деце потонулих. Овакав одабир аутора и књижевних дела на страни жртава начинили смо пре свега због тематске сродности, као и сенке холокауста која се надивијала над њиховим животима и утицала на њихове поетике које осим тематске сродности повезују слични наративни поступци, као и тежња да се одуже прецима због онога што они данас јесу.

4.5.1.1. Потомци спасених

„[…] ми нисмо присуствовали тим догађајима,
ни пропатили у њима, нити смо били непосредно
изложени њиховим последицама.“

Ева Хофман (*После таквог сазнања*)

Свака класификација која се остварује у научне сврхе зависи од критеријума које истраживач именује и објасни, док се као друга мањкавост класификовања увиђа да оне својим уопштавањем изостављају појединачне случајеве због којих се изводе нетачни закључци. У случају жртава, класификација коју смо представили у раду прети да остави по страни велики број начина на које су оне покушавале да се изборе с трауматичном прошлошћу. Ипак, та чињеница нас неће обесхрабрити да кренемо у подухват који смо најавили. Да бисмо анализирали живот потомака преживелих логораша, потребно је схватити да сваки човек на индивидуалан начин доживљава и реагује на трауматичне догађаје које је искусио, што пре свега зависи од његових психолошких карактеристика, али и од околине у којој одраста и егзистира. На овој претпоставци и Хелен Епштајн, ауторка дела хибридног жанра *Деца холокауста: разговори са синовима и кћерима преживелих* (1979), заснива став да се треба чувати универзализације и хомогенизовања како генерације потомака, тако и њихових искустава, јер је истражујући ову групу установила да су неки међу њима успешни, неки нису, појединци су весели, други су пак депресивни. Епштајнова због тога инсистира да се постави питање какви су преживели родитељи (који су такође хетерогена скупина), односно, какав је начин обраде прошлости био присутан у домовима преживелих (Епштајн 1979: 299-300). Да би се бар једним делом допринело исправљању неправде која је нанесена жртвама, полазимо од схватања да анализа појединачних случајева доприноси сакупљању и чувању разноврсних начина обраде прошлости чиме се обезбеђује плуралност, за коју је још Примо Леви, говорећи о потреби сведочења, тврдио да је неопходна, јер се једино из ситних делова може добити целокупна слика трауматичног догађаја.

Берниз Ајзенштајн (Bernice Eisenstein) је дете пољских Јевреја који су преживели холокауст и иселили се у Канаду. Као рођену у послератном периоду, 1949. године у Торонту, а и на основу њене књиге *Када вам родитељи преживе холокауст*[52] у којој се увиђају начини на који се бори с прошлошћу коју није директно искусила, сврставамо је у припаднике генерације постсећања. Књига коју је објавила представља продукт њеног суочавања с непроживљеном прошлошћу, односно, превазилажење емоционалне баријере настале због њене породичне историје. Она је дете родитеља који су у Торонту живели у затвореном кругу родбине и пријатеља који она назива „Групом“, а који веже заједничко искуство логора. Ајзенштајнова покушава да спозна прошлост својих родитеља о којој јој они не желе да говоре. По речима једне критичарке она преузима на себе терет да успостави равнотежу између памћења и живота који иде даље. Оно што одликује њен стил јесте нехронолошки приказ прошлости родитеља, јер представљање њихове прошлости не зависи само од догађаја које треба хронолошки да представи, већ пре свега рад на памћењу – родитељском и сопственом. Већ је познато да деца родитеља који су преживели холокауст покушавају да дају значење догађају који је обележио њихове родитеље, међутим, тај догађај им заувек остаје недокучив, јер му нису присуствовали – одсуство обележава живот потомака.

„Никада нећу моћи дознати истину о оном што су моји родитељи доживјели. Укупност њихова губитка изван је мога досега, а можда и изван њихова.“ (Ајзенштајн 2010: 176) У овом аутобиографском подухвату, која представља мешавину цртежа и приче, преплићу се животне приче родитеља и њихових породица и пријатеља из Пољске, које су првобито били затворени у гету, а затим и у концентрационом логору Аушвиц. Њихова искуства обележена су суочавањем с нехуманошћу за коју нису успевали да пронађу начин како да је изговоре, али и страховитим губицима. Ајзенштајновој је у периоду одрастања било веома тешко да појми чему су све били изложени и колико су били снажни кад су могли све да издрже и преживе.

Њени родитељи изабрали су да ћерки не говоре о сопственом искуству, премда је одсуство говора код потомака остављало дубок траг у њиховом одрастању и формирању идентитета. С циљем да заштите дете, родитељи нису говорили о непредстављивом пред њом желећи да на тај начин афирмишу живот – како свој тако и живот ћерке. О страдању

[52] Оригиналан наслов *I Was a Child of Holocaust Survivors*

у гетоима и логорима говорило се само унутар Групе, тако да је одрастање Берниз Ајзенштај пратио осећај искључености и неприпадања Групи. Одсуство објашњења некада је остваљало чак и теже трагове на деци него говор о трауматичном искуству, јер такав облик коегзистенције није успостављао континуитет између родитеља и деце, јер је деци услед прекида с прошлошћу било неопходно да употребе интерпретативне вештине и фикцију како би спознали кроз шта су прошли њихови родитељи. Осим тога, прекид настао овим непреношењем искуства Ајзенштајнова се трудила да надомести ослањајући се на сведочанства других преживелих. Кандаска књижевница и илустраторка кроз процес саморефлексије уочава разлику између суочавања с прошлошћу својих родитеља и ње саме. Док је однос између догађаја и сећања на догађаје код родитеља индексичан, припадници генерације постсећања морају да посежу за другим механизмима сећања:

> Била сам заборавила да су моји родитељи, када би уопће отишли гледати неки филм о Холокаусту, у њему понајпре тражили аутентичност и жељели се увјерити да су догађаји приказани коректно.“ […] „Зато што сам жељела видјети реплику Аушвица и замишљати како у позадини међу изгладњелим логорашима стоје моја мајка и мој отац. (Ајзенштајн 2010: 19)

Пошто није доживела искуство које је обележило њену породицу, принуђена је да се ослања на спољашње оквире памћења и да историјске догађаје допуни сопственим сећањима која су обликована присуством холокауста у породици: „Знати да се Холокауст догодио није било довољно. Имала сам потребу знати што је он учинио мојим родитељима“ (Ајзенштајн 2010: 22), а крајњи циљ тог процеса била је спознаја себе. Колико велики значај холокауст игра за конструкцију идентитета постгенерације, која се ослања на имагинацију да би представила непредочиво, сведочи и следећи цитат:

> Када је машта свиме тиме опсједнута, њезин лет нема границâ. Но како бих се ослободила те навике, тога зова, морала бих закрити очи, затиснути уши, зачепити уста и избрисати истину да без Холокауста не бих била то што јесам. Он ме је жигосао и означио својим биљегом на мојој подлактици и увукао ме у свој свијет, неопозиво, као свог потомка. Ту говори колективно памћење једне генерације и ја морам слушати, видјети ужасе, осјетити гнјев. (Ајзенштајн 2010: 23)

И Ева Хофман мисли у правцу у коме се кретала Ајзенштајнова. Обе ауторке су пре свега интелектуалке, које имају изражену аналитичку моћ и моћ саморефлексије, међутим, почетна позиција Хофманове разликује се од позиције Берниз Ајзентшан. Ева Хофман је рођена последње године рата у Пољској, а с родитељима се иселели за Северну Америку тек 1959. године. У својој књизи *После таквог сазнања,* која осцилира између филозофије и мемоара, аутобиографије и психотерапеутске анализе (Јанг 2004), Хофманова с дистанце промишља сложено сазнање прошлости коју имају деца преживелих о искуству својих родитеља. Мишљења је да они који су рођени после ту прошлост усвајају на интиман начин, али да им остају зачудно непозната: „Ми који смо дошли после немамо сећања на холокауст. […] Без обзира на блискост, није било могуће створити „сећања“ на Шоу или присвојити родитељска сећања као своја сопствена.“ (Хофман 2004: 6)

Хофманова у оквирима генерације која је дошла после прави разлику између друге генерације у целини и дословне друге генерације, у коју убраја децу чији су родитељи успели да преживе концентрационе логоре (Хофман 2004: 187). Потомци спасених над чијим се породицама надвијала сенка холокауста често се не могу сетити када су први пут чули за страдање, јер су у периоду, када још увек нису имали свест о томе, почели да усвајају и интернизују родитељску трауму. Хофманова је, међутим, мишљења да трансгенерацијски пренос није могућ, већ и она као Ван Афен, подржава став о томе да није искуство насилних догађаја условило њихово памћење, већ да су услови у којима су одрастали били обележени ранама прошлости. Преживели су причали и писали о искуствима на основу сећања, док њихова деца пишу о сећању.

Ева Хофман се, у делу хибридног жанра који је карактеристичан за потомке преживелих, пита које заједничко искуство повезује децу преживелих, односно, шта их дефинише као припаднике генерације постсећања, иако су одрастали у другачијим послератним околностима, у различитим земљама и политичким системима и долази до следећег одговора: „Догађај који нам је заједнички не припада нашем проживљеном времену на овој планети, већ нашој предисторији.“ (Хофман 2004). Бројни уметнички, научни или књижевни радови сведоче о потреби потомака да представе последице живота који је био окружен патњом, депресијом, дисоцијативним понашањем људи који су то искуство доживели. И враћамо се на тврдњу изречену у одељку о постмеморији да је

одсуство (заправо непроживљеност) референтног догађаја најзначајнија тачка у дефинисању идентитета деце преживелих.

> Парадоксалне одлике индиректног знања прогоне многе од нас који смо дошли после. Формативни догађаји двадесетог века кључни су чиниоци у нашим биографијама, с времена на време претећи да завладају нашим властитим животима и да их засене. Међутим, ми сами нисмо присуствовали тим догађајима, ни пропатили у њима, нити смо били непосредно изложени њиховим последицама. Наш однос према њима одређује чињеница да смо и сами обележени одредницом 'пост-', као и моћним, али посредно усвојеним облицима знања, који проистичу из тог нашег статуса. (Хофман 2004: 25)[53]

Потомци преживелих осећају кривицу што нису искусили страдање за време Другог светског рата, због тога се труде да помогну родитељима, да преузму њихов бол како бруталности којима су били изложени не би отишле у заборав. Меријен Херш упозорава да услед такве поставке припадници постгенерације могу доћи у стање да умање вредност сопствене егзистенције, да обесмисле сопствене приповести и доживљаје и да сопствено постојање тумаче као надокнаду за неизлечиве губитке својих родитеља (Херш 2011: 152).

Хофманова бритком анализом колектива, чији је и сама део, долази до спознаје да постоји опасност од самосажаљења и нарцисоидности приликом процеса „преузимања сећања“ јер деца преживелих желе да истакну сопствено страдање уз родитељско, али упозорава да потомци преживелих не би смели себе да виде као жртве жртава, јер се њихова искуства у потпуности разликују. После путовања у родну Пољску, како би прошлост боље спознала, Ева Хофман поставља тезу која је за тај период била веома смела. Усудила се да изнесе тврдњу да патња због одсутности референтног догађаја ствара већу дисфункционалност код потомака него код преживелих родитеља, јер су родитељи пре страдања имали живот ослобођен терета холокауста.

Овакво признање страдања потомака преживелих узрокује да шездесет година након Другог светског рата Хофманова потомцима жртава „дозвољава“ да допусте прошлости да прође, како би могли да се врате у садашњост. Овакав став Хофманова заузима након терористичких напада 11. септембра 2001. године у Њујорку, када схвата да без обзира колико се претходних деценија бавила прошлошћу покушавајући да замисли и схвати страдање својих родитеља и ближњих у логорима, праву трауму човек може

[53] Превод је преузет из чланка *Генерација постсећања* Меријен Херш, превела Викторија Кромбхолц.

доживети тек личним искуством, „када осети да је цео његов свет уздрман из корена“ (Јанг 2004).

Живот Еве Хофман и Берниз Ајзенштај, дубоко су прожети жељом и потребом да схвате патње и несрећу својих родитеља. Када је Арт Шпигелман, такође потомак преживелих логораша, у свом стрипу, у коме је анализирао и проблематизовао однос према родитељској прошлости, написао: „Знам да је сулудо, али сам некако одувек желео да сам био са својим родитељима у Аушвицу како бих могао да схватим кроз шта су прошли! […] Претпостављам да се ради о кривици што сам имао лакши живот него они.“ (Шпигелман 1991), Сузан Рубин Сулејман види да је за децу спасених заједнички осећај „закаснелости“ (*belatedness*) (Сулејман 2008: 180). Али као што упозоравају многи критичари, нису сва деца патила од последица постсећања, јер је дечја патња зависила пре свега од интензитета родитељске трауме и њене обраде.

Образлажући концепт постмеморије, Меријен Херш тврди да постсећање најспецифичније описује однос деце преживелих жртава према искуству културне или колективне трауме својих родитеља, искуства којих се сећају само на основу наратива или слика уз које су одрастали (Херш 2001: 9). Деца родитеља којима је било тешко да се изборе са сопственим сећањима углавном су била усмерена ка причама и радњама које су родитељи често понављали, јер нису имали снаге да доживљено обликују у наративну структуру. С друге стране, као што је Меријен Херш упозорила, постоји ризик да се припадници постгенерације ослоне на „познате, некритички усвојенен културне слике“ (Херш 2011: 153) у виду фотографија (слике убистава, пуког преживљавања, страдања), чиме се заправо онемогућава разумевање искуства родитеља.

Читањем изабраних текстова деце преживелих јасно се може уочити прекид континуитета у породичном преношењу сећања, јер траума због искуства које су доживели родитељи кочи несметани интрагенерацијски пренос сећања. За децу преживелих карактеристично је да не могу да појме догађај, јер су фабрике смрти неупоредив догађај у историји, чиме је онемогућено разумевање родитеља. Однос према сећањима на холокауст код преживелих и њихових потомака посве је различит. Док спасени прво постављају питања и покушавају да појме шта се догодило, а одатле се окрећу аутобиографком сећању како би упоредили чињенице, они који су рођени после најпре морају да уче значење споља према спољашњој конструкцији и поимању догађаја.

Симптоматично је, како тврди Ван Афен, да што деца више осећају прекид с прошлошћу својих родитеља, то су мање у могућности да схвате или да је спознају њихову прошлост, због чега парадоксално осећају још дубљу везу с родитељском патњом, као и кривицу што нису доживели исто што и њихови родитељи (Ван Афен 2006: 488).

4.5.1.2. Потомци потонулих

„Што се тиче сећања, ни ту нема континуитета,
него само искидане слике, мутни снимци зимског
пејзажа, суморно свитање…“

Данило Киш (*Горки талог искуства*)

Како је Сулејманова приметила, у великом броју случајева акценат приликом истраживања постмеморије стављен је на децу оних који су успели да се спасе након што су дотакли дно (Сулејман 2008: 179). При томе, као што смо видели у претходном поглављу, понашање родитеља узроковано трауматским догађајем, вербална и невербална комуникација унутар породице, као и утицај шире заједнице утицали су на формирање идентитета припадника генерације постсећања. Међутим, Сулејманова у чланку *Рубови сећања: експериментално писање и генерација 1.5: Перек/ Федерман* (2008) отвора питање шта је са децом чији се родитељи нису вратили. Да ли се механизми обраде прошлости у овим подгрупама разликују? Да бисмо одговорили на ово питање, позваћемо се на текстове Данила Киша и Жоржа Перека. Како су њихови романи предмет анализе ове докторске дисертације, детаљна анализа романа уследиће у посебним поглављима, а сада ћемо дати само неке од најупечатљивијих одлика обраде прошлости у њиховим поетикама.

Данило Киш југословенски је писац, рођен 1935. године у Суботици. Године 1939. његова породица се преселила у Нови Сад, који је 1941. после окупације сила Осовине и распарчавања Југославије, заузела Мађарска, и из кога су морали да беже годину дана касније, кад су мађарски војници масакрирали три до четири хиљаде Срба, Јевреја и Рома. Киша сврставамо међу припаднике генерације 1.5, јер је као шестогодишњак морао заједно с родитељима да се скрива како би породица опстала и преживела, а са седам година је доживео одвајање од оца. Након новосадске рације, Кишов отац није имао другог избора него да потражи уточиште код сестре у једном селу у западној Мађарској, где његову породицу наредне три године нико није дирао. Међутим, отац, мађарски Јеврејин, одвојен је 1942. године од породице и прогнан у гето, да би 1944. био депортован у Аушвиц где је и убијен, а самог Киша од те судбине спасило је крштење у православну веру.

> […] реалност рата [је] било то што ме је ранило, и то у тренутку када је за дете, што сам ја тада био, све то било неразумљиво […] Нисам знао шта се све то догађа и свет ми је говорио да је то зато што сам Јеврејин. Живео сам све то као неку врсту казне, поготову стога што сам сам у школи пратио наставу из катехизма и у то време, управо због тога, био спреман да прихватим идеју кривице, првобитног греха. (Киш 2013: 152)

На основу типологије Сузан Рубин Сулејман, Киш са својих шест година колико је имао када је почела несрећа његове породице, припада групи деце која су била довољно одрасла да би се сећала рата, али мала да би разумела догађаје који су их окруживали и претили њиховој егзистенцији.

Судбина оца одређена пре свега јеврејским пореклом имала је веома важну улогу за Кишово окретање ка теми холокауста. Како Киш за себе каже: „Ја у својим романима срамно лежим на психијатријском отоману и покушавам да кроз речи доспем до својих траума, до извориште своје сопствене анксиозности, загледан у себе.“ (Киш 2013: 34) Сулејманова тврди да књижевност као врста рада на језику и себи, која доприноси најкомплексинијем разумевању света и себе, јесте потпора на коју се писци припадници потомака палих жртава ослањају како би изашли на крај с губитком, терором, закаснелошћу, односно, књижевно стварање тумачи се као начин деце страдалих да се изборе с прошлошћу (Сулејман 2008: 183). У свом опусу, у коме се огледа дечја беспомоћност и зрели покушаји да понуди објашњење те беспомоћности, Киш се бори да

пронађе прави начин представљања трауматичног и непредстављивог искуства логораша. У једном од својих есеја, он вербализује потешкоће које се јављају приликом писања о искуству нацистичких логора: „Како причати о свему томе, а не бити баналан.“ (Киш 2013: 218)

Киша приликом писања интересују сопствена, али и „позајмљена“ или „наслеђена“ сећања на догађаје који су учинили да постане личношћу која је јесте:

> Ја нисам у могућности да измишљам. Ништа није ужасније од реалности, то знам, ништа романескније, али ништа ни произвољније и опасније него покушај да се средствима литературе фиксира она стварност која нас није прожела, коју не носимо у себи, патетично речено, као рудари оловни прах у грудима. Једино такву стварност, такав свет сам у стању да додирујем, које морам да искашљем, да изригам из себе. (Киш 2013: 18)

Како би контексутализовао сопствена сећања, Данило Киш је морао да их стави у историјске оквире и да их разумева кроз интеракцију са сећањима других људи и сведочанствима тога доба. Када као одрасли људи пожелимо да схватимо индивидуална сећања из раног периода детињства која нам тада нису била схватљива, историјске догађаје користимо као основу за разумевање и тумачење прошлости. Како је живот потомака страдалих у логору обележен одсуством родитеља – у Кишовом случају оца, они су приморани да ослонац за разумевање траже у оквирима историје ослањајући се при томе на креацију и имагинацију. Историјска подлога се у Кишовом опусу манифестује ослањањем на документа која треба да посведоче о веродостојности догађаја о којима пише, као и да покажу истинитост сведочења.

Говорећи о улози документарне подлоге у роману *Пешчаник*, Киш износи став: „Мене су документа којима сам се служио, а која се односе на мога оца, обавезивала да их не изневерим, као што ме је и његово писмо, оно на крају књиге обавезивало да не говорим о стварима којих нема или које у њему нису макар дотакнуте, наслућене, иманентно присутне.“ (Киш 2013: 13) Документ као основ Кишове поетике представља ослонац сећања, на који затим надограђује *Weltanschauung* периода о коме прича, а имагинацијом ограниченом тим оквиром заправо промишља нестанак оца, родбине с очеве стране, страдање у рату, глад, сиромаштво, оскудицу, селидбе. Као резултат појављује се роман *Пешчаник,* који као пример историографске метафикције потврђује став Сулејманове о значају обраде прошлости кроз књижевно стварање. Очев одлазак,

који у тренутку када се догодио није могао да појми, Киш као одрастао покушава да на основу документарне подлоге реконструише и схвати користећи се фикцијом: „Књиге и нису ништа друго“, тврди Киш, „до пишчева лична и породична архива.“ (Киш 2013: 34)

Жорж Перек рођен је годину дана након Киша, 1936. године у Паризу, у породици имиграната, Јевреја из Пољске. Јеврејство, мада га он не разуме у потпуности, одредило је његову судбину и судбину целе породице. Рано је остао без родитеља, јер је отац као добровољац француске војске страдао на фронту 1940. године, а мајка је 1943. депортована у концентрациони логор Аушвиц. Рат је провео у католичком интернату у Веркору где је крштен у католика, а од 1945. године живео је код тетке по оцу. Детињство за њега „није ни носталгија, ни страх, ни изгубљени рај, ни Златно руно, него можда хоризонт, полазна тачка, координате на основу којих ће стожери мог живота моћи да нађу свој смисао.“ (Перек 2016: 18) Траума одвајања коју је доживео у детињству кроз губитак родитеља и раскид с њиховом културом, траума коју је створио упад историје у његову појединачну судбину, обележила је целокупно Перекoво стваралаштво које представља „сећање на њихову смрт и потврду мог живота“ (Перек 2016:48). Одсуство и страдање родитеља који су детерминисали његово одрастање и сазревање присутно је у целокупном опусу. Перек у књижевности види могућност да постави и опредмети личне и друштвене проблеме: појединачно искуство окреће ка спољашњем свету и као писац постаје сведок своје приче и свог времена – његови романи постају артефакти културног памћења. За њега, као и за Киша, књижевност има спаситељску функцију. „Човек не постаје писац зато што је одабрао да каже извесне ствари, већ што је одабрао да их каже на известан начин.” (Киш 1983: 281) Француски писац Жабес (Jabès) мишљења је да недостатак покреће писање. Перек, као и Киш, развија стратегије које ће му омогућити да изрази своје искуство не позивајући се директно на њега, да искуствене чињенице, које поред личних доживљаја обухватају и његове лектире и спољашњу друштвеноисторијску стварност, преради и укључи у једну текстуалну и интертекстуалну игру.

Роман *W или сећање на детињство* представља, како тврди Сузан Рубин Сулејман (2008: 185), одговор на трауму из детињства и истовремено нуди рефлексију о границама и парадоксима сећања и писања о таквој трауми у старијем добу. У постхумно објављеној књизи *Рођен 1936* налазе се текстови које осветљавају његов рад на сећању и забораву,

потрагу за идентитетом и установљавање једне врсте аутобиографске стратегије за коју каже: „То је, дакле, рад на памћењу и то преко памћења које се нас тиче иако није наше, али које, како бих рекао, стоји поред нашег и одређује нас скоро на начин како то чини наша историја.“ (Перек 2015: 71). Да би појаснио на који га начин непроживљена прошлост детерминише, како га опседа и не да му мира, он уводи појам „фикционалног сећања […] сећања које би могло да ми припада“ (Перек 2015: 70). Због тога трагове који сведоче о постојању његових родитеља и некадашњег света, Перек, слично Кишу, подупире фикцијом. У једној од две паралелне приче у роману о месту W, све детаљнијим описима долази се до спознаје да се ради о месту чије уређење подсећа на концентрациони логор, док је у другој причи присутна рефлексија о границама и парадоксима сећања и писања о том сећању у старијем добу. Иако писању као виду ослобођења од прошлости приступа као зрео човек, искуство одвајања од родитеља, борбе за опстанак, страха, беде, скривања у детињству представљају ограничења којих се тешко ослобађа приликом обраде прошлости и чије се трауматско дејство уочава на више нивоа – у структури, грађи, мотивима итд.

4.5.1.3. Закључак

Док се код потомака спасених уочава траума проузрокована одгојем од стране људи који су преживели холокауст, код потомака потонулих траума је условљена одсуством родитеља. И Ева Хофман као дете преживелих логораша, запостављајући потомке починилаца, прави разлику између постгенерације у целини и дословне друге генерације, што Хершова објашњава на следећи начин: припадници постгенерације чији преци нису директно искусили рат афилијативно усвајају сећања на ту прошлост – идентификација се одиграва по интрагенерацијској хоризонталној оси: међу вршњацима (Херш 2011: 157-158). Потомци директно погођених примају та сећања у породичним оквирима – у интергенерацијској вертикалној идентификацији: родитељ-дете, ослањајући се истовремено на јавне слике и наративе који су свима доступни. Деца преживелих наглашавају осећање да се над њиховим животом надвијала сенка холокауста, која је, као

што смо показали, утицала на однос према прошлости и сећању, манифестујући се на различите начине што је пре свега зависило од начина обраде прошлости чланова породице који су је преживели.

Постоје различити начини на које су се родитељи борили с трауматичном прошлошћу: неки су стално причали о свом искуству, све поредили с њим и вредновали на основу њега, али и у тим околностима постојале су ствари које деца нису могла да појме што је водило међусобном неразумевању; било је и родитеља који нису били способни да вербализују трауматско искуство: „У моме дому, као и у многима другим, прошлост је избијала на видело у звуцима кошмара, говору уздаха и болести, суза и оштрих болова који су наслеђе влажног тавана и услова у којима су моји родитељи били изложени током свог скривања“ (Хофман 2004: 10), а постојали су родитељи који су ћутали зарад одржавања живота. Одсуство објашњења, патња због недостатка сећања и континуитета, осећај кривице што нису патили као родитељи били су последице одгоја и атмосфере која је владала у породици. С друге стране, деца потонулих била су у још незавиднијој позицији јер су морала да одрасту без родитеља који су насилно истргнути из породице, а фикција је постала ослонац за успостављање прекинуте везе с њима.

У научним и уметничким радовима представника обе групе уочава се дечја беспомоћност и зрели покушаји да понуде објашњења те беспомоћности. Књижевна дела потомака жртава холокауста одликују се индивидуализованим књижевним стилом, међутим, међу њима се уочава сличност у тону, жанру, емотивном и наративном садржају, која их повезује једне с другима и ставља у међусобни дијалог. Поред тога уочава се и сличност у избору тема, јер се они пре свега баве проблематиком расутог идентитета, психолошких ломова, преокупацијом одсуства, празноће, тишине, сталног осећаја усамљености и губика, укључујући и губитке сећања на чланове породице и детињство, као и патње услед спознаје да су њихови губици узроковани пре свега чињеницом да су Јевреји.

4.5.2. Потомци починитеља

Анализирајући Ренанову[54] теоријску поставку Алаида Асман утврдила је да у постхолокаустовском периоду није одржива парадигма о памћењу која је у духу националних сукоба делила учеснике на победнике и побеђене (Асман 2011: 85). Она је мишљења да је опозиција починилац-жртва из криминалистичког дискурса постала неопходна у тумачењу историје након искуства Другог светског рата, јер осим великих војних губитака рат је пратило незапамћено страдање цивилног становништва. Планско уништење Јевреја у фабрикама смрти узроковало је да се после рата једни наспрам других не налазе само победници и побеђени, већ и жртве и починиоци. У претходном поглављу показали смо како је трауматично искуство логора и смрти утицало на формирање идентитета потомака жртава. Асманова је установила да иако не постоји истинска паралела између трауме починилаца и трауме жртава у првој генерацији, у другој генерацији су откривене сличности које говоре о упоредивим психичким повредама (Асман2011: 127). На страни једног броја преживелих жртава, као што смо показали у претходном делу, присутно је прећуткивање патње у корист перспективе која афирмише живот, док је исти механизам одбране од прошлости присутан и на страни починиоца. Починиоци прећуткују прошлост под теретом кривице или срамоте с циљем да одрже позитивну слику о себи. Међутим, изненађујући су резултати истраживања социјалног

[54] Француски мислилац Ернст Ренан је 1882. године у свом чувеном предавању на Сорбони под насловом *Шта је нација?* указао колико је памћење значајно за конструкцију националног идентитета. Користећи се биолошком реториком, типичном за деветнаести век, установио је да нација нема само 'тело', већ и 'душу'. Ренан није делио став да за установљавање националног идентитета најважнију улогу играју критеријуми као што су раса (заједничко порекло, етнија), језик, религија и географија, већ је мишљења да кохезија нације подразумева свакодневни плебисцит. По његовом мишљењу под 'душом' нације подразумева се заједничко памћење. Деветнаести век поставља захтеве да национални идентитет постане легитиман, односно, да нађе потпору у заједнички проживљеној прошлости. Ту се, пре свега, мисли на референтне тачке у историји које подржавају јачање позитивне слике о себи, док се, с друге стране, изоставља и заборавља непожељна прошлост. Међутим, истражујући француску националну прошлост, Ренан показује да нису само победе ослонци у прошлости на којима се конструише национални идентитет, већ то веома успешно могу чинити и порази, којима се национални идентитет јача под императивом да се никад више не доживи пораз и никада не буде губитник.
Искуство Другог светског рата, страдање цивилног становништва и фабрике смрти у којима су људи свакодневно бескрупулозно уништавани, како упућује Алаида Асман, дестабилишу парадигму победник-побеђени, јер први пут након неког рата једни преко пута других нису седели победници и побеђени, већ починиоци и жртве.

психолога Харалда Велцера који показују да је тежња за стварањем позитивне слике присутнија код потомака него код самих починитеља.

У *Питању кривице,* написаном непосредно након завршетка рата, Јасперс истиче да појам Немци не подразумева једну хомогену заједницу, односно, указује на хетереогеност нације на основу искустава које је сваки Немац понео из периода националсоцијализма. Сваки појединац има своје виђење скорашње прошлости, сваком је својствена тенденција да из прошлости извуче оне чињенице које ће подржати конструкцију позитивне слике о себи, што заправо води селекцији и прећуткивању непожељних догађаја из прошлости. „Сви смо ми склони да себе оправдавамо, а да, оптужујући, нападамо 'противничку страну'. […] Ко исплива, замишља да је истина свеопштег добра на његовој страни. Ту се крије дубока неправда која је слепа за страдалнике, немоћне, за оне које су догађаји прегазили.“ (Јасперс 2009: 18) Иако је јасно да се сви припадници немачке нације не могу сврстати у починиоце, Карл Јасперс је дефинисао постојање колективне кривице иако је био свестан да су за време Хитлеровог националсоцијализма осим његових присталица у Немачкој коегзистирали и противници овог режима[55]. Они су због немогућности да напусте земљу, али и да јавно иступају против система били у једној врсти егзила која се зове унутрашња емиграција – духовно дистанцирање од догађаја који су присутни. У периоду док је још било могуће, Јасперс је, на пример, јавно иступао против нацизма и с тим у вези неосновано је приписивати њему колективну кривицу. Међутим, због става о

[55] Код Прима Левија колективна кривица може се образложити уз помоћ питања ко су били ти „кољачи“, који су учествовали у механизму холокауста(Леви 2002: 192)? Одговарајући на то питање, он тврди да то нису били неки умоболни људи, већ обичан човек који је из неких себи разумљивих разлога подржао Хитлерову идеологију. „Били су, међутим, саздани од истог материјала као и ми, били су просечна људска бића, просечно интелигентни, просечно зли: осим изузетака, нису били чудовишта, имали су наша лица, али су били лоше одгојени. Махом су били послушници и функционери, неотесани и марљиви: неки слепо убеђени у нацистичку мисао, многи равнодушни или у страху од казне, или жељни каријере, или сувише послушни. Сви су прошли кроз застрашујуће необразовање које им је пренела и наметнула школа устројена по вољи Хитлера и његових сарадника, касније употпуњена есесовским дрилом. Многи су приступили добровољачким трупама због угледа који су пружале, због њихове свемоћи, па чак и само да би побегли од породичних проблема. Неки су се, додуше малобројни, предомислили, тражили премештај на фронт, опрезно помагали логорашима, или изабрали самоубиство. Мора бити јасно да су сви они били одговорни, у већој или мањој мери, као што мора бити јасно да се иза њихове одговорности крије одговорност већине Немаца који су на самом почетку, због менталне лењости, због кратковиде рачунице, због глупости, због националног поноса, прихватили „лепе речи“ редова Хилтера, следили га док су му судбина и недостатак обзира ишли у прилог, а онда његовом пропашћу повучени на дно, погођени бритким мачем жалости, беде и кајања, да би после само неколико година били рехабилитовани неком бескрупулозном политичком игром.“ (Леви 2002: 192- 193)

сржи немачке културе која је иманентна њеним носиоцима[56], био је свестан да као део колектива и сам мора прихватити део његове кривице.

Починиоци и њихови потомци, као што смо показали на примеру жртви и њихове деце, на различите начине приступају обради и прихватању прошлости, али у нашем раду их делимо на две групе. У првој групи налазе се они који користе различите механизме како би прећутали трауматичну прошлост и одржали позитивну слику о прецима, а на тај начин осигурали континуитет међу генерацијама и вредност сопствне егзистенције.

Како бисмо показали механизме постсећања код потомака, који оправдавају поступке предака, представићемо резултате Велцерове студије *Дека није био нациста*. Осим тога, позивајући се на теорију Алаиде Асман о пет стратегија потискивања кривице, показаћемо које од ових стратегија препознаје Уве Тим у сопственом колективу (пре свега породици) и како их литерарно обрађује у роману *У сенци мога брата*. Другу групу чине потомци који критички приступају прошлости својих предака, свесни да је једини начин да се прошлост ослободи ако се признају сопствени злочини и ако се жртви омогући правда. Зебалдововим стваралаштвом илустроваћемо пример критичке обраде прошлости.

4.5.2.1. Стратегије потискивања кривице

„Сви смо ми склони да себе оправдавамо, а да,
оптужујући, нападамо противничку страну.“

Карл Јасперс (*Питање кривице*)

Пошто је у нашем раду циљна група коју истражујемо генерација постсећања која се приликом реконструкције непроживљене прошлости ослања на комуникативно сећање али и на познате слике и наративе, као што су сведочанства, фотографије и историјска знања, у овом одељку показаћемо како породични оквир узрокује грађење слике о себи

[56] Осећај да нас се тиче све оно што се тиче припадника немачког духовног и душевног живота, „осећај да сам с другим истог језика, истог порекла, исте судбине, - постаје овде основ не неке опипљиве кривице већ, пре, аналогне кривице“ (Јасперс 2009: 60).

чак и када је супротстављен званичним наративима. Како се у раду бавимо пре свега памћењем холокауста и његовом присутношћу у виду сећања код потомака, не сме се занемарити чињеница да у зависности од стране коју су преци заузимали за време рата и од накнадног односа према нацистичкој прошлости, зависи и став њихових наследника према прошлости коју нису искусили. Проблематизујући појам трауме, која је постала предмет истраживања студија о холокаусту, Алаида Асман се успротивила широко прихваћеној пракси да се говори о трауми починилаца и трауми жртава:

> Починиоци, насупрот жртвама, нису трауматизовани јер су догађај због којег су позвани на одговорност желели, планирали, свесно спровели и поврх тога – у случају националсоцијалистичких злочина – пред собом идеолошки оправдали. Као извршиоци екстремног злочиначког насиља, они нису изненадно и сасвим неприпремљени конфронтирани са надомоћи догађаја који не разумеју, који нису кадри да категоризују и који угрожава како њихов физички интегритет тако и њихов лични идентитет, нити су тој надомоћи били без одбране изручени. (Асман 2011: 118)

Међутим, ако је и постојала нека врста трауме код починилаца, „она се састојала у изненадној и шокантној конфронтацији с индивидуалном одговорношћу и свешћу“ (Асман 2011: 119). Нестанак света који је пропагирао права и свемоћ Аријеваца да одлучују о туђим животима, доприноси разарању слике о себи, односно, појави коју Асманова назива „траумом срама“ (Асман/ Фреферт 1999: 86).

Проучавајући суочавање с прошлошћу на страни починилаца[57], немачка научница је уочила пет стратегија потискивања непожељне прошлости: „изједначавање, екстернализациј[у], брисање, ћутање и кривотворење“ (Асман 2011: 217). Изједначавање подразумева да се једна кривица мери другом, што би требало да води анулирању кривице, односно, да се причом о неделима противника покаже да није само једна страна лоша, чиме се доводе у питање саме жртве и њихово признавање. Под екстернализацијом мисли се на процес скидања кривице са себе и њено приписивање другоме. Брисање непожељне прошлости ради одржања позитивне слике о себи не може се посматрати само као намеран механизам у памћењу, односно, заборављању. Рад на памћењу[58] зависи од различитих чинилаца: социјалног, унутрашњеполитичког и спољнополитичког оквира

[57] Може се пренети и на њихове потомке.
[58] Слично је с опажањем: опажамо у зависности од услова садашњости и наших потреба.

(Асман 2011: 224). Оваквом анализом Асманова покушава да објасни понашање Немаца од доласка Хитлера на власт: „Оно што је морало бити предмет критике, побуне, ужаснутости, туге, штавише трауме, искључено је из опажајног круга и избачено из свести. За ампутираним моралним осећањем касније се више није могло тек тако посегнути.“ (Асман 2011: 224) Озакоњење идеологије нацистичког режима омогућавало је Немцима да мисле да је њихово деловање оправдано, тако да за оно, што је било легално, а што су чинили, нису морали да сносе одговорност и законску кривицу. С друге стране, скретање погледа тадашњих Немаца довело је до одсуства трагова, односно, репера сећања на минуле догађаје: „Оно што тада није примећено, јер се није хтело приметити, то касније није ни могло постати предмет сећања.“ (Асман 2011: 225) На ћутање као „израз продужене моћи“ (Асман 2011: 226) упозорио је још Жан Амери у есеју *Ресантимани*. Ћутање починиоца о Другом светском рату након његовог завршетка могло би се образложити траумом срама. Међутим, постављамо питање како се могло говорити и писати о сопственом страдању и траумама из рата? Осврнемо ли се на дела тзв. „књижевности из рушевина“ (*Trümmerliteratur*), уочавамо да су након рата постојали писци који су говорили о сопственом искуству и страдању. Као пример можемо узети Волфганга Борхерта и његове кратке приче или драму *Напољу, испред врата* у којима се говори о страхотама кроз које је прошао обичан немачки војник на Источном фронту или о бомбардовању немачких градова од стране Савезника којим су уништени градови и одузети животи многих цивила. Оваквим приступом прошлости заправо се подржава став да многи Немци нису опазали страдање других (суграђана, комшија, пријатеља) јер им је тако било једноставније да наставе да живе. О кривотворењу сећања и његовом преобликовању најбоље говори студија Харалда Велцера, у којој он анализира механизме којима се лажно сећање или сећање других, пре свега жртава, имплементира у сопствени наратив. Како у овом поглављу желимо да покажемо на који начин је присутност трауме срама деловала на конструкцију постмеморије потомака починилаца наводећи их да прошле догађаје обликују тако да обезбеде лојалност прецима, углед породице и позитиван самоопис, позвaћемо се на књижевни текст немачког аутора Увеа Тима и већ поменуту студију Харалда Велцера.

Немачки писац Уве Тим (Uwe Timm), који је рођен за време Другог светског рата[59], у роману *У сенци мога брата* (*Am Beispiel meines Bruders*) промишља однос према нацистичкој прошлости полазећи од породичног оквира. Грађу за овај роман Уве Тим налази у искуству сопствене породице. Његов роман представља покушај да се сети, боље рећи, да упозна брата који се из рата није вратио, а кога је сам Тим последњи пут видео када је имао две године. Његов шеснаест година старији брат 1942. године одлази као добровољац у специјалне јединице Вермахта, где након неколико месеци бива рањен и умире. Под спољашњим притисцима након безусловне капитулације, Хитлерова идеологија и рат који је вођен бивају означени као негативни, што утиче на поимање личности брата самог наратора романа, односно брата самог писца. Унутар породице брат остаје јунак, хваљен од оца и непрежаљен од мајке, али проблематичност братовљевог идентитета уочава се када га треба позиционирати унутар друштва. Рад на роману Тим започиње тек након смрти родитеља и старије сестре, јер га је оптерећивало и ометало њихово присуство и сећање, које је тежило да створи и одржи пожељну и позитивну слику о страдалом брату. Уве Тим као одрастао и зрео човек започиње рад на роману и пишући покушава да испоштује два императива – породични аманет: да се сећа брата који је храбро страдао и морални императив: да проблематизује породично сећање јер је свестан да је једино на тај начин могуће да избегне наношење неправде невино страдалим жртвама на другој страни.

Пишући своју породичну причу, аутор залази у поље друштвеног и проблематизује нацистичку прошлост. На примеру мањих ми-група (породица, круг пријатеља) показује да се прихватање кривице за Други светски рат међу Немцима није суштински одиграло и пита се да ли је оно уопште (било) могуће. Пишући о вечерима када су се родитељи окупљали с пријатељима, Тим уочава да су њихове седељке повод и место да се расправља о другачијим (могућим) сценаријима Другог светског рата, при чему поента разговора није критичко преиспитивање рата, већ тражење одговора на питање због чега је рат изгубљен, као и потрага за означавањем криваца.

> Отац није дозвољавао тугу, само гнев, који се међутим […] окретао једино против војних дилетаната, кукавица, против издајника. О томе се разговарало с осталим саборцима.

[59] На основу године рођења као критеријума за класификацију генерација, и Уве Тим (1940) се може означити као припадник генерације 1.5.

> Окупљали су се увече, пили коњак и кафу и причали о рату. Тражили су обавештење зашто је рат *изгубљен.* Поново су водили битке, наредбе су кориговане, неспособни генерали смењивани, Хитлеру одузимана команда. (Тим 2003: 78)

Сликањем друштвеног миљеа у коме је одрастао, Тим показује једну од стратегија одбране од сенки прошлости. Тражењем и именовањем кривца могуће је ублажити сопствену кривицу, односно, пребацити је на другог. Тимовим романом илуструје се колико је времена требало да прође и колико је индивидуалног рада било потребно уложити да би се сам писац могао ослободити породичних стега памћења, јер је он као члан породице морао да доприносу одржању позитивне слике која се неговала у породичном оквиру: брат је дао живот за отаџбину, он је храбар и стоји као супротност слабима који нису успели да се изборе за националну ствар. Уве Тим се тек након смрти родитеља и старије сестре, када није могао да делује субверзивно на одржање породичне слике, осмелио да напише роман који пропитује идентитет брата, а кроз брата и идентитет читаве породице и ширег колектива.

Након пораза у немачким породицама није се говорило о искуствима у рату. Под дејством трауме срама починиоци нису били спремни да признају бруталност сопствених злочина, јер би то осим ратних губитака условило и распадање позитивне слике о себи, док је с друге стране требало одржати снагу и преживети присуство и мере Савезника на немачком тлу[60]. Као што смо већ писали, тек је спољашњом интеревенцијом, под којом се подразумевају притисак савезничких сила и смена генерација, дошло до суочавања с нацистичком прошлошћу. Спољашњи притисак у виду Нирнбершких процеса вођених против водећих људи Хитлерове партије одмах након рата, утврдио је „зид ћутања“ код починитеља из страха због казне. Код директних учесника било је присутно ћутање о злочинима почињеним за време рата и у концентрационим логорима. Испровоцирана одсуством говора о ратном искуству унутар породице, али и целокупног друштва, деца су почела да преиспитују улоге својих родитеља у Хитлеровом тоталитарном режиму. Међутим, код унука починитеља уочава се супротна генеалошка идентификација. Због

[60] Питање кривице је део политичке стратегије сила победница које споља захтевају конфронтацију с прошлошћу и нацистичким злоделима, али Јасперс мисли да је то суштинско питање које Немце изнутра треба да тишти да покушају да одговоре на њега, ако желе да успоставе јединство са собом. Међутим, људи након рата, након губитака, глади и тешког живота не желе да се баве тешким стварима. Они су мишљења да после тако тешког искуства заслужују утеху, а не да их још неко нагони да се баве неславном прошлошћу.

временске дистанце и смрти највећег броја учесника сукоб генерација родитеља-починитеља и њихове деце је ишчезао, али се „другачији, опет реактивни генерацијски образац сећања на породични фашизам јавио већ 1990-их код унука: 'Мој дека није био нациста'.“ (Кујић 2009: 179) Оваква ситуација објашњава се потребом уоченом код чланова да се успостави нарушени континуитет у породици како би се породица минулих дана сећала спокојно и на исти начин.

Харалд Велцер је истраживао друштвени феномен породичне прераде прошлости, односно, како се минули догађаји који се у култури сећања означавају као злочиначки прерађују у породичном памћењу, односно, како се због склада, идентитета и узајамне лојалности чланова породице сваки члан обавезује у свакодневним разговорима за столом да одржава прихватљиву породичну историју. Велцер уочава да фиктивно јединство заједничког памћења треба да осигура кохерентност и идентитет заједнице сећања сталним понављањем исте приче (Велцер/Мелер/Чугнал 2002: 197). Приче за столом нису испричане на основу стварних догађаја, већ на основу очекивања чланова породице: „У породичном памћењу историјско знање, биографско искуство, легенда и фикција слободно се прожимају.“ (Кујић 2009: 178). Велцер тврди да је лако схватити да што у причи постоји мање конкретних података, то расте потенцијал за стварање сагласности чланова породице: приповедачи су „добри људи који су живели у опасним временима“ (Велцер/Мелер/Чугнал 2002: 201). Око неколицине чињеница плете се прича којом се прикрива и оправдава срамна прошлост. Велцер наводи и примере у којима су потомци преузимали јеврејске судбине и прилагођавали их околностима у којима су се налазили њихови преци конструишући приче о противљењу очева/дедова Хитлеровој власти, о помоћи коју су преци тајно пружали Јеврејима, о Русима као мучитељима Немаца. Празан простор допуњује се тумачењем које је из њихове перспективе друштвеноприхватљиво.

Иако се рат завршио пре више од седамдесет година, искуство нацистичког периода и даље је предмет разговора у немачким породицама. Међутим, као што Кујић упозорава, увек треба правити разлику између „емотивно значајног историјског искуства и когнитивног историјског знања“ (Кујић 2009: 181). Под тим се подразумева да се знања о нацистичкој прошлости стечена у породици не поклапају са знањем које се стиче у школи. Потомци у школи уче о нацизму и одговорности, док се у породичном окриљу негује другачија прича из прошлости, која негира да су преци икада били део тог система.

Прошлост предака се преображава: некадашњи антисемити постају заштитници Јевреја, истакнути чланови партије постају чланови отпора, а баке учествују у спасавању јеврејске деце. Велцерова истраживања показала су да лојалност породици није допуштала ни претпоставку да је предак починио неки од ужасних злочина.

На први поглед чини се да се ради о одбрамбеном механизму када особа која је члан породице желећи да одржи позитивну слику о себи и породици глача породичну прошлост. Ипак, Велцерово истраживање показује да је генерацијско сећање младих Немаца парадоксално. Како се у јавности сакупљало све више доказа о злочинима и масакрима, али и с појавом императива да се негује сећање на холокауст, јачале су породичне лојалности и настојања да се помири напомирљиво: с једне стране злочини нациста, а с друге стране морални интегритет предака. Унутар историјских оквира траже се шупљине које се попуњавају жељеном сликом: тако је некадашњи окорели нациста методом „кумулативне хероизације“ предака претворен у скривателља Јевреја. Како је Велцер приметио у средишту породичне заједнице сећања налази се помоћ Јеврејима, а контекст у који смештена тврдња је неважан.

На конструкцију памћења Другог светског рата, а самим тим и холокауста, у немачким породицама утичу потребе садашњице. Генеаолошке генерације као заједнице сећања активно мењају прошлост селектујући функционалне детаље, монтирајући их у нову причу коју затим додатно осмишљају. Потомци бивших нациста имају потребу да констришу слику предака тако да они и данас имају морални интегритет (Велцер/Мелер/Чугнал 2002: 52). Тврдњу „Дека није био нациста!“ код потомака починилаца, по мишљењу Тодора Куљића, не треба посебно појашњавати јер је јасно да је „самовиђење које се ослања на породично сећање нужно селективно и апологетско“ (Куљић 2009: 177). Верност породици подржава функционалну заједницу сећања.

4.5.2.2. Критичка обрада прошлости

„Људи су људи у мери у којој свједоче о не-човеку.“

Ђорђо Агамбен (*Оно што остаје од Аушвица*)

У првих петнаест година након завршетка рата ни у Израелу, ни у Западној Немачкој није постојала потреба да се говори о недавним ратним догађајима и масовним уништењима, јер су људи били окренути будућности и изградњама нових држава. „Трауматична прошлост […] запечаћена је и држана под кључем и у једној и у другој земљи, да не би угрозила развој новог живота и новог идентитета.“ (Асман 2011: 121) Међутим, док се на политичком нивоу ћутало зарад „виших“ циљева, унутар породица починилаца постојала је табуизација прошлости под теретом монструозне кривице. Пошто је у послератном периоду у немачким породицама утврђен зид ћутања, потомци нису имали увид у то шта се за време рата дешавало. Тек изазвани студентским протестима 1968. године деца учесника у рату, сада већ стасали и политички одговорни млади људи, почињу да постављају питања шта су њихови родитељи радили за време Хитлерове власти, где су били за време рата и какав им је став био према систему.

Оваква питања деловала су дисфункционално, нису била у складу с очувањем континуитета породице и њене позитивне слике о себи. Како се у породици није говорило о активностима њених чланова за време рата, потомци починитеља осетили су, као и деца преживелих, да ћутање о прошлости детерминише породично памћење и утиче на конструкцију њиховог идентитета. Како је још Хана Арент установила, ћутање је вид „тоталног саучесништва“ (Арент 1946: 334), јер одсуство говора о мрачној прошлости узрокује заборав нацистичких злодела. Алаида Асман би се сложила с њом и тврди да одржати ћутање значи подржати Хитлерову жељу да после геноцида уследи мнемоцид, односно, онај ко преферира ћутање сам себе дефинише као саучесника, те стога деца починитеља заузимају став да се пред њима налази императив да именују страдање, да преиспитају улоге својих родитеља и да сведоче у име страдалих (Асман 2011: 125-126). Из свих наведених разлога деца починитеља руше надгенерацијски континуитет желећи

да се дистанцирају од дела очева и да се издвоје као нова и недужна генерација која ће моћи да крене из почетка.

Критичка обрада прошлости не може се сматрати „природном“ потребом потомака починилаца, јер су починиоци и њихова деца, желећи да преброде трауму срама и да одрже позитивну слику о себи, усмерени на прећуткивање и заборав. Бављење неславном прошлошћу у којој су учествовали преци постала је етичка обавеза и форма накнадног отпора нацизму. При томе не сме се заборавити да је пропорционално веома мали број деце починитеља био заинтересован за критичку обраду минулих догађаја у којима су актери били њихови најближи. Тодор Куљић у чланку *Критичка култура сећања* креће од става да критичко суочавање с прошлошћу није процес који примарно треба да води опросту и измирењу, већ процесу учења како да се живи са сећањем да су злочини део и прошлости и групног идентитета и да заправо ништа не може да нас измири с тим делима (Куљић 2006а). Он инсистира на трајном процесу и сталној опомени, а не на усаглашеној прошлости. Потомци починитеља били су свесни да се пред њима налази морални императив да поставе нелагодна питања о прошлости, да сруше позитивну слику о колективу чији су и сами део уколико не желе да она оде у заборав и да се понови.

Проширујући термин моралног сведока који је увео израелски филозоф Авиш Маргалит, Алаида Асман тврди да примарно схватање моралног сведока као човека који је на својој кожи осетио бруталност злочина мора бити проширено. Она предлаже да се као морални сведок схвати свако ко припада моралној заједници којој је сведочење упућено и ко је спреман да сведочење прихвати. Морални сведок или припадник моралне заједнице, по дефиницији Алаиде Асман, јесте индивидуа, која осећа дужност да сведочи, али и да сопственим сведочењем обавеже друге да сведоче (Асман 2011: 107). Говор о прошлости у виду сведочанства и у име потонулих постао је етичка обавеза и облик отпора забораву. Валтер Бењамин је својом критиком историје, коју су писали победници, извршио велики утицај на мишљење интелектуалаца који су припадали генерацији шездесетоосмаша. Он је предлагао да се уместо с победницима треба поистовећивати с побеђенима. Управо на овој претпоставци Винфрид Георг Зебалд гради своју (по)етику.

Зебалд је рођен 1944. године на југу Баварске, али као двадесетогодишњак напушта завичај како би студирао немачку књижевност у Енглеској, где остаје да живи до краја

свог живота предајући немачку књижевност на универзитету. Књижевни критичари сматрају Зебалда виртуозом у стварању књижевности из реалности, докумената и фактографије, чиме писац жели да покаже да је оно о чему пише истина. Из тог разлога сећања су за њега од пресудног значаја. За Зебалда је његово име Винфрид имало нацистички призвук, због чега су га пријатељи звали само Макс (од Максимилијан, што је његово треће име), тако да су прва два имена остала само у иницијалима. Зебалдов отац био је подофицир Вермахта и пре почетка рата. Када прича о родном крају, Зебалд увек то чини са извесном дозом цинизма, наводећи чињеницу да су се његови отац и мајка упознали током припрема за напад на Пољску 1939. године, па стога њега самог, Зебалда, треба сматрати „правим производом фашизма“. Уопште, непријатност према породичном наслеђу и друштвеном окружењу могла би бити типична за читаву постгенерацију, чији је и Зебалд припадник, која је морала да се, иако биографски невина, суочи с неделима својих очева.

Зебалд каже да је одрастао у строго католичком, ксенофобичном, провинцијалном и антикомунистички оријентисаном руралном свету, и да су „ћутање и заборав обележили (његово) рано детињство“, а да је тек кад се преселио у Енглеску 1966. године схватио да Јевреји заиста постоје, јер их у Немачкој просто више није било: „Тек сам у Манчестеру схватио да су историјски догађаји погађали стварне људе“. (Цаги 2011: 91) Из тога је очигледно да су нацизам, холокауст и последице рата за њега од великог значаја, иако сам није доживео рат. Читајући Зебалда, открива се етичка димензија његове прозе, могло би се чак рећи да „Зебалд уходи патњу, трага за њом у историји, он ту патњу истражује и откопава, као некакав археолог“ (Шерц 2011: 82). Зато се без околишања може рећи да се Зебалдова поетика заснива на спој моралности и естетичности. Иако не-Јевреј, Зебалд присваја сећања других, то јест, Јевреја[61], а то не би ни било могуће да није поседовао, како је тврдио енглески писац Вил Селф, дозу моралне узвишености.

Зебалдово дело *Исељеници* састоји се из четири приповетке које реконструишу изгубљене животе четири особе које су се бесповратно иселиле из своје домовине.[62] Све

[61] Не би било поштено изоставити чињеницу да Зебалд не посвећује простор и пажњу у својим делима само Јеврејима, већ свим маргинализованима. Он је је писац који нпр. у роману *Сатурнови прстенови* проговара и о страдању Срба у Јасеновцу, страдању становника Конга за време освајања и експлоатације од страна Леополда Другог од Белгије, хомосексуалцима, женама итд.

[62] Иако се дело састоји од четири приповетке, које се могу посматрати као независне приче, оне су тематски, стилски и мотивски повезане, тако да ће се у раду дело разматрати као роман.

четири приповетке истражују несреће произишле из околности новије историје, а исповедане су из позиције приповедача чија су путовања ексцентрична, забавна, али и депримирајућа. *Исељеници* говоре о европским Јеврејима који су индиректно преживели холокауст. У духу постмодернизма, комбинујући фикцију са сећањима, прикупљеном документарном грађом и сведочењима, Зебалд покушава да призове сећање на догађаје којима није присуствовао, како би жртвама обезбедио правду. Кроз овај роман појављује се минуло доба и мрачна историја двадесетог века, који је „прогутао“ читав један свет. Зебалд, као потомак починилаца, књижевним средствима жели да пренесе причу о политичком насиљу и другим катастрофама у име жртава и истине.

Иако се по књижевним круговима говорило да је Зебалд у 2001. години, у којој је погинуо требало да добије Нобелову награду, он је на немачком говорном подручју познат само уском кругу читалаца – пре свега научницима из домена компаратистике и интердисциплинарних студија сећања и холокауста. Таква рецепција потврђује да су његова дела и даље непријатна широј публици што сведочи да признавање кривице и њено укључивање у сопствени идентитет представљају дуготрајан процес који подразумева једну врсту маргинализовања самог писца који се осмелио да крене у такав подухват.

4.5.2.3. Закључак

Као што је случај у животу потомака жртава, тако и код потомака починитеља, холокауст представља догађај око кога се плету мреже породичног сећања на које утичу различита колективна сећања. Како се и на једној и на другој страни ради о догађају који се догодио пре него што су потомци рођени или пре него што су били спремни да га појме, механизми којима обезбеђују приступ сећању на непроживљене догађаје су исти. Постгенерација починитеља се, као и постгенерација жртава услед одсуства референтног догађаја, ослања на комуникативно пренесено знање о прошлости – које се може преносити интрагенерацијски унутар генерације као социокултурне заједнице у којој се

захтева моралност према жртвама или интергенерацијски унутар породице у којој се пак инсистира на лојалности породици.

Најједноставније би било рећи да на основу сопственог избора и моралног афинитета потомци починитеља граде или заједницу сећања унутар породице подржавајући и оправдавајући дела предака или се супротстављају захтеваном породичном континуитету борећи се да се жртвама обезбеди право гласа. Међутим, роман *У сенци мога брата* Увеа Тима показује да се ситуација у којој се налазе потомци починитеља разликује од ситуације деце и унука жртава. Како етика сећања подразумева идентификацију са жртвама, код потомака жртава не долази до сукоба породичног сећања и моралности. Тешкоће код потомака починитеља уочавају се у захтеву да се сруши позитивна слика о себи, породици и нацији, да се преузме кривица предака како би се на тај начин омогућила правда жртвама. Потомци који су свесни неправде из прошлости омогућавају морални приоритет жртвама чији су дужници.

4.6. Посттраума као заједнички оквир сећања потомака жртава и починитеља

Искуство холокауста је у животима и жртава и починиоца проузроковало једну врсту трауме. Алаида Асман износи мишљење да „[п]сихичка рана настаје услед доживљеног искуства екстремног насиља које је угрозило живот и дубоко ранило душу“ (Асман 2015а: 114). Кати Карут, једна од пионира проучавања трауме проузроковане страдањем у концентрационим логорима, насупрот Асмановој тврди да траума не настаје због једног насилног или болног догађаја из прошлости, већ због немогућности да се тај догађај интегрише у идентитет особе при чему се он враћа из прошлости да би је прогањао касније (Карут 1996: 4). Овакав став Кати Карут уочава се у изабраним романима Данила Киша, Жоржа Перека и В.Г. Зебалда, који се боре да уз помоћ фикције интегришу несавладану прошлост у сопствени идентитет. Деценију и по након завршеног светског рата обележило је потискивање трауматичног догађаја, јер се послератни свет нашао у општем стању трауме, замрености ратним темама, страха од казне; требало је изборити

се с остацима антисемитизма, али и „национализовати“ жртве како би се остварили национални циљеви. Сећања на драстична искуства, на претрпљене или нанете увреде и понижења, по мишљењу Прима Левија, интелектуалца који је искусио логор, и је само трауматично (Леви 2002: 19). Код оних којима је увреда нанета, сећање на тај догађај изазива бол и узнемирава. Код оних који су наносили понижење, наставља Леви у *Потонулима и спасенима* супротно схватању које негује Алаида Асман о трауми починитеља, такође постоји трауматично сећање, јер они потискују догађај да би се ослободили кривице, односно, да би подржали позитивну слику о себи. Иако је, по мишљењу Прима Левија, догађај трауматичан за обе стране, мучитељ би по правди требало да испашта, међутим, док је жртва претрпела мучење и угњетавање у логору, она неправедно испашта чак и после више деценија.

Трауматични догађај онемогућава жртви да настави с нормалним свакодневним животом, јер да би наставила да живи, она тај догађај мора, као што се закључује на основу става Карутове, првенствено да објасни себи, да се одупре амбивалентним осећањима проузрокованим дехуманизацијом којој је била изложена, као и стиду и сраму које је почела да осећа тек након ослобођења.[63] За починитеље прошлост је терет, они осећају одвратност према ономе што су починили и настоје да то замене нечим другим, неком мање болном или мање срамотном реалношћу (Леви 2002: 21). Иако је од трауматичног искуства прошло неколико деценија, иако су се генерације смениле, Алаида Асман указује на парадокс који је постао опште место – „све већа временска дистанца не удаљава од ужасâ холокауста него их све више приближава. Та околност у вези је с динамиком ситуације коју психијатри називају 'посттрауматском'.“[64] (Асман 2011: 113)

Дугорочност последица трауматичног искуства важан је симптом од кога не пате само директни учесници, већ и њихови потомци. Ипак као што смо већ навели, како се

[63] Нацистички логори јесу срамота коју осећа праведник пред нечијом туђом кривицом и која га мучи што постоји, што је неповратно уведена у свет. Леви истиче да су многи заточеници осећали срамоту, односно осећање кривице док су били затворени, али и након ослобођења. Логораши су месецима или годинама живели као животиње, окренути садашњем тренутку изгубивши памћење. Они нису имали слободан тренутак да извана одмере колико су ниско пали, јер свакидашњица у којој су живели допринела је да се морална начела срозају – подносили су пржавштину, недостатак приватности, измештеност, крали су од оних с којима су делили положај. (Леви 2002: 63-64).

[64] Психијатар Дори Лауб истиче да је такозвана друга генерација, која није искусила логор, већ је сазнање о поменутим искуствима стекла слушајући приче преживелих, својих родитеља, ближњих, сведока итд, такође обележена траумом и то трансгенерацијским преносом. (Лауб 1992: 57-74)

трауме на страни жртава и починиоца разликују по свом дејству, тако се и трауме код потомака разликују од њихових директних учесника. У свом раду *Дискурс постгенерације* Јулија Матејић износи став да се трауме код потомака жртава и починитеља делују по сличним механизмима.

> Како су филм и литература показали, уочљиве су сличности и разлике између постгенерација две некада супротстављене позиције – потомака починилаца холокауста и потомака преживелих жртава Шое. Постгенерација холокауста углавном је одрастала у тишини порицања и потискивања – деца нациста из очигледних разлога, из жеље за заборавом, док су преживели сведоци и жртве углавном хтели да поштеде своју децу нелагодног сећања. Дакле, у свакодневном породичном окружењу, и једни и други живели су уз истовремено присуство и одсуство сећања на холокауст, што је на њих оставило дубоки траг (McGlothlin 2006: 8). Они и данас, на сопственој кожи, носе невидљиве белеге које су рођењем наследили од родитеља – једни су обележени свастиком, други Давидовом звездом и идентификационим бројем. Холокауст их тако истовремено и раздваја и спаја. Иако наизглед толико различити, потомци нациста и жртава суочавају се са истим демонима прошлости. Они не поседују примарно искуство, тај део историје њима је подсвесно и застрашујуће близак, али истовремено и веома стран. Они живе у сенци прошлости, испитујући свој однос с родитељима и трагајући за сопственим идентитетом. (Матејић 2012: 83)

Бити припадник генерације постсећања, живети као потомак људи који су на сопственој кожи доживели холокауст, организовали га или посматрали, јесте искуство које дубоко обликује идентитет и разумевање света око себе. Припадници генерације постмеморије у сопствена сећања интегришу сећања својих родитеља, она постају њихова по снази и афективности, осећају дужност да се истом снагом сећају догађаја као њихови преци и да постану сведоци тих догађаја. За многе од њих заједнички је осећај да, како истиче Ана Карпф, нису проживели централни догађај и централно искуство свог живота. Њихов живот обележава одсуство (Карпф 1996). Потрага за сопственим идентитетом код припадника постгенерације обележена је постојањем потешкоће и непријатног осећаја да су они одсечени од прошлости, иако она утиче на обликовање њиховог садашњег живота.

Писци постгенерације покушавају да осмисле различита књижевна средства и поетске технике како би признали своју немогућност да у потпуности схвате шта се

догодило. На крају, као што закључују теоретичари трауме, сведочанство људи који су доживели (пост)трауматичне догађаје у себи садржи изузетну снагу која се може издићи изнад привидне некоинзистентности и проговорити на аутентичан и истинит начин о доживљеном и преживљеном. Постгенерација покушава да превазиђе своју немоћ да зна, да се сећа и да памти холокауст, зато њени припадници пишући повлаче два круцијална потеза: сећање/памћење као дуг својим прецима – Рикер (2015) би рекао да се на тај начин неком другом у односу на себе, кроз сећање доноси правда и условно речено једну врсту „терапије“ због расутости сопственог идентитета.

У романима *Пешчаник, W или сећања на детињство* и *Исељеници* Киш, Перек и Зебалд користе аутобиографску и/или документарну подлогу коју прилагођавају књижевном делу с намером да му дају легитимност. Као основна тежња у изабраним романима може се уочити потреба наратора да посведоче о догађајима којима нису присуствовали, да спрече заборављање страдања невиних жртава, да врате дуг својих родитеља или својим родитељима, али да кроз тај процес спознају себе и (ре)конструишу сопствени идентитет. Да би успоставили везу с прошлошћу, која им недостаје јер је недоречена и која није могла у потпуности бити изречена, они користе лична сећања која су обележена присуством или одсуством њихових родитеља, колективно памћење, али и фикцију. На овај начин они не истражују само референтну тачку (холокауст), они пре свега истражују себе и дејство трауматичног догађаја на њих саме. У свом често опсесивном бављењу холокаустом, писци припадници генерације постсећања настоје да имагинацијом попуне рупе званичних прича и сопствених сећања на страдање блиских/малих људи који нису обележили историју. Они настоје да испричају причу која ће садржати оно што су и сами преживели и заборавили да су доживели (нпр. одсуство и страдање родитеља у детињству код Киша и Перека или култура ћутања која је негована у послератној Немачкој и у Зебалдовој породици), али и да својим јунацима створе сличан животни контекст, како би организовањем прича у наративни ток, успели да понове и обраде посттрауматично искуство и прихвате га као део сопственог идентитета. Меријен Херш (2011) то зове одговором друге генерације на трауму прве. За Хершову обележја постсећања су епистемиолошка и искуствена удаљеност од трауматичних догађаја, као и покушај друге генерације да премости удаљеност уз помоћ фикције и представљања трауматичног догађаја.

Наратив генерације постсећања обележен је покушајем писаца да замисле и представе трауматичне или табуизиране догађаје, али и да се помире с присуством непознате прошлости. Стигматизација која се јавља у текстовима не односи се само на тематику којом се баве писци, већ и на наративну организацију текста. Покушај друге генерације да замисли прошлост својих родитеља резултира кризама у приповедању када се наратив ломи, када се умножавају протагонисти и наративи, када долази до присилног понављања, суспензије темопоралности, радикалног преобликовањем. На овај начин увиђа се не само присуство пренесене трауме код припадника постгенерације, већ је траума присутна у тексту у знаку подрхтавања текста на холокауст. Поетика текста постаје на тај начин место сећања, јер су догађаји тамо регистровани и њихово наслеђе је уписано. Писање постгенерације не оставља своје трагове у процесу писања већ открива пуно „присуство“ догађају.

4.7. *Ethica more Auschwitz demonstrata*: Сведочење као (по)етика постмеморије

„Сведочење је објава рата фашизму.“

Примо Леви (*Потонули и спасени*)

„Један од разлога који у логору могу
силити депортирца на преживљавање јест
постајање сведоком.“

Ђорђо Агамбен (*Оно што остаје од Аушвица*)

Како показују истраживања у оквирима студија сећања и политике памћења, у последње две деценије интензивно се промишља начин на који ће се памтити холокауст, односно, како ће се комуникативно преношено сећање због временске дистанце и одласка директних сведока фиксирати као културно памћење. Ђорђо Агамбен је у студији *Оно што остаје од Аушвица* анализирајући дело Прима Левија *Потонули и спасени* уочио разлику између две врсте сведока:

1. преживели који може говорити, али нема шта занимљиво рећи и

2. онај ко је видео Горгону, ко је дотакао дно и има пуно да каже, али не може говорити (Агамбен 2008: 41).

Он уочава да је веома значајно сведочити у име оних који су трајно уништени како страдање не би отишло у заборав и на тај начин испунило жељу нацистичких идеолога о фабрикама смрти које иза себе не остављају трагове о жртвама. У раду смо показали да се одржавање живог сећања на холокауст у оквирима комуникативног породичног и генерацијског преноса и културног памћења супротстављају ауторитарним врстама памћења који зарад остварења различитих политичких, националних или других циљева занемарају страдања жртава наносећи им кроз заборав неправду још једанпут. Због тога се након искуства холокауста проширује примарно схватање сведока[65] који је до тог тренутка дефинисан као онај ко је несрећу доживео, видео и о њој говорио. Примо Леви је указао да преживели стварају и творе истину, а да се глас немоћних не чује.

> Понављам, ми, преживели, нисмо прави сведоци. До овог мучног сазнања дошао сам постепено, читајући туђа сећања и враћајући се својим након толико година. Осим што нас је мало, ми преживели смо ненормална мањина: они који због свог огрешења или умећа или среће нису дотакли дно. Ко га је дотакао, ко је видео Горгону, није се вратио да о томе прича, или се вратио нем; али су они 'муслимани', потонули, заправо прави сведоци, и њихов би исказ имао свеобухватно значење. Они су правило, ми смо изузетак. (Леви 2002: 76)

Он објашњава да постоје милиони палих жртава којима је онемогућено да се чује њихова страна, чији судбине нико неће испричати и отуда потреба да се сведочи уместо њих, сведочити за страдале, у њихово име – то је данас етички.

Пошто смо у раду књижевно дело дефинисали као артефакт културног памћења, увидели смо да од потреба садашњице зависи да ли ће оно постати функционално културно памћење или ће мировати у некој архиви чекајући да буде призвано приликом конструкције памћења у некој ближој или даљој будућности. Због тога се ваља позвати на већ поменути став Хорхеа Семпруна о важности уметности, пре свега књижевности, у преношењу сећања, а аналогно томе уочити и значај књижевности у процесу сведочења.

[65] За више информација о појму сведок прочитати у студији Алаиде Асман *Дуга сенка прошлости*: 102-113. стр.

Семпрун књижевности придаје врсту моћи да поетизује обесмишљавање и негирање бића којима су логораши били изложени, како би други били спремни да о томе слушају, али и да спрече да се то искуство заборави или понови. Због тога књижевна дела припадника генерације постсећања, која представљају посебни облик обрачуна с прошлошћу, схватамо као сведочанства која преносе приче о политичком насиљу или другим катастрофама у име погинулих и у име истине. Будући да, по мишљењу Алаиде Асман, заборав штити починитеље и слаби жртве, сећање у облику сведочанства постало је етичка обавеза и облик накнадог отпора (Асман 2011: 11-112). С циљем да се потонулима пружи правда, немачка научница преузима од Авиша Маргалита категорију моралног сведока, који по њеном мишљењу сједињује улогу жртве и улогу сведока јер открива страшан злочин само зато што преживљава. Ипак, она иде корак даље и под моралим сведоком не схвата само оне који су преживели страхоте тоталитарног Хитлеровог режима, већ и припаднике „заједнице секундарних сведока, која је била спремна да прихвати сведочење преживелих“ (Асман 2011: 108).

Код писаца припадника генерације постсећања (и код потомака жртава и починитеља) срж није у писању историје холокауста, нити у истраживању веродостојности исказа сведока да би се попуниле епистемиолошке празнине, већ у спремности „писца-сведока“ да прими и посредује (историјску) несрећу, прелом, руптуру. Суштина је да се памте и пренесу страдања блиских/малих људи, да преживи прича о њима, а да се и сопствена прича ослободи тишине. Управо на овим захтевима почива (по)етика писаца припадника постгенерације. Њихова дела апелују за емпатију и солидарност са жртвама и за преузимање одговорности на страни потомака починитеља, који бирају да се сећају онога што би најрадије заборавили и што није у складу с човековом потребом, па је стога етички. У (по)етици постмеморије постоји тежња која се чита у у роману *Дора Брудер* нобеловца Патрика Модијана*:* сведочити за страдале, пренети њихово искуство и морално обавезати и читаоца како би и он постао преносник сећања. Овај став кореспондира с мишљењем Пола Рикера да се прича завршава у читаоцу – кроз процес рефигурације, јер „[т]екст постаје дело тек у интеракцији с примаоцем“ (Рикер 1993: 102), тек кад реципијент прихвати текст, када га чита и интерпретира, када прихвати туђе страдање и настави да о њему сведочи, аутори постгенерације су отплатили дуг својих предака или дуг према прецима жртава.

5. (ПОСТ)СЕЋАЊА ДАНИЛА КИША

„Онако како се може исприповедати, тако се није догодило.“

Криста Волф

5.1. Контекстуализација стваралаштва Данила Киша

„Моја улога као сведока завршена је у оној сцени са доласком жандара. А ово што следи јесте реконструкција на основу докумената и крхотина реченица сећања преживелих.“

Данило Киш

У *Пешчанику*, који представља завршни роман *Породичног циклуса,* Киш користи аутобиографску грађу и отвара проблем приступа (не)проживљеној прошлости и њене репрезентације. Доживевши рат и очево интернирање у гето у детињству, када није могао у потпуности да схвати околности у којима је породица живела, Данило Киш с временске дистанце промишља и истражује прошлост и слике које је запамтио, ослањајући се на доступне трагове – сећања других, сведочанства, документарну подлогу, као и на историјски оквир. Управо та медијализованост праћена фикцијом, која је неопходна да би могао да повеже трагове прошлости, говори у прилог избору романа овог писца за предмет анализе наше докторске дисертације. Анализа и тумачење романа *Пешчаник* у оквирима теоријске поставке *memory studies* – с акцентом на постмеморији, аргументује се на основу чињенице да је Киш, као потомак страдалог, накнадно кренуо у потрагу за

прошлошћу, коју није проживео и која је стајала у тамној сенци холокауста. На основу идеолошке, тематске и мотивске сличности, Киша и његову прозу повезујемо с друга два изабрана аутора и њиховим романима. Као што смо већ напоменули, анализа изабраних романа у оквиру дисертације пратиће хронологију објављивања романа – од првог до последњег (*Пешчаник, W или сећање на детињство, Исељеници*), чиме ће се уједно испоштовати и редослед година рођења писаца, од најстаријег ка најмлађем (Киш, Перек, Зебалд).

Проблем на који се наилази приликом анализе дела Данила Киша јесте да се може учинити да је о његовом стваралаштву све написано. Данас велики број студија, чланака и докторских дисертација на тему његовог опуса у региону[66] и у свету потврђују да Кишова литература представља ризницу за анализу и тумачење на основу различитих теоријских поставки. Оспораваоци личности и дела југословенског писца тврде да је сам Киш неприкосновени и безупитни ауторитет приликом тумачења својих дела, да се код оних који га обожавају само понављају његова упутства за тумачење (што је Киш и тврдио у својим интервјуима о критичарима и тумачима), да се из задатих оквира на излази и да се делу не приступа аутономно и критички.

Киш је себе означавао као модерног писца, али модерног у односу на традицију (реализам), коју је настојао да пародира и критички преиспита. Када су га критичари означили као постмодернисту, он је исказао своје чуђење[67]: „Ја, додуше, сам не знам шта та реч покрива, али се плашим да је нису измислили читаоци већ критичари[68] како би негде могли да утрпају и оне које према политичким мерилима нису могли нигде сместити.“ (Киш 2012: 235). Киш инсистира да је најбољи прилаз његовом делу онај који нуди руски формализам, што се може видети и као ограничење за истраживаоце његовог дела. Оспораваоци би могли да поставе питање да ли је Киш анахрон с новим теоријама у књижевности и да ли се држао онога што добро познаје (формализам, струкутрализам),

[66] У земљама бивше Југославије, данас пригодније и „политички коректније“ назване земљама Западног Балкана.

[67] У својој студији *Постмодернизам од Киша до данас*, Слободанка Владив Гловер тврди да је Кишова поетика „препуна одјека европске авангарде касног модернизма“, коју немачки филозоф Јирген Хабермас назива „пост-авангардом“. У Кишовој поетици јасно се уочава утицај француског постструктурализма из шездесетих и седамдесетих година.

[68] Не треба заборавити да је Киш у једном од својих многобројних интервјуа изјавио да су једини читаоци критичари, а да критичаре читају само писци. На основу овог става горе наведени израз и нема смисла јер између читаоца и критичара стоји знак једнакости.

што је замерао традиционалним писцима склоним реализму. Међутим, с „институционализацијом“ постмодернизма, а из данашње позиције која нам пружа шири увид у временски период када је изабрани аутор стварао, Киша означавамо као постмодернисту. Његову прозу одликује преиспитивање традиције – форме, линеарности, континуитета, метанаратива, присуство говора о малом маргинализованом човеку, гласа аутсајдера, проматрања односа историје и књижевности, политичности, интертекстуалности, моралности, што је заправо у складу с постмодерним идејама.

Пошто постмодерне наративне стратегије појачавају свест да је референт укључен у дискурсе наше културе, мораћемо да доведемо у питање Кишову тврдњу о анахроности биографског и психолошког приступа у тумачењу његовог дела. Додуше, Киш говори да је „подмукло деловање биографије“ (Сартр 1981: 23), фраза коју преузима од Сартра, од суштинског значаја у избору тема и мотивација у његовом стваралаштву:

> Књиге и нису ништа друго до пишчева лична и породична архива. И ако су формалисти пришли делу занемарујући у њему удео биографског, они су тиме хтели да кажу да је биографско иманентно делу, па стога занемарљиво. Изучавајући дело ми заправо истовремено изучавамо и један од пишчевих докумената; биографија писца налик је на палимпсест. (Киш 2012: 34)

Киш је свестан удела биографског у књижевном делу, али је по његовом мишљењу недовољна само та компонента да би се дело тумачило. У нашем раду инсистирање на биографским подацима је од круцијалног значаја, јер бег од аутора (смрт аутора) и окретање тексту није, како су многи сматрали, продукт постмодернизма. Постмодернизам указује на немогућност да се писац и текст раздвоје, јер је сам аутор обележен контекстом у коме живи и пише, дакле, и он се схвата и посматра као дискурзивна творевина. Заинтересовани читалац могао би да критикује наш приступ као одвише позитивистички, али ћемо критику предупредити ставом да је постмодерна окренута контексту и референта и реципијента и да је неопходно анализирати околности у којима је стварао Киш и контекст у коме га читамо да бисмо могли да пружимо историјски и научно релевантно тумачење.

Контекст реципијента: Скоро пет пуних деценија након објављивања романа *Пешчаник*, и три деценије након смрти Данила Киша показано је да се роман може

тумачити уз помоћ различитих теорија и да оно што читалац проналази у роману говори највише о њему самом и времену у коме га чита. Како Кишовом роману приступамо у време када студије сећања заузимају централно место у области студија културе, свесни смо своје позиције реципијената који роман анализирају у оквиру и под утицајем дискурса студија сећања. Знање које нам пружају поменуте студије показује како ће 2025. године проћи фаза, коју су Асманови дефинисали као период од осамдесет година, након којих комуникативно памћење прелази у културно (Асман 2008: 56), и постаће јасније на који ће се начин памтити догађаји из Другог светског рата у оквирима функционалног културног памћења, односно, који догађаји ће учествовати у конструкцији пожељног идентитета заједнице. Мањкавости у раду које се буду појавиле сведочиће о нашој ограниченој позицији, која ће бити показатељ будућим генерацијама о времену и простору с којих смо пришли поменутом роману, као и о вредностима заједнице с којом делимо светоназоре. Закључак Алаиде Асман да се у данашњем дискурсу студија културе инсистира на схватању да је памћење „конструкција коју људи развијају према потребама и могућностима своје актуелне стварности“ (Асман 2011: 14-15) указује да се пред нама осим захтева да се сећамо и да памтимо, налази императив да сагледавамо себе док се сећамо како бисмо постали свесни чињенице да окретање ка одређеној прошлости има за циљ да оправда наш идентитет, ставове и деловања.

Контекст референта: Данило Киш рођен је 1935. године у Суботици, поликултуралном[69] граду који је кроз историју био део различитих држава. Како у животу ништа није случајно (то је уједно и варијанта Спинозине филозофије која се провлачи у целокупном *Породичном циклусу*[70]), тако ни у биографији писца нема случајности. Хибридост града и породице у којима је рођен детерминисала је и личност самог Киша. Рођен у браку мађарског Јеврејина Едуарда Киша, и Милице Драгићевић, Српкиње из Црне Горе, одрастао између утицаја два народа, два језика, две културе и историје, није могао да се определи за једну од њих, већ је због тога инсистирао да је југословенски

[69] Захваљујем Немањи Ђоковићу (МА германисти и МА Европских студија) на разговорима за време мог студијског боравка у Берлину због указивања на дистинкцију појмова поликултуралност и мултикултуралност. Разлика коју ми је предочио јесте да у мултикултуралној средини припадници различитих етницитета и култура живе једни поред других при чему не долази до културне размене. У поликултуралној средини припадници различитих етницитета и култура живе једни с другима размењујући културу.

[70] У *Пешчанику* је присутна Спинозина филозофија која се заснива на општем принципу *causa sui*: „Веровао је да нема случајности као објективног феномена, не само у широким светским размерама него чак ни у оним најмањим појавама […]“ (Киш 2014б: 86-87)

писац који пише на српско-хрватском језику[71]. Његови оспораваоци, који су пре свега (били) национално оријентисани, тврде да је таква класификација неважећа и да је Југославија празан појам који нема никакво значење. Неки су му за живота саветовали да се изјасни чији је, односно, којој нацији припада, мислећи да инсистирање на југословенству крије закулисну радњу која ће му донети неку врсту добити[72].

Инсистирање на југословенству његови неистомишљеници објашњавају тезом да се код Киша уочава антистаљинизам, али не и антикомунизам који му се приписује, јер је, по њиховом мишљењу, сам гајио симпатије према „хуманим" идејама о бољем свету које доноси револуција. Овај став може се поткрепити пажљивим читањем *Гробнице за Бориса Давидовича*, где се циљеви и идеје револуције виде као позитивна ствар, а њено спровођење се представља као издаја хуманости и вид травестије почетне идеје. Осим тога у *Породичном циклусу* уочава се симпатија Едуарда Сама према левичарским идејама, из којих се заправо израњају Кишови ставови. Небојша Васовић пише да је потреба Данила Киша да за све криви антисемитизам и национализам, наводно, само продужење званичне политике комунистичке Југославије, у којој су се они кажњавали и затвором (Васовић 2013: 91-92). Васовић је мишљења да је Киш кренуо у правцу брода[73] којим се креће и најјача личност Југославије, председник Броз. Дакле, Васовић Кишу у потпуности оспорава дисидентство које је узроковано мржњом према Јеврејима и национализмом анализирајући културно-историјске оквире тога доба и наводећи на закључак да је Киш заправо имао повлашћену позицију у Југославији (пре свега у Београду) и да улога отпадника и маргиналца није основана, али је добро одиграна.

Ипак из садашњег контекста јасно се уочава да су се страхови Данила Киша о погубном деловању национализама обистинили, па због накнадног знања и искуства Киш делује као пророк. Ми смо, међутим, мишљења да је Киш био политичка животиња која је

[71] О Кишу као југословенском писцу погледати рад
1. Дебељак, A. Debeljak, „Jugoslavenski pisac Danilo Kiš", *Književna republika, časopis za književnost* 04-05-06, 119-135, доступно на: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=155691
2. (Хемон: A. Hemon, „Čiji je pisac Danilo Kiš?", *Sarajevske sveske 8-9,* доступно на: http://sveske.ba/en/content/ciji-je-pisac-danilo-kis

[72] „Али сада код нас влада један националистички талас и неки вероватно мисле да ја желим извући некакву корист што се изјашњавам као Југословен а не као Србин или Јеврејин. А мислим да је то једина тачна ознака онога што заиста јесам. Иначе са својом домовином немам проблема, многи ме воле и поштују." (Киш 2012: 232)

[73] Не узима без разлога симбол брода, јер је Киш својевремено написао поему *На председничком броду* којом је желео да дискредитује Добрицу Ћосића, који је био један од ближих Титових сарадника.

дубоко прожимала политичку стварност која га је окруживала и да је на основу историјског знања о прошлости, али и из сопственог искуства, које је доживео када су инсистирали на његовом јеврејству и када је био оптужен да је плагирао збирку прича *Гробница за Бориса Давидовича,* предосетио несрећу која ће задесити његову земљу услед националог „отрежњења“. Данас, када се национализам реактивира сваки пут када треба осигурати власт у државама некадашње Југославије, Киш стоји као споменик и опомена о (зло)употреби прошлости и сећања за конструкцију пожељних колективних, пре свега националних идентитета.

Данила Киша не можемо класификовати само као Јеврејина, зато што вишезначност његове личности и порекла не дозвољава њено свођење на једну карактеристику. Јеврејство га је обележило јер се на томе инсистирало споља, било му је наметнуто у осетљивом периоду живота када је прелазио из дечаштва у адолесцентске године. „Јеврејин је човек којег други сматрају Јеврејином“ (Сартр 2009: 67), каже Сартр. Ова тврдња одговара Кишовом искуству, па он прихвата виђење француског егзистенцијалисте да антисемита ствара Јевреја:

> Мој отац, као и највећи део тих Јевреја, оних из Мађарске нарочито, такозваних неаутентичних Јевреја, био је само Јеврејин, био је то у оној мери у којој је то био за друге, према вољи других, као што би рекао Сартр. На њих се гледало као на Јевреје. Тако његова интеграција више није била могућа. И Е.С., да не кажем мој отац, преобратио се у Јеврејина тек у тренутку када су га на то присилили, у тренутку када су му ставили Давидову звезду. (Киш 2012: 152-153)

У *Пешчанику* се потврђује наведени став. Е.С. у *Белешкама једног лудака* пише о закаснелој и наметнутој свести о јеврејству:

> Ја храбро признајем: моје срце менструира. Закаснела, болесна менструација мог јудејства…Господин што га видите како пролази поред вас, цењене даме и господо, тај господин педесетих година, у сивом оделу, с наочарима гвоздених оквира, са штапом и са жутом звездом (коју, међутим, не видите, јер ју је сакрио испод своје актенташне), тај господин, ето менструира. (Киш 2014б: 48)

У свом тексту *Размишљања о јеврејском питању* Сартр прави разлику између аутентичног и неаутентичног Јеврејина. Аутентични је онај који живи своју судбину

Јеврејина, а неаутентични је онај који ту судбину оспорава и настоји да избегне, пошто је то судбина жртве и мучеништва. Када Киш прича о оцу и себи као Јеврејима, пре свега мисли на појам неаутентичног Јеврејина, који тек касније прихватају свој усуд.

Кишово виђење јеврејства кореспондира с начином на који се Перек суочио са својим семитским пореклом. Перек је након Другог светског рата одрастао у теткиној породици неаутентичних Јевреја, која је била световно оријентисана и у којој се пажња није посвећивала јудејској религији. Као што је и код Киша одсуство рођака с очеве стране условило прекид у континуитету преноса породичног сећања, исто се дешава и код Перека, који за себе каже да је Француз[74] не осећајући блискост с јеврејском традицијом. Ипак, Перек као ни Киш, као ни протагонисти њихових романа, нису могли да порекну да су били означени као други и другачији управо због јеврејског порекла.

Јан Асман уводи као важан ступањ у конструкцији идентитета идентификацију како са „сигнификантним Другима“, тако и са сликом коју они о нама враћају. „Себе-искуство је увијек посредовано, непосредно је само искуство других. Као ни наше лице, тако ни наше унутрашње сопство не можемо посматрати другачије него у огледалу. Такво огледање, ре-флексио, има структуру освјешћивања и рефлексивности.“ (Асман 2008: 158) Сагледавањем других наспрам нас у нашој групи и ван ње добијамо свој одраз. Идентитет је увек у плуралу и претпоставља друге идентитете. Без множине нема једнине, без другости нема ни сопствености (Асман 2008: 159). Пошто су га у детињству означили као Јеврејина, по повратку у Црну Гору као Мађара, по доласку на студије у Београд као Црногорца, по одласку у Париз као Југословена, Киш је постајао свестан фактора који су утицали на стварање његовог идентитета. Он јесте говорио о свом јеврејском пореклу и увиђао његово дејство, али није желео да сопствену књижевност сведе само на једну компоненту, јер би се у том случају радило о редукционизму којим би се занемарили други утицаји који су га обликовали у писца какав јесте: порекло с мајчине стране, лектире које је читао, културно-историјски контекст у коме је живео.

Из Кишове биографије види се да је детињство провео у Новом Саду, који је с непуних седам година напустио с породицом због опасности која се надвијала над њиховим животима. Након што су мађарски фашисти окупирали северне делове

[74] У познијим годинама Перек постаје свестан свог јеврејског порекла, почиње да се бави њиме у нади да ће успети да споји покидане нити.

Југославије, почели су да важе антијеврејски закони којима се предвиђало одузимање правне и полицијске заштите припадницима јеврејске расе, забрана учешћа у јавном животу и обављање занимања, као и ношење обележја на видном месту (Давидова звезда) којим се транспарентно показивала припадност јеврејству. Како су тадашњи закони предвиђали да женска деца наследе вероисповест од мајке, а мушка од оца, Данило Киш је био означен као полујеврејин[75], чиме је био предиспониран да носи јеврејско обележје. Киш није носио звезду иако је мајка сашила две – једну за оца и једну за њега. У интервјуу са шведским новинаром Габијем Глајхманом он призива сећања на „пробу“ где су отац и он стајали укруђени, а мајка је „са чиодама међу уснама, премештала звезде горе-доле по реверима наших капута.“ (Киш 2012: 178) Киш не може да тврди са сигурношћу због чега он никада није носио звезду, да ли из разлога што се његов отац оглушио о наредбе власти или је пронашао рупу у закону, јер је Киш с непуних пет година био крштен по православној вери. Ипак, ни очеве махинације нису успеле да породицу сачувају од злочина мађарских фашиста, тако да се Едурд Киш нашао на Дунаву, у Новом Саду, у јануару 1942. године, где га је од смрти спасила чињеница да су рупе у леду који је прекривао реку биле већ препуне убијених људи, тако да су остали били послати кућама, чиме је њихово страдање пролонгирано. Блискост Киша и Перека увиђа се и на овом месту. Као ни Киш, ни Перек није носио Давидову звезду, јер га је мајка на време послала у слободни део Француске уз помоћ Црвеног крста. Међутим, у роману *W или сећање на детињство* сусрећемо се с Перековим фиктивним сећањем, из кога се наслућује осећај кривице, јер га је неношење обележја спасило од сигурне смрти.

Породица Киш три пута је мењала место пребивалишта у Новом Саду (што је поетизовано у *Породичном циклусу),* да би у зиму 1942. године кренула пут родног села Даниловог оца. Све што су доживели оставило је дубоке трагове у личности писца и предодредило његову будућност. Требало је да прођу деценије како би себи објаснио шта се заправо догађало тих година, јер као дете није могао у потпуности да разуме и интерпретира околности у којима се обрела породица – стална сељакања, лешеви по улицама, одлазак код родбине коју пре тога није познавао, њихово нерадо гостопримство, одлазак оца, ишчезнуће очеве шире породице, глад, беда, немаштина. Како смо већ

[75] Нирнбершким законима из септембра 1935. године направљена је разлика између Аријеваца и не-Аријеваца, која се није заснивала на вероисповести, већ на пореклу. О томе ће више речи бити у одељку 7.3.1, који се бави историјским оквиром у роману *Исељеници*.

напоменули, Данило Киш се због узраста у коме је био за време рата (од шест до десет година) по класификацији Сузан Рубин Сулејман убраја у генерацију 1.5 – и то у другу групу за коју је карактеристично да деца памте догађаје, али да у време када су их доживела, нису могла да их схвате (Сулејман 2008: 182). Теоријска поставка Сулејманове у Кишовом случају у потпуности важи.

> Будући да сам Јеврејин или полујеврејин (што је било исто) у фашистичкој Мађарској сам у току рата свакодневно био у понижавајућем положају, живео у страху, глади, осећању неправде. Не треба заборавити да сам свет гледао дечјим очима, силом прилика *немајући никаквих филозофских, историјских или логичких концепата да објасним такву ситуацију*, разлоге невоља које су пратиле мене и моју породицу. Све сам то осећао као природну нелагоду (као што је пожар у шуми, поплава или муња) и објашњавао је метафизички. Видео сам у том вртлогу руку и библијског Бога.[76] (Киш 2012: 135)

Тек је, дакле, с временске дистанце у размени искустава с онима који су исто доживели, али и добијајући историјска знања и теоријске основе за промишљање сопственог искуства, Киш успео да их овековечи у форми кратких прича и романа.

Киш је говорио да може да пише само о темама које га опседају, те се због тога као тема *Породичног циклуса* појављује сећање на искуство из детињства – холокауст, нестанак оца, успомене на рат. Међутим, његова сећања на рат не могу се изједначити са сећањима одраслих, јер је он рат доживео као мали, видео је догађаје из дечје перспективе. О сећању на „хладне дане“ каже:

> Што се тиче сећања, ни ту нема континуитета, него само искидане слике, мутни снимци зимског пејзажа, суморно свитање… Кроз замрачене прозоре продире вика и шкрипа корака по замрзлом снегу, а повремено пуцњи утапају се у снег као плач угушен у перјаном јастуку. Отац нам ставља у руке, мојој сестри и мени, некакав мађарски илустровани журнал и наређује нам да га држимо испред себе, високо, тако да наслов буде јасно видљив. […] То што сам морао да држим у руци журнал на језику који не разумем, сматрао сам опасном подвалом који ће посетиоци открити и сурова нас казна неће мимоићи. (Киш 2012: 179)

[76] Наш курзив.

У граничним ситуацијама када су живот и опстанак породице угрожени, деца врло рано сазреју, иако не разумеју у потпуности околности, она се боре за сопствено самоодржање. Историчар и политиколог јеврејског порекла Раул Хилберг у својој студији *Нежељена сећања. Пут једног проучаваоца холокауста* пише да је доласком на власт и присутношћу Хитлерове личности у политичком и свакодневном животу Европе његово детињство било завршено: „Моје детињство се завршило једним ударцем. Слушао сам све шта су одрасли причали, делио сам њихове страхове.“ (Хилберг 1994: 37). Исто важи и за Данила Киша, који је делио страхове и несреће с породицом, који је схватао да мора да завара и истрпи глад и да се бори за живот. Када у *Раним јадима* или у *Башти, пепелу* пише о успоменама из детињства и када покушава да представи те догађаје, треба истаћи да тумачењу прошлости приступа као одрастао човек и аутор који располаже ширим дијапазоном знања.

Конструктивистичке теорије су показале да догађаји из прошлости не егзистирају у складишту памћења индивидуа и колектива непромењени, већ се увек приликом процеса сећања изнова реконструишу и пре свега зависе од онога ко се сећа, од његове позиције у садашњости и система вредности који заступа. Када се сећа, човек прекраја своја виђења прошлости из различитих разлога: због накнадно стеченог знања, потреба садашњости или због одржавања позитивне слике о себи и колективу коме припада. Данило Киш је покушао да себи појасни нестанак оца, празнину која је остала после његовог одласка, ишчезнуће целе породице с очеве стране, као и патње и страхоте које је доживео у детињству. Киш је у интервјуу *Живот, литература* о поетизацији фигуре оца казао:

> То је по свој прилици стога што ја, као што видите, мислим у сликама и тражим у полумраку. А призори у којима се појављује мој отац јесу нека врста негатива, слике његове одсутности. Ја га до дана данашњег видим како се пење у кола, фијакере, возове, трамваје. Дочекујемо га или испраћамо. Или га видим при оној краткој посети у Ковину (година је 1939, септембра[77]) када тражи од моје мајке маказе како би докрајчио своју патњу. Касно је лето, лишће платана почиње да нагриза рђа јесени, мој отац је у болничкој пиџами на дрвеној клупи болничког парка, одсутна погледа. Или при нашој последњој посети, године хиљаду деветсто четрдесет и четврте у Залаегерсегу, у импровизованом гету, одакле ће отићи, нестати заувек. *Одатле потиче, дакле, моја потреба да домислим*

[77] Колико је Киш заправо био у могућности да се сећа, када је имао 4 године. Слика која је вероватно препричавањем у породичном кругу очврснула као таква и постала део индивидуалног памћења.

> *његов лик, да премостим празнине између два његова појављивања, да га откријем на породичном групном снимку, у позадини.* Поступак, уосталом, сличан ономе што га примењујем при грађењу ликова о којима постоје документарне појединости, извесне биографске чињенице, недовољне, *а између два податка зјапи празнина коју треба допунити, испунити чврстом материјом маште*; материјом која ће по снази уверљивости имати снагу документа.[78] (Киш 2012: 180)

У својим делима Киш (ре)конструише прошлост као одрастао човек на основу сећања из детињства, која у њему постоје само као слике. Постојеће слике треба да контекстуализује ослањајући се на историјски оквир тог периода који је, као што је Албваш указао, могао да сагледа тек с временске дистанце, на материјалне доказе (документа) који су остали као трагови и сведочанства да је тај потонули свет некада постојао и на своју уобразиљу. Осим тога, као неко коме је исти усуд био намењен, али који га је избегао, Киш је, што га опет повезује с Переком, осећао дубоку емотивну потребу да овековечи судбину свог оца, да посведочи о страдањима малих људи, да истакне сопствено страдање уз њихово. Иако спада у ону групу сведока који није видео Горгону, који је остао поштеђен, Киш делује у складу с Агамбеновим императивом о сведочењу у име оних који су трајно уништени како страдање не би отишло у заборав (Агамбен 2008: 41). Због побројаних карактеристика приликом реконструкције прошлости и сећања у Кишовом *Породичном циклусу*, пре свега због личне везе са жртвама и фикције која је неопходна да се испуне празнине, може се говорити о постмеморији као механизму конструкције сећања на догађаје којима није директно присуствовао. Пошто југословенски писац није искусио свакодневицу логора, присилан рад, дехуманизацију и непрестани страх од смрти који је испуњавао живот интернираних, он осећа потребу да премости удаљеност и празнину и покушава да замисли како је изгледало очево виђење несреће која га је задесила. При томе Киш као да поштује захтев који је Хорхе Семprун изнео у већ цитираном делу *Писање или живот*, да је неопходно улепшати и поетизовати искуство и стварност, како би читалац могао и пожелео да их чује. У његовим делима, осим у првом роману *Псалам 44* у коме је писао у складу с поетиком реализма, нема директног говора о холокаусту, већ се он надвија као тамна сенка над животима породице Сам: „Наравно да то буде увек тако урађено да не

[78] Наш курзив.

буде директно видљиво, већ индиректно, као цивилизацијски културни чин.“ (Киш 2012: 210).

Начин на који Киш пише своју прозу повезује га и са Зебалдом, који индиректним говором о логорима, конструише прошлост под теретом холокауста, градећи споменик страдању европских Јевреја. Киш је „проблему јеврејства приступио као метафори, што значи да сам сваки пут био приморан да говорим о јеврејству кроз метафору […] како бих ублажио иманентну трагичност и патетичност теме.“ (Киш 2012: 104) Он је, дакле, пронашао модус да пише о непредстављивом без реваншизма и патетике, које се жртвама не могу замерити, и да побије рану Адорнову тврдњу да је свака духовна делатност после Аушвица варварство. Иако знамо да је Адорно касније модификовао свој став, Киш је примером доказао да је у прози и етички и поетички могуће сведочити о нестанку једног света: „Биографске или аутобиографске чињенице увек су код мене, велим, захтевале отешчалу форму (формалистички говорећи), као и метафору и – иронију. А када смо у метафори, ми смо у – литератури.“ (Киш 2012: 104)

Данило Киш је још као студент објављивао лирику, есеје, приповетке, као и преводе с мађарског, француског и руског. Међутим, свој први прозни рад *Псалм 44* написао је с двадесет година, објавивши га тек пет година касније, 1960, заједно с *Мансардом*, коју сам писац назива „Сатиричном поемом“. Иако је роман *Псалм 44* писао ослањајући се на поетику реализма, уочава се блискост у поступку и избору тематике с његовим каснијим делима. Киш се приликом писања ослонио на документарну грађу, то јест, на новински чланак о судбини брачног пара, који је у Аушвицу добио дете. Осим документарне грађе, у роману се увиђа и Кишова потреба да проговори и посведочи о искуствима из концентрационих логора. Иако се касније у потпуности дистанцирао од поетике реализма сматрајући своје прво прозно дело неуспехом, роман *Псалм 44* најављује тематски оквир Кишове прозе – механизме деловања тоталитарних режима и њихове последице на живот малих људи.

У *Породичном циклусу* уочава се тематска сродност с романом *Псалм 44*, али се Кишова поетика значајно мења, јер њега пре свега занима уметничка форма. Кроз овај триптих аутор трага за начинима на који ће обрадити аутобиографску грађу с циљем да одбаци сваку врсту баналности. Иако је прво објављен роман *Башта, пепео,* Киш је

инсистирао на редоследу *Рани јади* (1970), *Башта, пепео* (1965), *Пешчаник* (1972), јер се, како је сам тврдио, једино тим редоследом уочава развој романескног лика, али и самог писца, који се у последњем роману ослобађа приповедача у првом лицу. Киш је писао само о „опсесивним темама“, које су га интимно опседале – интелектуално и морално. Као што Перек пише о нестанку мајке покушавајући да себи као одраслом појасни неправду коју је доживела његова породица, тако је и Киш у *Породичном циклусу* писао о нестанку оца и свом детињству обележеном прогоном Јевреја и холокаустом. На основу лично доживљеног искуства – нестанка оца и очеве породице, отвара се питање историје и њеног односа према појединцу, коју је Киш обрадио у свом следећем прозном делу, збирци прича *Гробница за Бориса Давидовича* (1976).

Полемика око збирке прича *Гробница за Бориса Давидовича* с поднасловом „Седам поглавља једне заједничке повести“ поделила је југословенску књижевну јавност и остала актуелна чак и данас. О томе сведоче жустре студије, чији аутори и тридесет година након ауторове смрти заузимају став *pro* и *contra* Киша. Киш је збирку од седам приповедака написао док је као лектор за српско-хрватски језик радио на универзитету у Бордоу, у Француској, а главна мотивација за писање *Гробнице* била је чињеница што су његови студенти (махом левичари) идеализовали комунистичко друштвено уређење и нису желели да поверују у постојање совјетских гулага. Киш је у својој збирци изнео једну истину, која је у то време, односно, која би у свако време, била непожељна.

Аутор је у *Гробници* указао да зло, које постоји у свету, није неко метафизичко и трансцендентално зло, већ да је овоземаљско и опипљиво и да се налази у структурама власти, у људима који су њихови делови и у историји која се пише да би подржала пожељну слику која је неопходна да оправда деловања у садашњости. Киш отвара питања везана за историју, њену репрезентацију, веродостојност, ауторитарност и промишља однос историје према појединцу, његовим патњама и страдањима, као и о продукцији смрти и сукобу с њом.

Да Киш није био конформиста који је писао о *mainstream* темама с циљем остваривања позиције и утицаја на Западу, као што су му пребацивали противници, показује и његова жеља да укаже на травестију почетне идеје о праведнијем и бољем свету, који је (Октобарска) револуција требало да обезбеди. С друге стране, *Гробница* је

„жацнула“ многе у комунистичкој Југославији, који су, иако на дистанци од совјетске политике, користили неке њене методе и достигнућа.

У прилог Кишове бескомпромисне жеље да пружи жртви и маргинализованом могућност да се њихов наратив чује, стоји и последњи пројекат, који је његов сарадник Александар Мандић након Кишове смрти довршио и објавио. Ради се о документарном филму *Голи живот*, који је изграђен на сведочењима две Јеврејке – Еве Панић Нахир и Џени Лебл, које су прошавши нацистичку Голготу, још једанпут постале жртве тоталитарног режима на Голом отоку, у логору комунистичке Југославије. Киш се овим пројектом, због кога је, иако болестан, два пута путовао за Израел како би остварио лични контакт са сведоцима, још више приближава писцима, чије романе анализирамо у нашем раду:

1. Переку, који је трагајући за патњама других са својим сарадником Робертом Бобером путовао до острва Елис у Америци, на које су стизали емигранти жељни бољег живота, да би на аутентичном месту егзила могао да схвати шта значи патња и свакондевица емиграната;
2. Зебалду, припаднику починитељске нације, који је стално путовао, пешачио, прелазио границе и континенте у жељи да открије и вербализује историјске неправде.

Кишово последње дело, збирка прича *Енциклопедија мртвих* (1983), означава продубљивање теме историјске репрезентације, архивирања и односа историје и памћења. Киш је осећао исконску потребу да естетски изрази и сачува од заборава свет који је некада постојао и који је уништен. У *Енциклопедији* Киш тежи да спаси од заборава оне мртве, које историја не познаје, чија је смрт била стравична и која је представљала контраст њиховог неупадљивог живота. Он у себи види једног од преживелих, коме је архива о људским патњама била блиска и око које је конструисао своју поетику.

И у овој Кишовој збирци уочава се проблематика приступа прошлости у оквирима историјске и књижевне репрезентације. Киш је свестан да је само мали део прошлости, који је прошао кроз историјску „цензуру“ доступан у њеним списима, обележеним владајућом идеологијом. Због тога се окреће сећању, дубоко осећајући и прожимајући његову конструктивистичку природу. Свестан да је једино сакупљањем различитих

наратива могуће сачувати истину о минулим догађајима, Киш слично Борхесу, који је маштао о савршеној библиотеци, тежи стварању идеалне енциклопедије, у којој ће о сваком човеку бити написана бар енциклопедијска јединица да посведочи о његовој некадашњој егзистенцији. Киш се појављује као пророк у књижевном стваралаштву, најављујући значај архиве, која је постала предмет проучавања студија сећања.

Киш се по својој теми, како смо већ напоменули надовезује на Борхеса. Његову причу, или боље речено параболу, *Фунес или памћење* можемо узети као потврду о значају архиве. С наличја приче уочава се значај истраживаоца – појединца, без чијег ангажовања, како се види и на основу Борхесове приче, архива нема смисла. Фунес је доживевши несрећу приликом пада с коња остао непокретан, али је добио дар/терет да памти. Он је симболичко отелотворење архива[79] у који се складишти целокупна прошлост, јер Фунес примећује и сећа се најситнијих детаља из прошлости, међутим, не поседује способност мишљења и повезивања минулих догађаја у смислену целину или смислени наративни ток. Из Борхесове параболе можемо да закључимо да је, као што смо напоменули, неопходно да постоји индивидуа, која ће се ангажовати у смислу секундарног сведока, како га ЛаКапра дефинише, и која ће преносити знања до којих је доспела. Вратимо ли се на *Енциклопедију мртвих*, треба нагласити значај читаоца који је спреман да се интелектуално и морално ангажује, да с емпатијом прими туђа сећања и да их даље пренесе.

Пишући о очевом нестанку и страдању у *Породичном циклусу*, увиђа се Кишова сродност с романом *W или сећање на детињство* Жоржа Перека, који је желео да писањем о судбинама својих родитеља спречи дуплирање њихове смрти, коју би узроковао заборав. С друге стране, пишући о искуствима других у *Гробници* и *Енциклопедији*, које није осетио на сопственој кожи, Киш се повезује са Зебалдом, који је желећи да посведочи туђа страдања преузео улогу моралног сведока. Киш и Зебалд на овај начин граде заједницу сећања с историјским жртвама, испуњавајући на тај начин своју дужност хуманог бића, интелектуалца и писца. Осим поменутог, Киш се приликом представљања искуства из совјетских логора, третира као припадник генерације постсећања, који се идентификује са жртвама и осећа емпатију, која се у његовој прози преноси интер- и трансгенерацијски.

[79] У прилог томе говори чињеница да он седи у једној тамној просторији, да је комуникација с другима сведена на минимум, да зна неколико страних језика које учи уз помоћ речника.

Поетизација најокрутнијих страдања у двадесетом веку (нацистичких и стаљинистичких логора) учинила је да Киш и данас остане предмет интересовања науке о књижевности, да буде читан и вољен међу публиком различитог узраста и занимања, да важи за пророка који је у бујајућем национализму видео камен раздора. Иако својевремено оспораван од једног дела књижевне критике, док од другог хваљен и награђиван, Киш је данас као канонизовани писац део функционалног културног памћења, чија се дела читају као лектире у основним и средњим школама на простору бивше Југославије[80], а чија се проза обрађује на студијама славистике и компаративне и светске књижевности широм Европе. Ипак, такав статус Кишовог дела наилази на чест отпор екстремних националиста, чија схватања одликује ускогрудост националистичких идеологија и неспремност за верску и етничку толеранцију. Показатељ тога је и последња „афера“ у Босни и Херцеговини, у којој се део Бошњака из земље и дијаспоре залаже за избацивање Кишовог *Пешчаника* из школског програма, јер се у њему пропагирају антиисламске идеје. Међутим, неоспорно је да Кишова дела представљају артефакте културног памћења и да ће у зависности од владајућих идеологија заузимати повлашћено место у архиву отеловљујући функционално памћење, или ће, пак, бити на маргинама архива, чекајући да буду „превреднована“. Након што смо Киша позиционирали у културном памћењу, окрећемо се његовом роману *Пешчаник* с циљем да истражимо механизме постмеморије.

[80] Једна од Кишових приповедака из збирке *Рани јади* део је лектире за основу школу у Француској.

5.2. Роман *Пешчаник*

„А све што надживи смрт јесте једна мала
ништавна победа над вечношћу ништавила –
доказ људске величине и Јахвине милости. *Non
omnis moriar*!“

Данило Киш (*Пешчаник)*

Роман *Пешчаник* је трећа књига *Породичног циклуса* у којој Киш по трећи пут мења концепцију породичне приче Самових за време Другог светског рата и те промене су, како наводи Јован Делић, врло радикалне у односу на претходна два дела (Делић 1997: 227). По мишљењу самог аутора тек посматрана као део својеврсне трилогије, та књига омогућава да се сагледа развојни пут младог Андреаса Сама:

> Те три књиге сачињавају триптих. Три погледа, три прилаза истој стварности, у сред које се налази Едуард Сам, Е.С., нестали, средишна фигура света који је такође нестао. Јеврејски свет Централне Европе. У *Раним јадима*, тај свет виђен је очима детета: у роману *Башта, пепео,* поглед се шири кроз приповедачев поглед: у *Пешчанику*, обојица нестају, и приповедање тежи ка готово божанској објективности. Иако засноване на доживљеном, те књиге су препуне документарних елемената. Последња, *Пешчаник*, у целини је егзегеза једног аутентичног очевог писма, датираног 5. априла 1942. (Киш 2012: 169)

У сва три дела *Породичног циркуса*[81] тема је ишчезнуће оца који је 1944. године одведен у Аушвиц из кога се није вратио, тако да данашње читање породичне трилогије подразумева двострукост интерпретативне перспективе: од појединачног дела ка опусу, али и од опуса ка делу. За наш рад који се бави анализом концепта постсећања у трећем роману *Породичног циклуса* од великог је значаја литераризација пишчевог сећања на искуства из детињства. Роман *Пешчаник* чита се, дакле, у овиру породичног триптиха чијем значењу доприноси, али и из кога црпи значење.

[81] Ова три романа Киш је прво означио као *Породични циклус*, а онда се под дејством превлађујуће ироније назив променио, опет пишчевом вољом, у *Породични циркус*. (Павловић 2017: 32)

На основу Кишовог става из интервјуа *Сви гени мојих лектира*: „ […] ако је личност названа А.С. идентична са личношћу писца, онда су те три књиге […] и Bildungsroman једне литерарне биографије“ (Киш 2012: 12), уочава се пишчева намера да наведе читаоце да у лику Андија Сама виде самог аутора, а у фигури Едуарда Сама или Е.С.-а у *Пешчанику*, који се на крају *Писма* потписао као „*твој брат Едуард*“ (Киш 2014б: 224), његовог оца. Критичари који оспоравају Кишово стваралаштво замерају што он приликом тумачења својих дела инсистира на њиховој аутобиографској подлози, док се о социолошком и психолошком приступу изјашњава као превазиђенима. Читањем породичног триптиха уз знања да је заснован на аутобиографској грађи, може се претпоставити да Киш на тај начин пише једну врсту литерарне (фикционе) аутобиографије. Пошто се име протагонисте и аутора не поклапа и пошто Киш ни не тражи од читаоца да с њим склопи „аутобиографски пакт“ (Лежен 1996), *Породични циклус* не можемо означити као аутобиографију, али она нуди могућност да буде тумачена и као претеча аутофикцијског жанра[82], у којој аутор уз помоћ маште и доступних података конструише слику сопствене прошлости и идентитета. У Кишовом случају конструкција тих слика има функцију да му помогне да досегне несавладану прошлост како би конструисао своје распарчано ја.

Проза Данила Киша се, по мишљењу Михајла Пантића, одликује следећим особинама, које су присутне и у *Пешчанику*: трансформативност (експерименталност), цитатност, документарност, мета- и интертекстуалност, лиризам, каталогизација, ерудиција, поетичка самосвест и умеће пастиша (Пантић 2002: 19). Управо поменуте карактеристике његове прозе омогућују да га сместимо у исти контекст с Переком и Зебалдом. У прилог наше тврдње стоји мишљење да Киш с изабраним писцима говори истим језиком на интелектуалном и моралном плану (Киш 2015а: 40). Осим поменутог, ове писце повезује тематска сродност и блискост по форми.

Како Киш важи за једног од најуспешнијих експериментатора и иноватора у књижевности на српском језику, приликом анализе *Пешчаника* не сме се запоставити спољашња композиција романа из које се уочава његов оквир – *Пролог* и *Писмо или Садржај*. У *Прологу* кроз опис игре пламена и сенки, као и вишезначности слике и појма

[82] Појам и одлике аутофикцијског жанра биће детаљније анализиране у оквиру поглавља 6.2. Сећање или фикција у роману *W или сећање на детињство* и 7.2. *Исељеници*.

пешчаника наговештавају се привиди и игре с којима ће читалац морати да се суочи. Пламен који обасјава собу може се тумачити као покушај да се осветле догађаји из прошлости, а сенке по зидовима собе могу означити рефлексије тих минулих догађаја и немогућност њиховог потпуног досезања. Пламен је и на асоцијативном нивоу повезан са усудом Е.С.-а, који је највероватније завршио у пламену крематоријума Аушвица.

За *Писмо* Киш тврди да је служило као окосница (сиже) за роман и да стоји као стална опомена да се ради о реалним/стварним догађајима, које писац разрађује фикцијом (Киш 2015а: 50). Свака реч из *Писма* је промишљена и фикционализована, употребљена је у роману с циљем досезања уметничке истине. Делић примећује да писмо за аутора има „амбивалентну позицију: исходишну, али и завршну. Оно је доиста алфа и омега романа: из њега се роман испреда; њиме се завршава и накнадно осветљава“ (Делић 1997: 228).

Између окоснице романа појављује се шездесет и пет поглавља, организованих у четири наративна тока, од којих је сваки исприповедан другачијим приповедним поступком – *Слике с путовања* (техником успореног снимка), *Белешке једног лудака* (написане из *ich* перспективе), *Испитивање сведока* (истражни дијалог). У овим поглављима читалац добија информације о различитим догађајима, елементима и ликовима, који су били импулс да се одређени мотиви помену у *Писму* или који су, с друге стране, директно били везани за тренутак писања, односно за асоцијације које пролазе кроз јунакову свест приликом састављања писма. У *Пешчанику* се изнова појављају исте сцене, али се посматрају из другачије перспективе. Лили Халперт Замир тврди да естетика стила Данила Киша

> […] представља непрестано понављање истих ситуација, без унапред планираног преокрета. Читалац очекује промене, али само ће перспектива посматрања бити другачија. Тако прошлост неће бити гробница за догађаје који су се једном збили и окончали; они остају у нашој свести и ми им се стално враћамо, да би се у нашој машти поново одвијали. (Харпет Замир 2000: 103)

Киш тежи објективности, а илузија „објективности“ постиже се, дакле, посматрањем ствари са различитих аспеката, под различитим осветљењем, што се постиже уз помоћ коришћења технике филмске камере. Сам Киш је инсистирао на сродности поетике *Пешчаника* с филмом: „Виђење ствари и догађаја из разних перспектива и кроз разна

осветљења, изискивали су и смењивање тачке гледишта, као и смењивање места камере.“ (Киш 2007: 184–185).

Једна од главних особина Кишове прозе је документарност. Документарна подлога није основа само у збирци прича *Гробница за Бориса Давидовича*, већ и у *Пешчанику*. У последњем роману *Породичног циклуса*, Киш се ослања на очево *Писмо*, које постаје основа свих осталих делова у роману. У *Пешчанику* документарно се остварује преко материјалних доказа о очевом постојању – писама, стручних описа очеве болести, фотографија итд. Ипак, иако је грађа за роман документарна, и иако аутор на основу *Писма* тежи реконструкцији реалне прошлости, *Пешчаник* је фикција. Желећи да као потомак постгенерације (ре)конструише минуле догађаје и да успостави прекинуту везу с оцем, кога није имао времена да упозна јер је насилно истргнут из породице, Киш је морао да се ослони на документарну грађу, коју је повезивао фикцијом, позиционирајући догађаје у историјски контекст. Међутим, како Киш није свесно преживео догађаје о којима пише или их уопште и није проживео, фикција се појављује као ослонац за успостављање континуитета у оквирима породичног сећања.

У следећем поглављу анализираћемо роман *Пешчаник* уз помоћ теоријског концепта постмеморије, указујући да је Кишу, као потомку страдалог, неопходно да реконструише прошлост да би повезао покидане нити и разумео себе самог.

5.3. (По)етика постмеморије у *Пешчанику*

„[…] да све то сачувате од заборава…да
све то оживите…Како сте оно рекли? Свим
средствима, божјим и људским…“

Данило Киш (*Дрвени сандук Томаса Вулфа*)

> Основно обележје наше критике јесте њена антииндивидуалистичка тенденција; одатле та стална потреба за генерацијским приступом одређеним књижевним делима. А та антииндивидуалистичка тенденција последица је, у првом реду, социолошког приступа књижевним феноменима, јер по том и таквом социолошком приступу, књижевно дело није производ индивидуални него колективни, као народна песма, књиге одређене тенденције не пише појединац, него су оне ако не „из главе целог народа“, а оно се дело родило у једном одређеном тренутку друштвено-политичке климе, те као такво оно не може имати индивидуални печат, него само колективни и колективистички, генерацијски. […] Тим се генерацијским или колективистичким духом уравниловке убија вредност и значење сваке књиге, сваког индивидуалног гласа […]. (Киш 2015а: 52)

Након наведеног цитата поставља се питање шта би Киш рекао о нашој поставци, у којој га превасходно дефинишемо на основу порекла и године рођења. Вероватно би био незадовољан и замерио би што вишезначност његовог дела сводимо само на две биографске чињенице: да је полујеврејин и припадник једне генерације. Међутим, иако Киш не жели да призна, временски, просторни и друштвено-политички контекст у коме настаје књижевно дело, учи нас постмодерна, утичу на теме и форме које писац бира. На који начин писати о непредстављивим искуствима из тоталитарних режима није само питање које је заокупљивало Киша. Адорно је поставио тај проблем, а о њему су писали и други: Семпрун, Модијано, Перек, Шулц, Ленц, Селан, Тишма, Бел, Пекић, итд. – припадници различитих култура који су размишљали о истим темама. Мада је припадност генерацији чињеница која зависи од године рођења, она није одлучујући критеријум на основу кога се потомци (ни жртава, ни починитеља) сврставају у оквире генерације постсећања. Меријен Херш је установила да су предуслов да се постане члан ове

генерације емпатија са жртвама и морално држање према трауматичном искуству прве генерације, као и потреба да се посведочи о страдању малих људи.

Желећи да се дистанцира од класификација књижевних критичара, који су покушали да га сврстају у групу с писцима млађе генерације, којој, по његовом мишљењу, није припадао, Киш је у *Часу анатомије* написао: „ […] ја са том господом од фермана не говорим заиста истим језиком на једном другом плану: интелектуалном и моралном, и ја тој господи не дајем за право да ми одређују норме, ни језичке, ни књижевне, ни моралне. Ми заиста не говоримо истим језиком!“ (Киш 2015а: 40). Међутим, сродност између Киша, Перека и Зебалда уочава се на основу духовних афинитета изабраних аутора, њихове моралности и поетике. Није ни годиште, ни нација, ни религија, ни простор, ни време оно што одређује књижевну блискост, већ сродност у тематици, поетици, етици и судбини. Управо на таквој врсти заједништва је инсистирао Данило Киш, цитирајући Исидору Секулић: „(„Где је људима завичај? Тамо где други људи око њих разумеју до краја и до дна што они кажу, до последњег спољног и унутрашњег трептаја језичког разумеју шта је онима драго и шта их боли“ – Исидора)“ (Киш 2015а: 40).

Како смо већ показали приликом анализе концепта постмеморије код потомака жртава, искуство деце чији су родитељи преживели холокауст разликује се од искуства потомака оних који се нису вратили. Док су деца преживелих могла да, упоређујући сопствени живот са родитељским, доспеју у стање обесмишљавања сопствене егзистенције, дотле је одсуство родитеља код потомака потонулих оставило непремостив прекид, јер њима је фалила упоришна тачка у којој су могли да потраже одговоре на питања која су их опседала. Они као одрасли и зрели људи покушавају да схвате губитак, да превазиђу одсуство најближих, како би могли да изграде сопствени живот. Да би успели у том подухвату, јер постсећање није сећање, потомци страдалих прекид у породичном континуитету и руптуру морају надоместити користећи сопствене интерпретативне вештине и фикцију, или како Хершова пише: „Оно што омогућава повезаност постсећања с прошлошћу није присећање, већ маштовито ангажовање, пројекција и стварање.“ (Херш 2011: 152). Због емотивне везе коју осећа према свом оцу, због жеље да схвати патње кроз које је отац прошао, али и да разуме сопствено детињство, Киш гради своју поетику ослањајући се на историјску подлогу материјализовану у документу, на спољашњи оквир који додатно промишља и који уз помоћ уобразиље

испуњава. Због тога, иако је Киш непосредно доживео рат, његово сећање, односно, рад на прошлости, називамо постмеморијом.

Дубок ожиљак у Кишовом животу настао је након завршетка рата, када се отац није вратио и када је постало извесно да је убијен у Аушвицу. Киш је одбијао да прихвати ту чињеницу говорећи да је отац одведен у логор, одакле је нестао (Киш 2012: 166). Колико му је отац недостајао и колико га је мучило очево одсуство, види се у потреби да о њему пише и да га изнова ствара, што је најдирљивије представљено при самом крају романа *Башта, пепео*, када се наратор Анди (=Киш) и даље нада да ће се отац вратити.

> Неколико година после тога није нам се уопште јављао; замео му се сваки траг. Било га је стид или су га спречавали неки важни послови. Међутим, ја сам почео све више да мислим на њега и хтео сам да му се јавим по сваку цену […]. (Киш 2014а: 114)

Како оца нису сахранили, што је била судбина милиона људи страдалих у концентрационим логорима – између осталих Цирле Перек, мајке Жоржа Перека, целе породице с њене стране, он није могао да поверује да је отац заувек отишао и да је мртав; гајио је наду да је жив и да ће се вратити: прерушен у трговачког путника, у западнонемачког туристу с рајтхознама, на челу делегације преживелих логораша из Бухенвалда и Аушвица, као играч на шаховском турниру.

> Јер да је мој отац пристао да се лепо повуче из света, да се помири са смрћу и да се коначно определи за један од светова, за једну од држава и за једну породицу, ја од свега тога не бих правио проблем. Но он је једнако терао свој пркос према свету, није хтео да се помири са старошћу и са смрћу, него је узео на себе облик Ахашвероша и, одевен најчешће у немачког туристу, долазио је да провоцира моју радозналост, да ме мучи у сновима, да ме опомиње на своје присуство. (Киш 2014а: 116)

Управо је одсуство материјалног доказа смрти (тело) подгревало ове наде и конструкцију ових прича. Начин на који се Киш односио према недореченој смрти оца, приближава га Переку и његовом односу према мајчиној смрти. Перек се с очевом смрћу суочио посетивши његов гроб, а мајчину смрт никада није преболео баш због одсутности материјалних остатака. Киш кроз књижевност гради личност свог оца, показујући да није успео да преброди и превазиђе губитак из детињства. Фантазија и уметничка делатност указују на празнину или тамни простор у сећању на прошлост која му је остала

недокучива и далека. Једна од најемотивнијих пишчевих исповести у *Башти* јесте када Анди након завршетка рата уображава да се отац вратио и да пред групом људи говори како га је син једанпут ударио мотком по леђима, на основу чега се увиђа горко кајање одраслог аутора на кога је временска дистанца утицала да селектује догађаје из прошлости како би створио прихватљиву слику оца, заборављајући да је насрнуо на оца који је мучио његову мајку. Након анализе поменуте сцене постајемо свесни ауторове потребе да упозна свога оца, да надомести време с њим и да разуме његово понашање.

Очев нестанак и ишчезнуће готово целе породице с очеве стране није било лако реконструисати: „Када сам се заинтересовао за наше порекло – одакле смо? ко смо? куда идемо? – документа су већ била изгубљена и сви они који су чували породичну предају већ су били мртви или побијени.“ (Киш 2012: 184). Писање о истој теми, или варијације на исту тему можемо повезати са Фројдовим појмовима *Wiederholen*/ *acting out* и *Durcharbeiten*/ *working through* који говоре о деловању трауматичног искуства на особу (Фројд 1914). Под термином *Wiederholen* подразумева се принудно понављање збивања која су довела до формирања трауме. Овај вид понављања се у Кишовим делима из породичног триптиха огледа у понављању истих тема, мотива, ликова и описаних сцена – сенка новосадских рација која се надвија над сва три дела, убијања на Дунаву, описи принудог рада, очеви одласци, сељакања, глад, сцене у којима отац дува нос у *Tagesblatt*, итд, а у самом *Пешчанику*, осим поменутог, и у сталној промени перспективе којом се жели приказати немоћ да се трауматичном догађају додели значење. Појам *Durcharbeiten* носи у себи елементе понављања, али подразумева да се трауматични догађаји превладавају кроз вербализацију, интерпретацију и превођење у други контекст што води ослобађању од трауме. Киш пише да су његова прозна дела вид терапије, која му омогућавају да кроз речи доспе до траума, „до изворишта своје сопствене анксиозности, загледан у себе“ (Киш 2012: 34). Ипак овај вид обраде трауматичне прошлости не доноси потпуно излечење, већ омогућава враћање свакодневном животу и егзистенцији. О процесу ослобађања од прошлости која га је опседала Киш пише у *Часу анатомије*:

> [У] својим књигама ја сам уместо одговора поставио себи само нова питања, али ослободио сам се лирског притиска на сасвим старински и изгледа, ефикасан начин: пуштањем крви из жиле-куцавице на месту где је тај притисак био најјачи, дуга се мòра завршила и ја сам се осетио ослобођеним као после буђења из кошмара или после сеансе

> на дивану психоаналитичара-шарлатана. Стварност (написаних књига) заменила је фикцију мучних питања. (Киш 2015а: 61)

Парадокс који настаје приликом литерарне обраде прошлости увиђа се у могућности да се искуство запише како би се могло заборавити. Фројд је био свестан да наш идентитет зависи од способности да памтимо, али да људска срећа зависи и од капацитета да заборавимо. Џефри Баластин је писао да „одговорност памћења мора бити регулисана и обликована уважавањем потребе за заборављањем, потребе да померимо било који део прошлости од центра ка периферији наших интереса“ (Баластин 2015: 219). Киш је изјавио да му је литераризација света из детињства помогла да превазиђе бол који је осећао због губитка.

> Како сам своје детињство дао у некој лирској, јединственој форми, та је форма постала саставним делом мог детињства, једино моје детињство. И ја сам сад и сâм једва у стању да направим разлику између те две илузије, између животне и књижевне истине; оне се прожимају у толикој мери да ту повући јасну границу једва да је могућно. (Киш 2012: 174)

Јасно је да писање о детињству нуди Кишу једну врсту терапије, како би аутор себи као зрелој особи објаснио искуства из детињаства, фиксирао их и пустио да њихово трауматично дејство прође. Након вишегодишњих одлазака код психоаналитичара, и Перек је, ослањајући се на фикцију као извор о минулим догађајима, успео да напише роман о свом детињству. У својој студији *Срећа у несрећи* Сирилник је размишљао о појму резилијенције – отпорности, који је преузео из физике и прилагодио га друштвеним наукама, подразумевајући под њим „способност да се успе, да се живи и да се развија у позитивном смеру на друштвено прихватљив начин, упркос стресу или некој другој невољи која, очигледно, носи у себи озбиљну опасност од негативног исхода“ (Сирилник 2002: 15). Сирилник додаје да „[к]ада је бол сувише јак приморани смо да га перципирамо. Патимо, али истог тренутка када нам успе да мало устукнемо, када се од тога може направити позоришна представа, несрећа постаје подношљивија, или, пак, сећање на њу бива претворено у смех или у уметничко дело.“ (Сирлник 2002: 20). Киш и Перек кроз писање постају отпорни на ударце судбине и поред трауматичног искуства успевају да наставе даље.

Поетизујући трауматична сећања у *Породичном циклусу,* Киш је успео да их превазиђе, остави по страни и крене даље. У прва два дела ове трилогије, он пише у првом лицу једнине као дечак који не зна шта се око њега дешава, али који може да осети и наслути значај тих догађаја. У роману *Башта, пепео* поред Андија Сама, дечака који нам приповеда о сопственом искуству, присутан је одрастао аутор чије су интервенције на основу накнадно стеченог знања јасно уочљиве. Овај процес је видљив када мали Анди размишља о свом оцу:

> Истину говорећи, он је играо преда мном једну недостојну улогу и није имао храбрости да покаже своје право лице, него је стално мењао маске, скривао се иза ове или оне улоге, увек патетичне, и, изгубљен, сакривен у лавиринту града, измешан са осталим шеширима и халбцилиндрима, био је, захваљујући тој мимикрији, сасвим заклоњен од мог погледа. (Киш 2014а: 79)

Да Киш као зрео аутор приступа реконструкцији трауматичног детињства види се, када његова породица започиње своје путовање ка мађарским селима где се наслућује обележеност судбином јер наратор у игру уводи звезду која на први поглед наивно представља оријентир и водиљу приликом путовања, али се даљом интерпретацијом литерарних трагова претвара у Давидову звезду: „Погледам увис полази и бела звезда-зорњача, добра звезда наших путовања.“ (Киш 2014а: 22). Ослањање на филозофску, психолошку и историјску подлогу, као и приложена анализа ситуације није својствено детету, тако да, када наратор у *Башти* филозофски тумачи Спинозину филозофију, свесни смо да се не ради о малом Андију јер он у детињству није поседовао такву врсту сазнања. Присуство одраслог аутора у *Раним јадима* уочава се у његовим инструкцијама датим у заградама: „(У то време још нисам ни помишљао да ћу икада писати приче […])“ (Киш 2015б: 43) или „(Да останемо при трећем лицу. После толико година, Андреас можда и нисам ја.)“ (Киш 2015б: 32).

Када се анализирају књижевна дела која говоре о страхотама нациситичког режима, увиђа се да су често писана из дечје перспективе и да проблематизују период детињства. Многи аутори, који су као деца доживели Хитлерову власт или њену продужену руку, публиковали су дела с више или мање аутобиографском подлогом пишући из угла детета. Томас Нолден тврди да ову генерацију одликује типичан начин исписивања сећања

(Нолден 1995: 32). Тања Хецер је уочила да поглед детета на свакодневицу фашистичке власти допушта поглед на догађаје из перспективе неукљученог посматрача, односно, да деца учествују у свакодневном животу без одговорности одраслих и да се њихова перспектива не узима у обзир у време историјских дешавања. Хецерова не заборавља да укаже да су аутори ипак одрасли људи и да литераризација догађаја из прошлости код припадника жртава и починитеља из дечје перспективе заправо говори о различитим начинима обраде прошлости (Хецер 1999: 15). На страни починитеља, и као пример узима *Лимени добош* Гинтера Граса, из дечје перспективе осликана је нормалност свакодневног живота за време владавине националсоцијалиста, што је по мишљењу поменуте ауторке требало да сведочи о незнању и да допринесе ослобођењу од сопствене кривице. С друге стране, у свакодневном животу деце, која су била обележена као припадници непожељних група, не може се говорити о нормалности и континуитету, јер је њихова свакодневица била обележена несигурношћу и страхом за сопствени живот и за живот чланова породице.

> Под ударом свих тих збивања, од којих је до мене допирала само нека етерична измаглица, […], запао сам у неку детињасту меланхолију, изгубио сам апетит, спалио у наступу хистерије свој албум с лептирима и по цео дан сам лежао на кревету, покривен преко главе. Тешки и дуготрајни проливи били су ме потпуно исцрпили и дуго није било начина да их зауставимо […]. Тек смо касније схватили да је моја дијареја била последица страха, што сам такође наследио од свог оца. Ти моји дуготрајни проливи, који су настали без икаквог поремећаја у организму, били су, дакле, последица оптерећености моје душе, која је била болесно везана за тело и чији су се потреси преносили у првом реду преко симпатикуса и органа за варење. (Киш 2014а: 42)

> Нисам имао ни снаге ни воље да ишта питам, осећам само како ми се лепе капци од сна и умора, и како дршћем од неког страха на који се још нисам навикао, од страха пред непознатим пределима и људима, од страха пред затвореним капијама. (Киш 2014а: 47)

По Валтеру Бењамину, литерарно сећање на детињство увек је приближавање, то јест, покушај да се несхватљиво језички сажме и обликује (Бењамин 1991: 244). Одраслим ауторима бављење прошлошћу у литератури омогућило је да оставе страхове у прошлости и да покушају да се окрену сопственом животу; међутим, оно задовољава још једну њихову потребу, а то је да се изгубљено учини видљивим како жртве (најближи чланови

њихове породице) не би претрпели још једну неправду падањем у заборав и непризнавање њиховог страдања. Обрада трауматичне прошлости повлачи и морални императив о незаборављу својствен Кишовом опусу.

У роману *Пешчаник*, који је организован на четири нивоа, традиционални приповедач је одсутан, извештај је прецизан, објективан, како би се догађаји што непосредније представили. Роман пружа поглед у неспоразуме унутар једне породице која ће бити депортована и уништена у нацистичком логору. Жеља да се сети оца, да га упозна и реконструише његов лик, да попуни празнине које се у том процесу јављају, одредиле су стил Кишовог писања које се у поменутом роману манифестују у „детективској" обради трагова из очеве прошлости, јер „Тај отац […] јесте једна идеализована пројекција којој није стајала на путу чврста, хомогена маса реалности и сећања."[83] (Киш 2014а: 180) Аутор је услед недостатка индивидуалних сећања на оца, био приморан да их конструише у историјским оквирима тога доба ослањајући се на документарну подлогу и фикцију. Исписивање породичне трилогије, присуство приповедача као детета и његове интервенције као одраслог означавају процес који је писцу био неопходан да би приступио својој прошлости на објективан начин у *Пешчанику*.

С циљем да анализирамо механизме конструкције постмеморије, у одељцима који следе биће истражени и анализирани трагови прошлости на које се Киш ослањао приликом њихове (ре)конструкције. Првенствено ћемо указати на историјске околности, које су аутору служиле као дозвољени оквир у који је смештао минуле догађаје. Затим ћемо анализирати документарну подлогу романа, да бисмо на крају указали на који је начин фикција омогућавала повезивање трагова прошлости и испуњење рупа у сећању, јер Киш неке догађаје није искусио, док је друге доживео као дете што је онемогућавало њихово симултано разумевање.

[83] У првој Зебалдовој причи у оквиру романа *Исељеници*, протагониста Хенри Селвин пише о пријатељу из Швајцарске, који је на самом почетку Првог светског рата нестао у глечерима Ааре и чија се позитивна слика у његовом сећању учврстила. Др Селвин постаје свестан да је лик Јоханеса Наегелија конструисао на основу свог незадовољства каснијим животом и околностима: „Али можда све то умишљам, казао је др Селвин нешто тише, себи самом, јер ми је Хеди током година постајала све више страна, док ми Наегели, сваки пут кад се појави у мојим мислима, изгледа све присније, иако га у стварности ни један једини пут нисам срео откад смо се опростили у Мајрингену." (Зебалд 2012: 17)

5.3.1. Историјски оквир *Пешчаника*

Морис Албваш је писао да се индивидуа не може директно сећати историјских догађаја који су се одигравали у време њеног (раног) детињства. Када пожели да их ближе упозна, појединац посеже за историјским оквирима – историографским подацима, који су штури, апстрактни и спољашњи, неоспорно уписујући у њих своја искуства из тог периода, запажања, поимања на основу сопствених сећања и деловања, као и ставове околине у којој је одрастао. „Не умишљамо сада да ће та слика недавно ишчезлог света, тако оживљеног вештачким средствима, постати донекле патворена позадина на коју ћемо пројектовати ликове наших родитеља, те да има нечега попут миљеа у који ћемо нашу прошлост поново уронити да бисмо је 'открили'“. (Албваш 2015: 34) Албваш тврди да се у том случају памћење не ослања „на научену, него на доживљену историју“. (Албваш 2015: 35) Догађаји од историјске важности немају ту улогу и за дете које их је доживело, јер оно не поседује знања о спољашњем свету и поредбене тачке. Тек као одрастао човек, оно ће историјски догађај употпунити неким личним сећањем, које је и само након временске дистанце нестабилно и штуро. Киш је као дете осећао тескобу свог положаја, али је тек као одрастао и зрео аутор могао да појми њихово историјско значење: „Може се догодити да успомена не буде одмах захваћена том струјом, те да протекне извесно време, пре него што схватимо смисао догађаја.“ (Албваш 2015: 38).

Неоспорно је да је живот породице Киш био условљен историјом и баш због тога се аутор приликом реконструкције прошлости у оквиру романа задржава у оквирима званичне историје. Киш не изоставља њено преиспитивање и пародирање у постмодернистичком духу. Иако га неки критичари не сврставају у постмодерне писце, Киш својим делима показује тежњу да се историјска наука истражи, преиспита, провери, односно, као што би рекла Линда Хачион, да се поново размотри као људска конструкција (Хачион 1996: 37).

Историјски период који је овековечен у *Породичном циклусу* почиње у јануару 1942. године када је извршен новосадски масакр на Дунаву[84]. Од тог тренутка прича се простире све до 1947. године, када се у причи *Дечак и пас* из збирке *Рани јади* „обезглављена" породица Сам уз помоћ Црвеног крста сели у Црну Гору код мајчине породице. Догађаји који су представљени у *Пешчанику* одигравају се у зиму 1942. године. Ретроспективно и врло дискретно говори се о окупацији мађарских фашиста, увођењу антијеврејских закона, страдању цивила у Новом Саду, принудном раду где су људи свакодневно мучени и убијани. На питање, због чега никад не именује „ужасе Историје", иако на њима инсистира, Киш одговара*:*

> […] неугодно ми је да именујем. Пре свега што положај жртве јесте положај слабости и понижења, као када бисмо показивали патрљке или ожиљке. Неименовати, значи дати достојанство, прикривши их, тим ожиљцима.
>
> То показивање подједнако је неугодно ономе ко показује као и ономе ко гледа. У мојим књигама не покушавам да изазовем осећање кривице, већ пре неку врсту катарзе.
>
> Неименовати је за мене највећа жртва Историје. А Јеврејин је у мојим књигама симбол свих парија Историје: именовати значи умањити. (Киш 2012: 137)

Сличан поступак је уочљив и у роману *Исељеници*, у коме Зебалд не пише директно о начинима на које су жртве завршавале у логорима. Тихо, али незаустављиво, болна историја Немаца у сенци холокауста израња кроз одсуство приче о страдању, односно, кроз инсистирање на суживоту Немаца и Јевреја пре доласка нациста на власт, о коме свведоче рукописи Аурахове мајке, Луизе Ланцберг.

„Хладних дана", еуфемизам за злочине у Новом Саду почињене над Јеврејима и Србима, Киш се директно сећа у интервјуу насловљеном *Нормална особа не пише књиге*:

> То подручје окупирали су мађарски фашисти који су чинили ужасне масакре практично у свим војвођанским крајевима: Нови Сад је био један од градова у којима је убијено много, много људи. Мој отац је био један од оних који су чекали у реду крај Дунава приликом једног од тих масовних погубљења. Многи су лешеви тада бачени под лед. У то време први пут у животу сам видео беживотна људска тела која су лежала испред кућа, на улици. Међу убијенима је било и мојих пријатеља. Ми смо били спасени захваљујући исправама

[84] У роману *Башта, пепео* описана је на почетку олуја у јесен 1941. године, која најављује надолазеће апокалиптичне догађаје у Европи.

> попут оних које отац (звани Е.С. у роману) тражи у *Пешчанику*. Избегли смо у мађарска села јер мој отац је претпостављао да ћемо тамо бити безбеднији од фашистичких рација него у великом граду. Био је у праву, јер преживели смо делом захваљујући и томе. На селу смо живели у великој беди. Радио сам са тежацима. (Киш 2012: 93)

Ипак, своја искуства и сећања Киш литерарно обрађује пружајући могућност пажљивом читаоцу да урони у потонули свет и схвати на који су начин „бука и бес“ историје утицали на живот малог човека.

На основу резултата многобројних радова и студија о односу историје и књижевности у делима Данила Киша, јасно је да приликом рада на некој књизи, Киш полази од географског оквира – поднебља, куће, града, и околности које владају у локалу, да би показао на који су начин оне преплетене нитима велике историје. Како су његове књиге литерарна дела, он износи сумњу да се могу поистоветити са Историјом због ограничености позиције референта. Осим тога, Киш је свестан да се време у коме се живи не посматра у датом тренутку као историјско време:

> Човек не живи Историју, он живи у историји. Те чињенице постајемо *накнадно* свесни. У Историји смо тек када се догађај збио и фиксирао у времену. Отац, као и наратор у мојим књигама – у *Баште, пепелу* или *Пешчанику* – трпе историју. Човек који трпи историју региструје, у ствари, само појам опасности – свакодневне опасности… То је свакодневна, а не историјска несрећа. […] Ја увек полазим од онога шта су личности проживеле а Историја се подразумева, као у *Пешчанику.* […] Сматрам да се Историја не може обрађивати и проматрати с књижевног становишта. То знање ми имамо данас, али личности, деца или одрасли, нису то прихватили као историјски тренутак, у оквирима Историје, било да су противници или саборци: они су живели у тренутку који још није био историјски. Другим речима, тумачење које дају сведоци – њихов историјски гест – постаје Историја, намеће се знатно касније. У томе је разлика између романескног и Историје. (Киш 2012: 199-200)

Киш, наиме, књижевна дела доживљава као сећање на историјски период из једне просторне и временске тачке. Како о догађајима и личностима из детињства пише с временске и просторне дистанце, немогуће је да у потпуности занемари знања о прошлости која је накнадно стекао. Киш је романе објављивао од 1962. до 1972. године, када почиње да се развија позитиван оквир за писање и сведочење о холокаусту.

Неоспорно је да су на њега утицали различити фактори: одсуство породичног памћења које се манифестује у мањку трансгенерацијског преноса комуникативног памћења што га приморава да имагинацијом попуни таман простор породичног сећања, генерацијско и историјско памћење, тј. политичко, које је било антифашистички оријентисано.

У делу који следи анализираћемо и показати на који начин су историјске околности послужиле као оквир приликом писања романа. Посебну пажњу посветићемо анализи културно-политичког миљеа и положаја Јевреја на територији Војводине, у оквиру кога ћемо истражити на који начин се уочава присуство накнадних сазнања аутора о антијеврејским забранама, новосадској рацији и принудном раду.

1. Културно-политички миље: Како би нас Киш убедио у веродостојност и истинитост своје прозе, он не заборавља да радњу *Пешчаника* позиционира у оквире културно-политичког миљеа тога доба, које је видљиво из размишљања Е.С.-а о томе коме би могао да се обрати за помоћ због ситуације у којој се налазио. Е.С. при томе као могућности наводи: господина Гаванског свог пријатеља, брата Долфија-Адалберта – чије је деловање ограничено јер нису поседовали политичку моћ, али и историји познате људе попут председника Рузвелта, председника владе Черчила, канцелара Адолфа Хитлера, адмирала Хортија чије помињање осигурава веродостојност приче. Киш користи иронију наводећи имена државника, јер сама помисао да мали, маргинализовани човек затражи помоћ од људи који су релевантни за историју, односно, њиховим посматрањем у опозицији битан-небитан, велики-мали, релевантан-нерелевантан, указује на чињеницу да су животи малих људи само једно од средстава за постизање циља моћника. Осим поменутих личности, Е.С. наводи и поједине институције у које је изгубио поверење: Министарство железница, Министарство финансија, јавног правобраниоца, међународни Црвени крст, Међународну унију, Друштво за заштиту права човека, Међународну ционистичку организацију, Друштво за заштиту животиња, Бога Оца Сабхаота. (Киш 2014б: 33)

На овом месту јасно нам је Кишово преиспитивање улога и функција институција за живот обичног човека, као и алузија на њихово затварање очију у појединим ситуацијама чиме је дата легитимност Хитлеровом режиму и омогућен успон фашизма у Европи. Набрајањем тема разговора с Гаванским, као кад Перек цитира информације из

новина на дан његовог рођења, приближавају нам се политичке околности, које су играле значајну улогу за јеврејско питање и којима се приказује атмосфера тога доба:

> Привреда снага Совјетске Уније, са посебним освртом на њену тешку индустрију, електрификацију, стратегијски значај руских граница; привредна снага и војни потенцијал Сједињених Држава; јапански фанатизам, с посебним освртом на кнеза Коное; Даладје и Гамелан; немачке методе ратовања; питање антисемитизма и расне дискриминације у светлости најновијих политичких догађаја; одговорност мађарске владе и витеза Грашија за новосадски покољ; неуспех Француске са посебним освртом на Мажино-линију, и њену улогу у оба рата; совјетско-фински уговор о миру; битка код Нарвика, Чемберлен и Черчил; евакуација Савезника код Денкерка; однос Италијана у Етиопији[85]; Антонеску и његова влада; бекство југословенске владе и краља и питање златних резерви; споразум пољске владе у избеглиштву и совјетске владе; британске снаге у Либији; Атланска повеља; инвазија Холандије; немачко-италијанска инвазија у Либији; капитуалација Сингапура; искрцавање америчких трупа у Северној Ирској; герилско ратовање у Југославији; партизани и четници; НДХ; Сингапур и повлачење Британаца.“ (Киш 2014б: 71)

Киш се служи поступком набрајања да би прошлост своје породице сместио у оквире како би их он сам разумео, али и да би пробудио предзнање и историјску свест читаоца. У односу на прозу Жоржа Перека уочава се још једна сличност – набрајање и прављење листа и пописа, што самом аутору треба да омогући боље разумевање прошлости и освешћивање потиснутих сећања.

2. Положај Јевреја на територији Војводине: Пред почетак Другог светског рата у вишенационалној Краљевини Југославији око шездесетпет хиљада Јевреја имало је статус равноправних грађана[86]. Двадесет хиљада Јевреја насељавало је Војводину и они су се изјашњавали као Југословени Мојсијеве вере. Ипак, почетак рата, мада Хитлер још увек није нападао Југославију, донео је младој држави невоље, у којој је нова влада на челу с кнезом Павлом под притиском нациста одустала од закона монархије који су

[85] Тражећи информације у дневној штампи о дану свог рођења, како би га сместио у историјски оквир, Перек цитира наслове, међу којима се појављује: „Италијанско-етиопијски конфликт. […] Италијани бомбардовали санитетско возило у Етиопији.“ (Перек 2015: 26).

[86] Југославија је Видовданским уставом од 28. јуна 1921. године проглашена за парламентарну монархију која је обећавала равноправност свим нацијама и религијама.

прокламовали једнакост, тако да већ у јесен 1940. године почиње прогон југословенских Јевреја[87]. Након бомбардовања и капитулације Југославије у априлу 1941, земља је била подељена на више окупационих зона. Како је за наш рад релевантан шири простор у коме је Киш био рођен, на њему ћемо се и задржати.

Након окупације, Војводина је била додељена на управљање мађарским фашистима, који у национализму, антисемитизму и ксенофобији нису заостајали за немачким националсоцијалистима. Бачка, Барања и Међумурје три године су били под управом мађарске војске и полиције, а наређење политичког врха гласило је: уништење јеврејског становништва. Уведени су антијеврејски закони који су омогућили одузимање јеврејске имовине, ограничили су кретање јеврејском живљу, забранили обављање занимања и прописали принудни рад. Мушкарци од шеснаесте до педесет пете године били су обавезани на рад у војним логорима, где су по подацима које износи Лили Халперт Замир били третирани као „кажњенички одред“ (Халперт Замир 2000: 32). Како је нацистичка Немачка започела напад на Совјетски Савез, предала је надлежност над окупираним деловима Војводине мађарским јединицама. У лето 1941. године војна власт замењена је цивилином, а то је значило да јеврејско питање прелази у надлежност мађарских националиста. Званична документа о мађарском држављанству могли су да добију само становници који су имали доказе о свом чисто мађарском пореклу од 1918. године. Сви којима нису призната документа о пореклу и који нису успели да благовремено напусте тај крај, одведени су у логор у Бачку Тополу. У јесен 1941. године појачане су истраге над немађарским становништвом које су отварале пут спровођењу новосадске рације у јануару 1942. Након што је министар одбране Карољ Барти издао налог за чишћење Јужне Бачке, 21. јануара у Новом Саду био је забрањен излазак из кућа свим становницима како би се страна тела могла одстранити. Од грађана се захтевало да пријаве сва непожељна лица, пре свега Јевреје и партизане. Донета је уредба која је прописала да ће сви, за које се утврди да су криви или да су саучествовали, бити осуђени на смртну казну. Међутим, судски процеси нису вођени, већ су служили само као маска да се прикрије одстрел непожељних. Војска је опколила град и без суђења убила око три хиљаде цивила, пре свега Јевреја и Срба. По наводима Халперт Замирове, ноћу, 23.

[87] Види: О положају Јевреја у Краљевини Југославији видети чланак *Антисемитизам у Југославији (1918-1945):* Секељ 1981: L.Sekelj, „Antisemitizam u Jugoslaviji (1918-1945)“, *Ревија за социологију*, vol XI, br.3-4, 179-189.

јануара, и последње избеглице напустиле су Нови Сад остављајући за собом гомиле мртвих (Халперт Замир 2000: 34-35). Свако јавно окупљање било је забрањено, а мађарски војници су и даље нападали и убијали јеврејско становништво све до 29. јануара. У јулу 1942. године основана је истражна комисија, која није заживела, јер је држава оправдала поступак ликвидације и оценила да је систем који је примењен био адекватан јер је успео да зада снажан ударац непријатељу.

Киш пише *Породични циклус* о датом историјском оквиру. Историјски догађаји које поетизује садржани су, имлицитно или експлицитно, у *Писму* на крају последњег романа трилогије. Његова намера била је да на основу *Писма* и догађаја који су у њему поменути и описани (ре)конструише некадашњи свет. Како осим очевог писма није имао других доказа нити могућности да директне учеснике о томе пита, било је јасно да мора да истражи и поетизује историјске околности које су пратиле прогон и смрт његове породице: „ја сам се служио истражним поступком, који личи пре на егзактност него на лирске доказе једне интелектуалне операције“ (Киш 2012: 22). На основу интерпретације литерарних путоказа[88], који треба да пруже поглед на једну судбину и да тиме допринесу приказивању плуралности начина на које су људи у то време страдали, уочили смо да Киш тај захтев испуњава поетском обрадом три најзначајнија догађаја која су историјски поткрепљена: увођење антијеврејских закона, новосадска рација и рад на који су неаријевци били принуђени да одлазе. На који се начин чита присуство ових догађаја у роману?

а. Антијеврејске забране у Војводини: Увођење антијеврејских закона, који су пратили „Нирнбершке законе“ од септембра 1935. године, подразумевало је да су сви припадници јеврејске расе били у законској обавези да носе жуте траке на рукаву. Циљ транспарентног ношења овог обележја било је маркирање мање вредних и непожељних становника, њихова маргинализација, као и дозвола аријевцима да их третирају као неравноправне. Да би избегао патетичност, Киш антијеврејске законе у *Пешчанику* представља кроз метафору и уз помоћ ироније. Како би прикрио срамотно јеврејство, Е.С. приликом путовања у којима покушава да обезбеди светлију будућност породици и себи, прикирива своју срамоту: „Једном руком стиска уз груди, у висини срца, замашћену

[88] За детаљније информације о истрази и анализи литерарних и филозофских трагова у романима *Пешчаник* и *Гробница за Бориса Давидовича* видети студију Драгана Бошковића *Иследник, сведок, прича – истражни поступци у* Пешчанику *и* Гробници за Бориса Давидовича *Данила Киша*.

актенташну од свињске коже, у другој држи штап.“ (Киш 2014б: 20), или у сцени када шета кроз шуму и када угледа шумокрадице: „Капут му је пребачен преко рамена, а у запућку, с леве стране, заденут је крупан жути цвет.“ (Киш 2014б: 113).

Реконструкцијом приче која говори о бегу из Новог Сада ка родном селу Е.С.-а, увиђа се да га је кочијаш Мартин, с намером да га уцени за цену превоза приликом већ уговорене вожње, оставио заједно са женом и децом на путу у Бакши у сред ледене зимске ноћи. Немајући другог оружја да се супротстави, отац му је показао своју *Familienunglück*[89]: „Склонио је актенташну са груди где ју је све дотле стискао, и показао му је, без речи, у сазвежђу торакса, у пределу медијастинума, у зимском сумраку јасно видљиву звезду Давидову.“ (Киш 2014б: 42) Тај чин Е.С.-а сведочи о његовој жељи да се и у безизлазној ситуацији супротстави кирицији Мартину, врло иронично названом „убицом богоубица“ што је требало да посведочи о расположењу међу људима у Мађарској према јеврејском становништву и страху који су антијеврејски закони унели међу Мађаре да не буду оптужени као сарадници и помагачи стигматизованих.

Како је антисемитским законима било предвиђено да сви грађани пријаве непријатеље, мисли се на Јевреје и партизане, Е.С.-ова породица морала је чак три пута да се сели како би успела да преживи. Сам Киш је рекапитулирајући искуство из детињства казао:

> Да сам тада могао да повежем неке догађаје, промене које су се збиле не би можда дошле тако нагло. Постојали су извесни предзнаци, а пре свега наше учестале промене адресе. Селећи се из једне улице у другу, из бољег стана у све гори, мој отац није следио само логику свога финансијског краха, него се пре свега понадао да ће тиме успети, са мало среће, да прође за аутентичног аријевца. То што је на кући у Бемовој 21 (раније Немачка улица) на дан почетка новосадске „рације“ освануо стреласти крст а не жута звезда (као на зградама где су становали Јевреји), није се догодило само стога што је наша станодавка била Мађарица, него и захваљујући чињеници што је мој отац успео да прикрије од ње свој прави идентитет. Колико мора да је било њено разочарање када је коју недељу касније угледала на грудима мога оца Давидову звезду… Али ово су накнадне референције, стављање у временске и историјске оквире догађаја који, тада, живе у мени сасвим

[89] „Јеврејство је, међутим, у мом случају, и не само у мом, што се тиче психолошког или метафизичког плана, исто оно непромењено осећање што га је Хајне назвао „породичном несрећом“, *Familienunglück*, и ја бих своје књиге из тзв. породичног циклуса најредије назвао тим заједничким насловом 'Породична несрећа'.“ (Киш 2015а: 44)

издвојено из просторног и временског контекста. И ја тада не знам који је дан, која година, који век. Дрхтурење младог пса. Зато најрадије говорим у сликама. (Киш 2012: 178)

Ограниченост кретања јеврејском живљу уочава се уколико прочитамо два одељка у роману под насловом *Испитивање сведока*. Е.С. је морао да образложи сваки корак са путовања на која је одлазио и при томе се не сме заборавити да је чак три пута био позиван у Бакшу на бесциљна полицијска испитивања:

Када сте кренули од Гаванског?
Преноћио сам код њега.
Зашто?
Гавански ми је рекао да је почео полицијски час и да нема разлога да се потуцам.
Колико сте дуго боравили под његовим кровом?
Једну ноћ.
Куда сте затим отишли?
Узео сам фијакер.
Где?
У улици Луја Бартуа?
У реду. Свратио сам к пароху.
Шта сте тражили од пароха?
Извод из књиге крштених за чланове моје породице.
Колико сте платили за то? […][90] (Киш 2014: 140-141).

Уколико роман *Пешчаник* посматрамо у ширем опсегу, односно, уколико се приликом наше истраге осврнемо и на прва два дела *Породичног циклуса*, уочавамо да је Е.С. био позиван на саслушања, јер су га људи из села почели пратити и оптуживати да сарађује с непријатељем.

У договору с месном жандармеријом и у сагласности са жупаном и црквеним великодостојницима, народна цивилна стража и сеоске омладинске (фашистичке) организације узеле су на себе мучан задатак да разјасне тајну мог оца, смисао његових лутања и његовог претварања. […] Почели су, дакле, да га уходе, да прислушкују његове солилоквије и да о томе подносе извештаје, често врло извитоперене и злонамерне, исконструисане од сомнамбулних одломака који су се откидали са очевих усана, па,

[90] Цитат је из поглавља *Испитивање сведока.*

> брисани ветром и ваздушним струјама, доспевали до ушију доушника потпуно лишени контекста и праве веродостојности. (Киш 2014а: 85)

У селу се за Е.С.-а причало да има радио-примопредајник којим шаље обавештења Савезницима. Како је већ био маркиран као Други и другачији, и по свом изгледу, облачењу, манирима, начину говора, отац је почео да игра на ту карту и истицао своју различитост: „Ускоро је постао познат у целој жупанији као опасан револуционар-анархиста, песник и неурастеник […].“ (Киш 2014а:81). Оваквим приступом губи се патетичност којом би се говорило о безизлазној ситуацији у коју је запао Е.С. Улогом квази-револуционара, Киш Е.С.-у обезбеђује хуманост, јер му приписује могућност супротстављања неправди.

Присутност антисемитских закона уочава се још на неколико места у *Пешчанику*, у којима се открива увођење полицијског часа: Е.С. је приликом посете остао да преноћи код господина Гаванског јер је полицијски час увелико почео и трајаће до 6 сати ујутру. Уз то предвиђена је забрана путовања свим Јеврејима у првој класи воза, као и посећивање јавних места. Када се Е.С. упутио у Нови Сад како би завршио селидбу намештаја, који су због журбе и с циљем да сачувају сопствене животе оставили у кући у Бемовој улици, он се сукобљава с обесправљеношћу Јевреја. Иако му је следовало да као некадашњи службеник Железнице путује возом у првој класи, из вагона прве класе избацује га млади плавокоси кондуктер чији изглед асоцира на аријевске карактеристике.

> Како уздрхталим рукама сакупља своје папире са патент-сточића крај прозора, у вагону прве класе, место 126, и како трпа те папире у актенташну међу боце са пивом и сендвиче са сасушеном харингом, које му је његова сестра Берта ставила у ташну, увијене прво у коцкасту хартију за писма, а затим у новине, и како једнако петља око месингане копче, не успевајући да је затвори.
>
> Ко је стајао пред њим у том часу?
>
> Млад плавокос кондуктер који бејаше уперио своја никлена клешта у његове груди, у његову звезду као револвер. (Киш 2014б: 57)

Осим што је избачен с места које му је следовало, из овог одломка увиђа се да је Јеврејима забрањено да посећују вагон-ресторан, те стога Е.С. носи актенташну напуњену храном. Валидност ове тврдње потврђује се описом његовог пута у Нови Сад, где се није

задржавао на железничкој станици која је за Јевреје у новим условима била извориште несигурности. На станици

> […] видео је злослутно вијорење петлова перја на црним шеширима жандарма, као и тупи сев бајонета на њиховим пушкама. […] поред жандарма, видео [је] и војну патролу под шлемовима и оружјем, као и неке цивиле у којиме је без муке препознао тајне агенте. (Киш 2014б: 61)

Наведени цитат указује да се власт налази у рукама неумољиве мађарске полиције, а „злослутно вијорење перја“ на капи један је од скривених трагова који указују на новосадски покољ – на зло које су мађарски фашисти нанели великом броју људи. Када је допутовао у Будимпешту да прибави документа и да поправи вилицу која је настрадала за време принудног рада на насипу, није се задржавао на станици,

> [ј]ер му је предострожност налагала а искуство саветовало да избегава у највећој мери јавна места као што су пивница, вагон-ресторан, продавница, књижара, библиотека, јавно купатило, вашар, гињол, циркус, процесија, богослужење, бифе, синагога, аукција, банка, железничка станица.[91] (Киш 2014б: 204),

чије је коришћење Јеврејима било забрањено.

Да се Киш ослањао на тада важеће антијеврејске законе приликом литерарне реконструкције прошлости, сведочи и описани пут у Будимпешту на који се упутила Нети, Е.С.-ова сестра. Из дијалога вођеног у одељку *Испитивање сведока* од испитиваног сазнајемо да његова сестра одлази у Будимпешту да покуша да дође до докумената (за себе и за брата) којима би доказала да су пореклом Мађари. На основу прокламованих закона у целој држави било је допуштено издавање личних докумената само чистокрвним Мађарима, односно, онима који су могли да докажу своје неукаљано порекло све до 1918. године:

> О каквим је документима реч?
>
> О доказу о држављанству, а који се односи и на држављанство оца и деде, као и документ о томе да су они, то јест наш отац и деда, уредно плаћали општински порез између 1870. и 1880. године. (Киш 2014б: 181)

[91] Набрајање као у Перековој прози.

О улози коју су документа играла за Јевреје јер су могли да им сачувају живот, што је био случај и са самим Данилом Кишом, види се из подухвата Е.С.-а који је приликом поменутог пута у Нови Сад искористио прилику да сврати до пароха како би преузео крштенице своје деце из православне цркве.[92] Колико је људи покушало да дође до спасења на овај начин, види се из Е.С.-овог описа сусрета с парохом:

> У канцеларији црквене општине нашао сам једног службеника, чије име не знам, и који ме је упутио на пароха. Тај је службеник био врло уздржан. Рекао ми је да у последње време има пуно таквих захтева, јер многи желе да за чланове својих породица прибаве лажне исправе. Ја сам му на то рекао да мој случај није такав, него да сам дошао сасвим легалним путем да прибавим речена документа. (Киш 2014б: 141)

На другој страни, Нетина породица, а посебно Е.С.-ова сестричина Ребека, коју он иронично у *Писму* на крају назива Маријом Антоанетом, правећи алузију на хабзбуршку краљицу и анегдоту о хлебу и колачима, покушава да докаже своју асимилацију, односно, да прикрије своју различитост тиме што слави Ускрс при томе не поштујући ниједну од заповести коју проповеда Нови завет. Ребека учи катехизам под надзором младог свештеника, желећи на тај начин да покуша да спаси свој живот, а Е.С. је мишљења „да је њена конверзија пре последица жеље за неком врстом духовне проституције него свестан чин и убеђење.“ (Киш 2014б: 141)

Киш се враћа на антисемитске законе литераризујући борбу свог оца да обезбеди основне егзистенцијалне потребе. Да би преживели, Јевреји су морали да тргују на црној берзи, која „може, с једне стране, да донесе велику добит (уз велики ризик, наравно), а с друге стране, непроцењиву опасност од заразе. Продаја цркнуте или болесне живине; масовно тровање покваренim месом (неки дан у новинама)“ (Киш 2014б: 29). Јеврејима се забрањивало и да користе млинове како би самлели брашно, што их је приморавало да се послуже незаконитим радњама. У *Пешчанику* ова забрана јасно се чита на основу сукоба између Е.С.-а и Нетине породице која му је понудила да тајно самеље жито у млину код неког Розенберга у Бакши. На основу потенцијалног извештаја о откривању те противзаконите делатности, који је Е.С. конструисао у својим мислима, показује се да је апсолутна власт била код мађарске полиције која је била антисемитски оријентисана и

[92] Жорж Перек се, као и Киш, спасио захваљујући благовременом крштењу за време свог боравка у Вилар-д-Лану.

која је деловала под утицајем стереотипа о Јеврејима као зеленашима. У извештају би стајало да је јеврејска породица нелегално самлела брашно: „[…] чиме су оптужени прибавили себи материјалну корист, а на рачун наших вредних ратарских руку и ратарског зноја.“ (Киш 2014б: 55)

Како би указао на дискурзивност антијеврејских закона и чињеницу да су они продукт људске делатности настале под дејством владајуће националсоцијалистичке и антисемитске идеологије, Киш пародира религијске законе уводећи у причу Мухамеда и јеврејске пророке-хигијеничаре. Причајући причу о исламском пророку Мухамеду, који је

> гледао како свиња једе неку ужасно прљаву ствар: растрзала је лешину или јела трули кромпир налик на људски измет. Тада, засићен свињским печењем којим беше недавно напунио свој бураг, Мухамед поче да повраћа, јер се присети да је оно што је јео било крмеће месо. (Киш 2014б: 46),

Киш је желео да покаже како настају религијски закони. Сопствено искуство Мухамед је претворио у закон, у заповест божју, као и јеврејски светац који је народу забранио алкохол због сопственог мамурлука. Приложеном деконструкцијом и пародирањем религијских закона Киш упозорава да је ауторитет који се приписује богу пре човекова делатност, односно у домену антисемитизма, да антијеврејски закони представљају плод идеологије, којој је јасно дефинисан непријатељ (означен као други и другачији) био неопходан да би се у односу на њега стварао и одржавао колективни нацистички идентитет.

б. Новосадска рација: У уводном делу о историјском оквиру у који је смештена радња романа навели смо да је у Новом Саду у јануару 1942. године, тачније 21. јануара, спроведена једна од најкрвавијих рација под управом мађарских фашиста која је резултирала смрћу око две хиљаде људи – хиљаду и сто Јевреја, осам стотина Срба и седамдесет припадника других нација. Киш је у интевјуима говорио да су на његово поимање света и себе утицали догађаји на Дунаву којима је као дете био сведок. Он је своја сећања реконстуисао с временске дистанце и уз помоћ новог знања користећи метафору и еуфемизам „хладни дани“, односно, избегавајући да га именује као новосадску рацију или помор с циљем да директним именовањем не наруши литерарност.

У интервјуу *Живот, литература,* Киш говори о том догађају: „Мој отац се вратио кући у касне поподневне сате, оронуо, нагло остарео, […]. Тај дан што га је провео на Дунаву и то чекање на ред пред кабинама као у предворју пакла (а није могао да не чује пуцње и урлике и бућкање воде) потпуно су срушили његово ионако начето здравље.“ (Киш 2012: 186). Колико је искуство овог антихуманог поступка утицало на оца види се из његове немогућности да вербализује догађаје којима је присуствовао:

> То ужасно и понижавајуће притискало ме својим великим и ужасним присуством, а ужас је потицао из немоћи мог духа и свести да уз тај придев додам именицу, јер тиме би, тим разјашњењем појмова, ствар моје море постала извеснијом, ужас би можда добио људске контуре, или макар облик јасног и дефинитивног ужаса. […] слике које су промицале у кори мога мозга, бејаху одвећ ужасне да бих могао да их анализирам, хладнокрвно, чак и да сам их успео докучити: све се то догађало с ону страну живота, у дубоким митским пределима смрти, у стравичној долини оностраног. (Киш 2014б: 122)

Искуство новосадског покоља и тренутно спасење заправо су мотивисали оца да напусти Нови Сад и да се стазама свог детињства, с надом да ће успети да сачува породицу и себе, упути родитељском дому који је још као младић напустио.

Сенка „хладних дана“ надвија се над целим романом. Као сведочење о том догађају у *Белешкама једног лудака* записано је кратко о смрти господина Фројда:

> Мозак је лежао тако у снегу, на углу Милетићеве и Грчкошколске улице, и чуо сам када је неко рекао коме је тај мозак припадао, чијој лобањи. Мозак господина Фројда, примаријуса, лежао је дакле на малој снежној ади, између две стазе утабане у снегу […]. (Киш 2014б: 50)

Посета господину Гаванском који нам је познат из претходна два дела *Породичног циклуса*, у његовој кући, на адреси Железнички кеј 8, послужила је Данилу Кишу да у сцени, када отац и Гавански евоцирају успомене на заједничке познанике, проговори о страдању на Дунаву. Од укупно 65 поменутих особа, за двадесет троје је било неоспорно да су мртви, било је троје несталих, деветоро болесних, двоје телесно унакажених (Киш 2014б: 66-70). Представљањем разноликих судбина некадашњих познаника, пре свега јеврејског порекла – међу којима се налазе и Алберт Ајнштајн описан као Маријев зет или Карл Штајнер који је као нуспродукт Октобарске револуције завршио у Сибиру, аутор

тежи да догађај дискретно оивичи историјским околностима у којима се све дешавало, односно, помињањем имена знаменитих и познатих људи писац жели да обезбеди веродостојност казаног. Исписујући на четири стране разнолике судбине поменутих познаника, Киш испуњава захтев о етичности, односно, он кроз књижевно дело проговора о судбинама малих људи и многоструким начинима на која су страдали. Уколико се књижевност не заинтересује да посведочи о њима, они ће страдати још једанпут прогутани заборавом, јер нису завредили пажњу Историје да остану упамћени. Како пише прозу, Киш не инсистира на истинитости, легитимност његовој врсти сведочења, као у случају жене која је сведочила о побуни у Аушвицу у разговору с Доријем Лаубом, даје његово порекло и то што је његов отац избегао сигурну смрт на Дунаву, којој није могао да побегне у Аушвицу.

в. **Принудни рад:** У *Испитивању сведока* Е.С.-у се експлицитно поставља питање да ли је радио у „радним четама“, на шта Е.С. одговара: „Од јануара четрдесет друге, упркос лекарском уверењу о мом лошем физичком и душевном здрављу, радио сам на изградњи насипа и на циглани.“ (Киш 2014б: 144). Да је принудни рад био лоше организован с циљем да омаловажи човека сведочи и узалудност, незнање и неорганизованост који су га пратили. Приликом испитивања сведока, Е.С. говори о изградњи насипа: „Насипи су прављени без икакве стручности, без испитивања земљишта и без икаквих планова, тако да сам уверен да они више и не постоје.“ (Киш 2014б: 145). Офнер, један од инжењера из чете, хтео је да с осталим стручњацима изради план како би изградња насипа имала смисла, али стражари нису дозвољавали да се Јевреји мешају у тај посао.

> Једном је, још на самом почетку, покојни Офнер скренуо пажњу главном момку да се све то ради врло нестручно и да насип неће имати дуг век, на шта га је овај ошинуо бичем по лицу, тврдећи да Офнер жели да се извлачи. (Киш 2014б: 145)

Принудни рад имао је циљ да човека доведе у бесмислену ситуацију, да омаловажи његову људскост и здрав разум и да узрокује психичке и физичке ломове. Да су на принудном раду били изложени батињању и разноврсном психо-физичком малтретирању, говори и чињеница да је ударац неког од надзорника замало сломио цеваницу Е.С.-у:

„Приликом оног инцидента на принудном раду изгледа да ми је један од оквирних момака разбио цокулом цеваницу. Срећом није дошло до прелома.“ (Киш 2014б: 196).

Како се на више места у роману прича о батинама које су два човека искусила на принудном раду, а како се у оквиру првог *Испитивања сведока* наилази на одсуство говора о том немилом искуству, уочава се трауматско деловање тог догађаја на самог Е.С.-а, који је био један од виновника и који је желео да заборави и потисне тај догађај. Наиме, због рана на шакама Е.С. је носио завоје како би их бар мало заштитио. Услед тешког и дуготрајног рада завоји су се померили и отежавали му рад, па је један од радника пришао желећи да му помогне да их намести. Због исказане солидарности обојица су морали да сносе последице. Каквој су казни били изложени људи који су радили на изградњи насипа и како се уништавао дух самилости и хуманости можемо видети на основу следеће сцене:

> У тренутку када је схватио да је у праву (да је шкрипа таљига престала), схватио је и то да је за све већ касно. То му је сазнање продрло у свест заједно с болом који је осетио у темену. Али се није онесвестио. Ударац који му је задат од страга, ваљда гуменом палицом, само му је осветлио за тренутак хоризонт неком чудном руменом светлошћу. Грчећи се, човек сад клечи на коленима, заклањајући се од удараца рукама. Чује како пљуште ударци, од којих му понеки не задају бол, и схвата да ти ударци падају по оном другом, оном који му је малопре везивао завоје. Сад већ чује и његово стењање измешано са виком оних који их обасипају ударцима. Онда му је један ударац у теме избацио из уста неку тврду масу, коју он испљуну с чудном лакоћом заједно с крвљу и балама. Човек схвати са ужасом да је испљунуо своје зубало. […] Сад покушава, ходајући на коленима, да напипа своје зубало и своје наочари. Његови прсти што извирују испод завоја и његови завијени дланови тапкају по скорелом блату. У једном тренутку осети под прстима неки истовремено кргав и љигав предмет и он схвати, још пре него што га угледа, да су то његови мучитељски зуби, његова мучитељска горња вилица са крупним порцуланским зубима. Покушава неспретно да је повуче к себи, кад осети како му бол запара руку и он урликну. У магновењу виде оковану тешку цокулу како му целом тежином леже на прсте. И осети како се крцкајући све ломи као стаклена часа, и виде на тренутак своје зубе како му се урезују у длан. (Киш 2014б: 176-177)

У наведеном цитату, поред уништења солидарности, уочава се жеља фашиста да се други, мање вредни људи у потпуности сломе, униште, да им се порекне хуманост. Е.С. је у потпуности огољен и негиран као човек.

Принудни рад представљен је у више сцена и из више перспектива. Склопимо ли коцкице мозаика[93], добијамо искуство самог Е.С.-а. Повежемо ли овакав начин говора о искуству на принудном раду – понављање, немогућност психичке обраде и вербализације – с већ поменутим Фројдовим појмовима „понављање“ и „обрада“, уочавамо висок степен трауме коју је ово искуство оставило на личност Е.С.-а. Потврду да је Е.С. био трауматизован налазимо у *Белешкама једног лудака*, када у својим белешкама (јер верујемо у литерарне доказе) извештава о расцепу сопствене личности.

> То осећање да ме напустило моје сопствено Ја, то виђење себе из аспекта неког другог, тај однос према себи као према странцу[94] на Дунаву док сам стајао у реду. То бејаше исто ово осећање: с једне стране Е.С., педесет и три године, ожењен, отац двоје деце, размишља, пуши, брије се машиницом за бријање, а с друге стране, крај њега, заправо у њему самом, негде у средишту мозга, као у сну или полусну, живи неки други Е.С., који јесте и није Ја, […]. (Киш 2014б: 118-119)

Трагови историје, који су присутни у роману, омогућавају читаоцу да појми и контекстуализује историјске догађаје и околности о којима се пише, односно, Рикер би рекао да је префигурација предуслов за разумевање књижевног дела.

[93] Овакав приступ кореспондира са Перековом поетиком слагалице, која је најупечатљивија у роману *Живот упутство за употребу*.
[94] Недовршено. Недостаје један лист. (Део је примарног текста.)

5.3.2. Документ као траг

„О колико један безначајан предмет надживљава
своје достојније власнике.“

Алаида Асман (*Дуга сенка прошлости)*

Фуко је био свестан да је у позитивистички схваћеној историји документ био „основни доказ“ и да се сматрало да историја „помоћу материјалних докумената“ освежава своје памћење (Фуко 1998:11). Мислиоци након Другог светског рата истичу да је неодржива неприкосновеност историје као „обрад[е] и оделотворењ[а] једне документарне материјалност[и] (књига текстова, прича, регистара, аката, грађевина, установа, уредби, техника, објеката, обичаја итд.) која увек и свуда, у свим друштвима, носи спонатане или организоване облике преостајања.“ (Фуко 1998:11). Фуко додаје да „[д]окумент није срећно средство једне историје која би сама по себи и с пуним правом била *памћење*“, истичући да је историја „начин на који једно друштво даје статус и обраду једној документарној маси од које је неодвојиво“ (Фуко 1998: 11). Фуко, дакле, захтева да се преиспита функција документа, односно, он захтева да се документ анализира, како би се „у самом документарном ткиву одред[иле] јединице, скупов[и], низов[и], однос[и]“ (Фуко 1998: 11), који ће више рећи о прошлости него сам документ.

Овакав став развијао је Жак Дерида, који се изјашњавао као Фукоов ученик. Дерида је сковао појам деконструкција, не подразумевајући под њим поништење или деструкцију постојећег система, већ залагање за истраживања наталожених структура које обликују дискурс у оквиру кога се мисли, говори, пише (Дерида 2007: 297).

Дерида као постструкутралиста не негира струкутру, већ своја промишљања темељи на преиспитивању њених постулата. Под структуром (документ) подразумева се однос између елемената у систему, који је одређен позицијом средишта. По Дериди, тај центар је имао функцију не само да усмери и уравнотежи, да уреди структуру, већ и да омогући принципу уређености да постави границе ономе што би се могло назвати игром

структуре. Средиште струкутре омогућава игру делова у оквиру целовите форме, али како је отвара, оно је тако и затвара. Дерида сматра да не постоји струкутра која егзистира без центра, али проблем са центром је што је он „*у* структури и *изван* струкутре“ (Дерида 2007: 298). Он се налази у средишту целине, али исто тако, пошто не припада целини, има своје средиште негде другде. Зато је појам централне структуре противречно кохерентан: „Појам центриране структуре заправо је појам *игре* засноване, успостављене на темељној непомичности и на умирујућем увјерењу, које је câмо изузето из игре.“ (Дерида 2007: 298) Међутим, Дерида упозорава да долази до промене односа елемената у оквиру структуре, тачније, долази до децентрирања, тако да струкутра нема средишта. Средиште се онда може дефинисати као нека врста не-места у коме се одигравају непрестано замене знакова. У одсуству центра све постаје дискурс – систем у коме средишно означено никада није потпуно присутно изван система разлика. Одсуство трансценденталног проширује до у недоглед поље и игру означивања. Иако не постоји трансцедентално или повлашћено, означено, па поље или игра означавања нема границе, не може се одбацити појам знака, јер не може да се прикаже опозиција означитељ-означено.

Да би појаснио своје становиште, Дерида се осврће на антрополошко дело структуралисте Клода Леви-Строса у коме говори о опозицији култура-природа. Леви-Строс сматра да природи припада све што је универзално и спонтано, што не зависи ни од културе ни од норме. Култури, насупрот томе, припада све што зависи од система норми које регулишу друштво и које се разликују од друштва до друштва. Међутим, та опозиција није одржива ако се узме пример забране инцеста, која је истовремено и природна и културна. Да се овај пример не би посматрао кроз бинарну опозицију култура-природа и да се не би сматрао скандалозном, Клод Леви-Строс пориче разлику између ова два појма. Брисањем бинарне опозиције природа-култура, Дерида указује на неодрживост струкутралистичког приступа (Дерида 2007: 301-302). На основу виђења да структуралистичка анализа није погодна за анализу мита, он иде и корак даље говорећи да дискурс о структури без средишта не може ни сам имати субјект и апсолутни центар.

Решење поблема са центром на нивоу хуманистичких наука, Дерида види у игри. Игра омогућује бесконачне замене, односно, стално изазива реконструисање елемената – центра и маргине (Дерида 2007: 298). Игра се непрестано одвија и оставља трагове присутности и одсутности центра. Пошто центар по Дериди може бити „и *у* и *изван*

структуре“, уколико закључимо да центар није у структури, већ изван, онда тражимо траг тог смисла који је изван текста и он говори о одсутности центра или одсутности аутора. Траг је сведочанство о одсутности смисла у самом центру. Игра је у основи принцип читања и писања. Отуда и разлика, која постоји у изговору *différance* (разлика) и (одгода), јесте једна врста игре, јер се у изговору разлика у значењу не уочава, већ тек у писању. Свако читање је различито, а разлика изазива збуњеност и наводи нас да одложимо да одлучимо које је читање право. Одлагање ствара вишак текста или значења. Дајући приоритет писму Дерида нас враћа Фукоу и документу који је само траг прошлости, не сама прошлост, а његово читање је увек различито, чиме се позитивистички схваћена историја доводи у питање, јер се код постструктуралиста и постмодерниста акценат ставља на плуралност виђења прошлости, јер свако извођење универзалних вредности значило би поништавање и негирање игре која заправо омогућава различитост.

Како је сам Киш изјавио у разговору с Бором Кривокапићем[95], основу у његовој прози чини документ. Документ егзистира као ослонац сећања, а на њега се калеми *Weltanschauung* периода о коме пише да би добио историјски роман, односно, историографску метафикцију јер се у *Пешчанику* истражује прошлост и изнова се преиспитује могућност њене спознаје. У последњем делу трилогије Киш је користио очево писмо које није стигло до адресата, сестре Олге, али је постало сиже или оквир свих осталих делова романа. У *Пешчанику*, у одељку насловљеном *Слике с путовања* када се Е.С. бори са самим собом да ли да настави писање чувеног писма, Кишов глас проговара кроз очев лик указујући на значај који је пре свега овај материјални доказ одиграо за његово разумевање и конструкцију очеве личности, али и за поимање његове поетике и књижевности уопште:

> […], у њему се јави, на граници сазнања, слутња да можда тај мали исечак породичне историје, та кратка хроника, носи у себи снагу оних летописа који када изађу на светлост дана, после дугог низа година, или чак миленија, постају сведочанство времена (и ту је неважно о ком је човеку била реч), попут фрагмента рукописа нађених у Мртвом мору или у развалинама храмова или на зидовима тамница. (Киш 2014: 14)

[95] Разговор је доступан на следећој интернет адреси: https://www.youtube.com/watch?v=qxx1-urhyHU (приступљено 21.5.2017.)

Након што је пронашао писмо написано очевом руком и датирано 5. априла 1942, „[…] требало је све дешифровати, подупрети не лирским већ интелектуалним доказима, испитати значење сваке речи, сваке појаве, дочарати себи флору и фауну времена о коме се у писму говори“ (Киш 2012: 21). *Писмо* као документ окосница је реалности, Дерида би рекао да је то струкутра која се преиспитује, присутно је као стална опомена да се ради о реалним догађајима, које аутор у роману фикцијом обогаћује и осмишљава. Једна од основних поставки Кишове поетике гласи да је стварност о којој он пише маштовитија од сваке фикције: „Писац никад не може да домисли ништа аутентичније од онога што је стварност направила […].“ (Киш 2012: 144) Из Кишове прозе и његових многобројних интервјуа извире став да је фикција истинитија, односно, да се њена истинитост, како каже Долежел, не преиспује и да се сматра успелом, тек када је реципијент чита и у њу поверује (Долежел 2003: 70).

Документ у породичној трилогији, а пре свега у *Пешчанику*, стоји као опомена да се не иде ка баналности, али и да се код читаоца пробуди осећај да су се ти догађаји збили. Осим ова два захтева документ се појављује као предуслов за незаборав, којим се пружа отпор варваризму и једном облику тоталитаризма, али и одаје признање жртвама. Када Е.С. у роману проговори као псеудопророк о својој заоставштини, јер заправо у његовим речима израња Кишово виђење ствари из позиције некадашње будућности, дефинише се морални императив да се памти страдање недужних које се постиже тежњом да се на основу приче једног човека створи слика о историјском периоду у коме су он и њему слични лишени права на слободу и живот.

> Ако не што друго, остаће можда мој *материјални* хербаријум или моје белешке, или моја писма, а шта је то друго до та згуснута идеја која се материјализовала; материјализован живот, мала, тужна, ништавна људска победа над големим, вечним, божанским ништавилом. […] Можда ће то бити мој син, који ће једног дана издати на свет моје белешке и моје хербаријуме с панонским биљем (и то недовршено и несавршено, као и све људско). А све што надживи смрт јесте једна мала ништавна победа над вечношћу ништавила – доказ људске величине и Јахвине милости. *Non omnis moriar*! (Киш 2014б: 215-216)

Осим тежње да фикцију развија у границама коју му допушта документарна подлога, Киш поштује и аристотеловски захтев, чију делотворност потврђује и Рикер, да догађаји у

роману морају да се нижу по нужности и вероватноћи да бисмо у њих могли поверовати, што Кишу полази за руком асоцијативним повезивањем дешавања поменутих у *Писму*. Посматрано с ове тачке, роман испуњава и захтеве које је поставио Брајан Мекхејл говорећи о одликама историјског романа. Иако не тече хронолошки, прича у роману смештена је у релевантан историјски оквир, поштује се *Weltanschaung* изабраног периода, а интервенција фикције могућа је само у тамним деловима прошлости. „У *Пешчанику* […] морао сам да се послужим другим књижевним поступцима (објективном сликом, лажним белешкама и „документом“) како бих уверио читаоца, поново, да то што чита нису фантазми и измишљотине него пре свега истина, и не *само уметничка* истина.“ (Киш 2012: 64) Ипак, како је *Пешчаник* прозно дело, оно не тежи верификацији с аутентичним дешавањима. Пишући у оквирима реалности о догађају које је документован у прошлости Киш осветљава једну судбину и један од могућих начина како се одиграла та судбина, чиме се испуњава постмодерна тежња за плурализмом.

У интервјуу *Савест једне непознате Европе* Киш је говорио да се у својој прози ослања на апсолутно аутентичне податке које узима из књига и докумената (Киш 2012: 154). Документарност је по Кишу „антиромантички, антипоетски принцип, оквир и посуда, Нојева барка, која води тачну и јасну евиденцију о инвентару“ (Киш 2012: 51). Међутим, из угла постструктурализма и конструктивизма, уочава се да су документа писани остаци прошлости, да су они дискурзивне творевине и да нису еквиваленти аутентичних догађаја – већ су само њихови трагови. Фукоовски се даље поставља питање, ко је произвео та документа и с којим циљем. Морамо бити свесни да су и ови „неоспорни“ позитивистички докази наративне конструкције и да су настали као производ контекста, јер документ из масе селектује елементе, групише их, интерпретира, доводи у односе, образује их у скупове јер тек као такав има употребну сврху која се састоји у конструисању пожељне слике. Као што је више пута у студији о културном памћењу истакао Јан Асман прошлост „не настаје само од себе већ је резултат културне конструкције и репрезентације; њу увијек воде специфични мотиви, очекивања, наде, циљеви, а обликују је спојни оквири садашњости“ (Асман 2008: 106). Дакле, осим што су документа дискурзивне творевине које зависе од оног ко их конструише, они зависе и од оног ко их чита и интерпретира. Значај Фукоовог питања и могућности (зло)употребе документа постају у потпуности јасни када се дође у контакт с Едуардовим изворним

писмом који је Мирјана Миочиновић објавила 2001. године. Киш је, како наводи Марк Томпсон, увек инсистирао на аутентичности *Писма* као пронађеног документа и критичари су му веровали на реч (Томпсон 2014: 260). Међутим, упоређујући садржаје *Писма* с краја романа и писма писаног руком Едуарда Киша долази се до увида да је романописац прилагодио документ за своју потребу – изоставивши поједине пасусе, сажимајући неке друге, мењајући им редослед, додајући им речи и слике.

Да би објаснио свој поступак, Киш се позивао на Борхеса као једаног од својих узора који је за основу у својим делима користио аутентична документа, али често и лажна и измишљена, односно, кривотворена. Киш тврди да је документ „[…] најсигурнији начин постизања *уверљивости* и *истинистости*“ (Киш 2012: 111), а даље наводи да писац може да измишља документа и да их фабрикује како би тиме убедио читаоца да је оно о чему он пише истинито. Фуко је тврдио: „[д]окумент је увек био третиран као говор једног уђутканог гласа, његов бледи траг који се срећом може одгонетнути.“ (Фуко 1998: 11), а Киш користи метафору палимпсеста да би појаснио на који начин се биографија писца може читати из документа-палимпсеста, сматрајући под документом само књижевно дело.

У тексту насловљеном *О метафорици сећања* Алаида Асман уводи нове категорије просторних и временских метафора сећања. Анализирајући дело Томаса де Квинсија, који говори о палимпсесту, Асманова проширује већ познату метафору писма. Под палимпсестом се подразумева књига која нема чврст облик, већ је у својој природи динамизована, јер је кроз историју стари садржај био брисан и замењен новим. С напретком хемије, појавила се могућност да се наталожени слојеви скидају један за другим, тако да се прошлост почела читати у смеру од ближе ка даљој. Због тога на овом месту Асманова уочава чаробну моћ филолога, који је кадар да преокрене хронолошки след догађаја и да чита прошлост унатраг (Асман 1999б: 125). Палимпсест нуди могућност да се изгубљено поврати, „могућност поновног оживљавања онога што је тако дуго дремало у прашини“ (Де Квинси према Асман 1999: 125) скидањем и истраживањем наталожених слојева – слој по слој. Осим тога, метафора палимпсеста се код Киша појављује, када каже да писац „не седа пред празну хартију, него је у хартију већ утиснуто, попут невидљивог а слућеног палимпсеста, читаво искуство литературе, литературе уопште и пишчево литерарно искуство у првом реду“. (Киш 2006: 174) У својој студији *Палимпсест, друга фаза књижевности* (*Palimpsestes. La littérature au*

second degré), Жерар Женет је развио модерну теорију интертекстуалности, бавећи се међусобним односом текстова, нудећи при томе потпунију и прецизнију терминологију. Палимпсест се, дакле, у Кишовом делу може читати и као присуство других текстова „уписаних“ у његов.

Кишова идеја о роману као палимпсесту најбоље је осликана у метафори затрпаног Панонског мора у *Белешкама једног лудака*. Море је нестало, те само добар слушалац, „човек са слухом пса“ (Киш 2014б: 26), може чути његов звук

> са мислима које сврдлају у дубину земље кроз геолошке наслаге, до мезозоика, до палеозоика, […]; јер ту негде, на дубини од неколико стотина метара, налази се лешина Панонског мора, не још сасвим мртва него само придављена, притиснута све новим слојевима земље и камења, песка, глине и калофонијума, лешевима животиња и лешевима људи, лешевима људи и лешевима људских дела […]; кад човек прислони главу на тле, кад припије уши уз влажну глину, нарочито за оваквих тихих ноћи, може чути њено дахтање, њен продужен ропац.(Киш 2014б: 27)

Хајнрих Бел је позивајући се на дело Чарлса Дикенса указао да неправде примећује и види само онај, ко жели и има снаге да их види (Бел 2015: 18). Белова тврдња кореспондира с ЛаКаприним захтевом за интелектуалним и емотивним учешћем секундарног сведока, у овом случају читаоца. Скидањем наталожених слојева, читалац треба да дође до спознаје о једном пропалом свету, да подржан различитим књижевним средствима почне да верује у њега и да о њему даље сведочи.

Кишу документа служе као ослонци у памћењу на основу којих он конструише прошлост. Она не обављају своју првобитну функцију, већ се појављују као носиоци сећања којима се накнадно додељује значење и то пишчевом интервенцијом. Киш је очево писмо „кривотворио“, односно, прилагодио га је потребама романа чиме је потврдио своје уверење да књижевност није историја, и да не треба да тежи то да постане. Књижевност има улогу да нам кроз судбину појединца омогући да схватимо дух времена. Киш каже:

> Мислим да књижевност треба да исправља Историју, зато што је Историја уопштена, а књижевност је конкретна. Историја је мноштво, књижевност – индивидуално. Историја је без страсти, без злочина и без обзира на бројке: шта значи шест милиона мртвих (!) ако не видимо једног јединог човека и његово лице, његово тело, године и његову личну повест.

> Неодређеност Историје постаје један одређени појединац, а књижевност исправља равнодушност историјских чињеница. Када кажем исправити Историју књижевношћу, мислим на следеће: како дати равнодушности Историје својство конкретног и истинитог ако не остацима аутентичних докумената, писмима и предметима који носе трагове стварних бића. (Киш 2012: 136-137)

Киш, наиме, сматра да књижевност доноси правду маргинализованима, јер уз помоћ њених средстава из јединствене судбине израња оно опште.

О документима која су Данилу Кишу помогла да реконструише лик оца сазнајемо на основу сцене из приче *Из баршунастог албума*, из збирке *Рани јади,* у којој Анди набраја документа која је, да мајка не зна, понео приликом селидбе из Мађарске, а која ће му, како ће се накнадно испоставити, служити као ослонац у сећању и потврда аутентичности судбине његове породице.

> Улазимо у воз са својим смешним пртљагом, вучемо са собом чергу свог луталаштва, жалосну прћију мог детињства. […] У њему [коферу, наш додатак] сада леже само жалосни остаци мог оца, као у урни пепео: његове фотографије и документа. Ту су још и његова крштеница и школска сведочанства, те невероватне торе исписане калиграфским рукописом неке далеке прошлости, скоро митске, драгоцена сведочанства мртвог песника, историјски архив његове бољке: преписи судских парница, папири Фабрике четкарских производа у Суботици (коју је он довео до банкротства), декрети, решења о постављању, унапређења за шефа станичних постаја, затим два његова писма – „Велико и Мало завештање“ – као и отпуснице из болнице у Ковину.
>
> Каквом сам тада мишљу био вођен кад сам ту чудесну архиву прокријумчарио у наш кофер, кришом од своје мајке? То беше без сумње, рана свест о томе да ће то бити једина прћија мог детињства, једини материјални доказ да сам некад био и да је некад био мој отац. Јер без свега тога, без тих рукописа и без тих фотографија, ја бих данас зацело био уверен да све то није постојало, да је све то једна накнада, сањана прича, коју сам измислио себи за утеху. Лик мог оца би се избрисао из сећања, као и толики други, и када бих пружио руку, дохватио бих празнину. Мислио бих да сањам. (Киш 2015б: 73-74)

Слично Кишу, и Перек у свом роману пише да поседује документа и неке информације о родитељима, „али знам да ми оне неће бити ни од какве користи да бих рекао све што бих о њима желео да кажем.“ (Перек 2016б: 46). Потресно је што се из изабрних романа схвата

да је приступ прошлости онемогућен, али иако знају да су документа сувопарна, сажета и недовољна, оба писца их прихватају као једине трагове прошлости, који услед прекида континуитета у породичном преносу сећања представљају једине тачке ослонца за сећање. Након сазнања о документима која су остала као једино Кишово наслеђе и очев траг, а до којих смо дошли истражујући трагове у његовом литерарном опусу, као реципијенти смо спремни да поверујемо у њихову истинитост и да наставимо истраживање документарне подлоге присутне у *Пешчанику*. У делу који следи анализираћемо на које је начине Киш у *Пешчаник*у поетизовао и фикцијом овековечио очеве (личне) трагове који су због одсуства оца добили статус доказа.

1. Очево писмо: Осим што очево писмо служи као сиже целокупнног романа који гарантује аутентичност описаних догађаја, оно се може тумачити и као „шифра јеврејства“[96]. Данило Киш у својим поетичким текстовима одбацује тврдњу да је јеврејски писац, зато што у својој прози тежи индивидуалности, сматра књижевност леком који му помаже да спозна трауматично детињство и сопствени расути идентитет. Иако тврди да није одгајан по јеврејској традицији, њено присуство се може доказати у Кишовом делу. Јан Асман је установио да с развојем писма (писмености) и постанком текстова као медија и чувара памћења место знања о прошлости у виду понављања и ритуала замењује тумачење фундирајућих текстова (Асман 2008: 105). Јеврејска култура ослања се на писмо приликом конструкције културног идентитета. Због територијалне раслојености припадника јеврејског културног колектива, његово одржавање зависи од читања текстова и њиховог тумачења, најчешће уз помоћ посредника. Немачки културолог пише да текстови стално циркулишу, али ако доспеју ван употребе, постају више гроб него спремиште смисла, па га само интерпретатор умећем херменеутике и медијем коментара може поново оживети. Неаутентични Јевреjин Е.С, који је Јевреjином постао жељом других, пред крај писања одговора сестри Олги прихвата свој усуд, своје јеврејско наслеђе:

> Све остало збрисаће ноћ, а моје ће писмо остати непослато, мој ће рукопис бити већ зором мртви рукопис у мртвом мору времена, расточени папирус у гњилој мочвари Панонског мора или писмено у вакуумској шкатули од зеленог кристалног стакла чији је кључ бачен у

[96] Термин смо преузели од Тање Хетцер.

воду, у мочвару, *писмено* укопано у мрачне темеље ноћи, у трошне темеље бића, сведочанство за неку далеку будућност - *postumus.*(Киш 2014б: 213)

Очево писмо Киш чита као материјални доказ о његовом постојању, тумачи га, и због немогућности да спозна шта се у прошлости догодило, уписује у њега ново значење посредујући на тај начин између очевог текста и реципијената, слично како рабин посредује између текста и верника.

О утицају две културе између којих је Киш одрастао показује и присуство две различите парадигме памћења, које су најбоље уочљиве у роману *Башта, пепео*. Мајка је причајући дечаку легенде из свог краја постала пример носиоца културе засноване на усменом преношењу културног наслеђа, које је подразумевало учење напамет и понављање. С друге стране, одсуство оца упутило је дечака на писмене трагове, које је, као што је истакао Јан Асман, неопходно тумачити. Сличан процес присутан је и у роману *Башта, пепео* када мали Анди Сам приступа и тумачи *Ред вожње,* на коме је отац годинама радио, а за који је породица веровала да представља само његово треће, допуњено издање. „Метафизичко“ питање „Како стићи у Никарагву?“ које је отац поставио радећи на том пројекту, отворило је прегршт нових недоумица и питања на која је одговоре тражио у енциклопедијама и лексиконима, које је записивао на маргинама првобитног текста. Тања Хецер је уочила сличност између очевог *Кондуктера* и талмудских рукописа, објашњавајући да у *Талмуду* постоји један главни текст, а да се са стране налазе дискусије, коментари рабинâ из различитих периода који треба да олакшају тумачење примарног текста (Хецер 1999: 44). Талмуд постаје на тај начин носилац традиције у коме коментари сведоче о питањима која су се временом постављала. Накнадно тумачени *Ред вожње* и *Писмо* из *Пешчаника* могу се посматрати као метафоре о јудаизму. Да бисмо поткрепили став о „шифрама“ јеврејске традиције присутне у Кишовом делу, позваћемо се на студију Ите Шедлецки у којој она тврди: „Што је дугорочније и дубље удаљавање и отуђење од традиције и што је јачи притисак споља који Јевреји намеће јеврејство, то је снажнија потреба да се да смисао непроменљивој и тешкој егзистенцији.“ (Шедлецки 1993: 5), односно, што деца осећају већи јаз према прошлости и искуству својих родитеља, она их теже могу спознати, због чега парадоксално осећају још дубљу везу с родитељском патњом и жељу да је с њима поделе. Оваквим погледом на ствари увиђа се да у Кишовом делу (не)свесно израња јеврејска

традиција, које је као и његов отац покушао да се ослободи. Осим Великог завештања, Киш у *Пешчанику* наводи сијасет докумената чија је сврха да првобитно посведоче аутентичост и истинтиост судбине коју нам овај роман прича: Е.С.-ова лична карта, путна карта, потврда о плаћеној киријии за три месеца, извод из књиге крштених, лекарски извештај из Ковина (Киш 2014б: 31, 91-92).

2. Олгино писмо: На основу трагова из Е.С.-овог писма с краја сазнајемо да је његова сестра Олга иницирала његов одговор прва му пославши писмо. У делу названом *Истражни поступак* који представља неми дијалог Е.С.-а са самим собом с циљем да разуме блиску прошлост и усуд који га је задесио, Киш поетизује Олгино писмо таксативно наводећи његов садржај:

> О чему је била реч у том писму?
>
> О атмосферским приликама (студен, мећава); о здрављу (инфлуенца, кашаљ, реума, главобоља, нервоза, констипација); о лековима и лековитим травама (аспирин, жалфија, камилица, бирове облоге, реумин); о поскупљењу дрва и угља (са 240 на 320, односно са 350 на 380); о лошем стању путева (завејани); о мушкој зимској одећи, а посебно о пепељастом комплету; о неким ћебадима; о лимуну као данас непостојећем артиклу; о шунки; о ханукијским орасима; о свевидећем и свемогућем Богу; о некаквим чарапама; о спаљеним шумама; о поташи (пепељки). (Киш 2014б: 33)

Из романа видимо да је Е.С. у више наврата започињао свој одговор, али је због различитих околности био приморан да прекида своју активност, као на пример када га плавокоси кондуктер на путу за Нови Сад избацује из вагона прве класе о чему сведочи и дрхтави рукопис концепта, који је писао у току вожње. Започевши свој рад на писму сестри Олги и прерачунавајући при томе време које има на располагању за писање одговора због недостатка уља за лампу, Е.С. замало да одустане и уништи све концепте које је састављао, али га је мисао о трагу који ће писмо оставити иза њега, спречила да то уради. Писмо остаје да стоји као брана забораву, као траг некадашњег присуства и потврда да је отац некад постојао. Недостатак података и таман простор у прошлости приморавају Киша да логичким закључивањем на основу информација из *Писма*, као и обилатим коришћењем маште изнова створи Олгино писмо.

3. Лична документа Е.С.-а: Приликом одласка у Нови Сад с циљем да пресели ствари и обезбеди деци крштенице из православне цркве, Е.С. је избегао смрт која га је замало задесила рушењем куће у Бемовој. Луцидан какав је био – не луд, јер лудост би му помогла да буде нормалан у свету изокренутих вредности у коме је живео – саставља замишљени извештај о сопственој смрти. Како би нас убедио у истинитост фикције, аутор пред читаоца износи масу података преузетих из докумената из његове заоставштине, на основу којих извештава о скорашњим дешавањима и активностима Едуарда Сама.

Нора је указао да што је сећање мање проживљено изнутра, повећава се потреба за спољашњим, описпљивим знаковима битка који постоје само у сећању, па се због тога уочава опседнутост архивирањем (Нора 2007: 145). Киш је осећао одговорност да сакупља видљиве остатке прошлости, „као да би то мноштво докумената могло једном бити доказ на на тко зна каквом суду повијести“ (Нора 2007: 147). Алаида Асман је, као што смо показали, промишљала архивско памћење указавши да оно није ни запамћено, ни заборављено, већ да је „у потенцијалу“ (Асман 2015а: 82), трагови прошлости се архивирају, да би будућим нараштајима служили као ослонци у истраживању и промишљању прошлости.[97] Киш, као што је радио и Перек, врши попис докумената која поседује Е.С.:

1. личну карту број 225464 која му је издата 11. јануара 1941. године у Новом Саду;
2. неважећу режијску карту прве класе 56666 издату 8.11.1941. која сведочи о ограничењима на која су Јевреји наилазили приликом коришћења јавног превоза;
3. потврду о плаћеној кирији за месец октобар, новембар и децембар која нам пружа увид да је посетио станодавку и да је платио заостала дуговања;
4. препис извода из књиге крштених у православној Успенској цркви у Новом Саду где су му деца крштена, што је Киша по његовом веровању спасило од судбине какву је доживела очева породица;
5. судско решење о лекарском прегледу које је издато од стране Среског суда у Ковину, чиме се имплицира тачност података о Е.С.-овој болести изнетих у *Истражном поступку*. (Киш 2014б: 91)

[97] Киш детаљније разрађује архивско сећање у *Енциклопедији мртвих.*

Цитирање целокупног текста закључка судског решења након боравка у ковинској болници доприноси да читалац поверује у речено и у аутентичност документа датираног на 25. март 1940:

> Срески суд у Ковину на основу §194 ст. 2 и 10 Вп. дозвољава отпуст из душевне болнице у Ковину опорављеном болеснику Е.С., под условом да његова законита супруга, као привремени пуномоћник болесника, прими на издржавање и лично старање, с тим да га у случају да се болесниково здравље погорша има сместити у најближи завод за лечење душевних болесника. […] (Киш 2014б: 91-92)

Након што је на телевизији презентована драма *Ноћ и магла*, Киш је добио позив од некадашње познанице свог оца, која га је на основу лика у драми идентификовала. Она му је пружила податак да је његов отац био у Ковину, од које је болести боловао и да је супругу и њој причао о боравку у болници и о излечењу: „Ваш нам је господин отац изволео причати, […], да се излечио тако што је написао за господина доктора цео свој живот.“ (Киш 2012: 187). Терапија писањем нуди Е.С.-у могућност да се врати у живот, а податак о боравку у болници постаје ослонац његовом сину за конструкцију сећања. Након посете болници, Киш је добио потврду да је отац тамо боравио два пута и да је боловао од неурозе страха, али да је очев рукопис о дотадашњем животу уништен за време рата. Прочитамо ли интервју *Живот, литература,* увиђамо да је тек стицањем накнадног знања о болести оца и његовом душевном стању, зрели Киш успео да га схвати и да га рехабилитује у сопственим очима: „Мада је безброј пута искусио погубни учинак алкохола (емп. сазнање), он је упркос томе сваки пут почињао изнова да пије као да му је то први (или бар последњи) пут у животу, и као да није дан-два раније исплатио све консеквенце свог неискуства.“ (Киш 2014б: 201)

Сазнање о начину очевог излечења послужило је аутору да у *Пешчанику* разради једну од тачака у писму, у којој Е.С. тврди да би на основу свог скорашњег искуства могао да напише роман егзотичног наслова – *Парада у харему*:

> Главни јунак романа, извесни Е.С., човек крајње сензибилан и рекло би се помало растројен, доспева после једног стравичног искуства (реч је о новосадској рацији), у свакодневне, сасвим грађанске ситуације у којима се једнако не сналази. Радња романа се збива током једне једине ноћи, од касне вечери до зоре. За то кратко време он преживљава неке главне пунктове свог скорашњег и давнашњег искуства, сводећи биланс свог

> живљења. Сукоб главног јунака са светом јесте заправо сукоб са смрћу, борба са смрћу, чији скори долазак он слути. (Киш 2014б: 170-171)

Алудирајући на тај начин на савет доктора Папандопулуса да писањем о проблемима долази до њиховог ослобађања и оздрављења, Киш своје новостечено сазнање пребацује Е.С.-у, видећи то као могућност да и себе излечи од прошлости и успомена.

4. План куће у Бемовој: Из *Истражног поступка* сазнајемо да се приликом изношења намештаја из куће у Бемовој улици, она сама од себе срушила. Да би уверио читаоца да је кућа у Бемовој постојала, Киш користи исти поступак као приликом писања целокупног романа заснованог на очевом писму. Процес је поновљен на микро нивоу, а нацрт плана који је нађен у рушевинама у кутији „од зеленог стакла у којој су се налазили калиграфски исписано *писмено* и узорци текућег металног новца“ (Киш 2014б: 94) присутан је да би поткрепио његову тврдњу. У овом случају никакву улогу не игра питање да ли је описани план који је израдио Лудвиг Децер, а на основу кога је Дезидер Децер сазидао кућу, кривотворен. Да би нас убедио у истинитост фикције, Киш пише ког је датума (11. јул 1889. године) положен темељ и ко га је осветио (заменик проте Никифор Јанковић). За постизање овог циља Киш користи и имена неимара, који су, што би требало да је историјска чињеница, те исте године зидали велики број кућа у околини Сомбора.

5. Новински чланак: Након блиског сусрета с псима, који су му наводно отели месо купљено за Ускрс – што је фикцијом разрађена тврдња из *Писма* – „Али Судбина је пас и све је то пождерала“ (Киш 2014б: 217), Е.С. се буди верујући да је то био само сан проузрокован штивом које је читао пред спавање – новинским чланаком *Утицај рата на псе* штампаним у оквиру *Избора* на 36. страни лондонског *World Reviewa*. Новински чланци који се појављују у роману, било аутентични или не, треба да допринесу да читалац осети атмосферу периода о коме се пише и да нам потврди да су се описани догађаји стварно одиграли. Текст који описује понашање паса у ратним околностима служи да би се успоставила аналогија с понашањем људи за време рата, као и да би се указало да већина људи заправо не зна који су разлози за ратовање:

> Он [пас] не зна зашто то чини, он такорећи нема никаквих „ратних циљева“. Њему је довољно што је његов господар љут и нервозан. Јер пас се идентификује са својим господаром. […] Али пси су постали углавном ратоборни, а каткад и крволочни због тога

што ратна психоза њихових господара прелази на њих. […] Пас није мање осетљив од човека, ни мање крволочан од њега, упркос устаљеној предрасуди. (Киш 2014б: 39-40)

Иронизованом променом перспективе пас-човек, којом се у последњој реченици дестабилизује општеприхваћено схватање хуманих бића, Киш, сликајући околности у којима су приморани да живе, алудира на постојање баналног зла у људима, онако како га Хана Арент схвата. Осим поменутог, начин на који се пси понашају за време рата, може се повезати с масом народа, која без промишљања и непоколебљиво у чопору прати налоге фирера.

6. Фотографије, односно, описи фотографија, још су једна врста докумената у Кишовом роману, које је он, заједно с осталим писаним материјалним доказима, кришом од мајке понео када су напуштали очево село. Међутим, Киш фотографије не укључује у текст као визуелне носиоце информација, већ их описује као „објективни“ посматрач. Постмодернизам нас учи да је објективно посматрање упитно, јер посматрач углавном уочава ствари које су му познате и на које је усредсредио своју пажњу. Анализирајући Зебалдов роман *Аустерлиц*, Меријен Херш је уочила да је чешки Јеврејин одрастао у Лондону женским особама страдалим у Терезијенштату, које се појављују у снимку доступног филма, учитавао особине желећи да у њима пронађе изгубљену мајку. Због трауме изазване напуштањем породице, дечак је заборавио сопствени идентитет и изглед родитеља, па је успевао да поверује да се на неким од фотографија или видео снимака налазила баш његова мајка. Хершова је мишљења да су фотографије фрагменти приче, а никада приче у њима (Херш 1997: 83). То је, по мишљењу америчке теоретичарке, најуочљивије на породичним фотографијама чија се вредност и значење конструишу унутар породичног контекста, односно, приче о фотографијама и људима, предметима, местима на њима дају значење тим фотографијама. Киш је свестан да једна фотографија која показује особе непозате посматрачу нема значење. Због тога Киш фотографије у роману уоквирује наративом.

Четрнаест фотографија, које је Киш нашао међу очевим документима и које, описујући их, ређа једну за другом, представљају обећање аутентичности, односно, медијум који обезбеђује прилаз прошлости несталих, која се никада не може у потпуности достићи. Указали смо на чињеницу да је постмеморија увек посредована (медијализована), а фотографија изазива асоцијације на аутентичне догађаје ван текста, односно, она

„доказује“ да се нешто збило у реалности. Фотографије активирају машту (и писца, као и романескних личности и читалаца) и делују као покретач наратива. Киш се труди да у свом прозном делу не тумачи те фотографије. Он их не ставља у контекст, не именује људе на њима, већ их објективно описује да би читалац својим интелектуалним ангажманом повезао покидане нити. Сузан Зонтаг је у својој студији *О фотографији* показала да колико год да нам се чини да су фотографије најреалистичније и најобјективније, оне саме нису неутралне, већ су увек интерпретација фотографа (Зонтаг 1977: 51). Описане фотографије у роману говоре о некадашњем начину животу Е.С.-а и његове породице, о њиховом изгледу и некадашњем друштвеном положају који стоји као опозиција ситуацији у којој су се налазили за време рата.

На првој фотографији представљене су супруга и ћерка Е.С.-овог брата који живи у Трсту. До овог закључка долазимо добивши информације о именима и месту на полеђини. О брату повезивањем литерарних чињеница сазнајемо да с породицом живи у Трсту, да су браћу раздвајале неке несугласице, да приликом последњег сусрета нису имали тема за разговор па су се препустили шаху, као и да би Е.С. могао да му пише кад је у проблему, али да како не види на који начин би брат могао да му помогне, од тога одустаје. На другој и трећој фотографији су Е.С. и његова супруга из периода док се још нису упознали. Е.С.-ова фотографија је део исправе датиране на 1. април 1920. године којом му се обезбеђује путовање возом и бродом. У оквиру овог документа налази се очев потпис као „траг одсуства“ (Дерида 1976), а он сведочи о високом положају који је отац заузимао док је радио у железници. На трећем снимку, како сазнајемо упоређујући фотографије из Кишове заоставштине објављене у књигама *Венац од трња за Данила Киша* Миливоја Павловића и *Извод из књиге рођених* Марка Томпсона, јесте његова мајка с њене две сестре. Детаљни опис њихове гардеробе, накита и места где је снимљена казује нам о друштвеном положају грађанске породице у којој су одрасле на Цетињу, а печат на полеђини даје веродостојност фотографији. На четвртој слици су Данило и његова сестра Даница, док се на петој и осмој, датираној 1919. године, појављује препознатљиви Е.С. „с наочарима гвоздених оквира и с крагном од каучука“ (Киш 2014б: 81) каквог га упознајемо у *Породичном циклусу*. На шестој фотографији је сестра у узрасту од две-три године, док је на седмом месту школска групна фотографија на којој се налази „једанаест дечака и дванаест девојчица плус гђа учитељица, и још једна госпођа с стране, по свој

прилици васпитачица или спремачица“ (Киш 2014б: 82). Из доступне заоставниште[98] може се утврдити да се ради о Данилу Кишу када је 1941. године у Новом Саду пошао у први разред основне школе. Девета фотографија сведочи о посети породице Киш Црној Гори 1939. године, о којој смо добили информације у оквиру одељка *Испитивање сведока* када је Е.С. одговарао на питања о пословима свог сестрића Ђуле, званог Жорж. Десета фотографија на којој су дечак и девојчица (Данило и Даница) усликана је у Новом Саду, 1937. године, док је породица Киш још увек живела у нормалним условима. На једанаестом снимку који није датиран види се постављени сто, а услед недостатка информација Киш закључује да би се могло радити о вечери или свадби:

> Сви погледи су упрти у правцу врата. Није ли ту нестао на тренутак онај коме је приређен пир или свадба? Или званице гледају према објективу фотографа? Млада жена, која би могла бити невеста, такође гледа у том правцу. Тамна коса, минђуше, чешаљ од каучука у виду пунђе. In verso: Фото Алексић, итд. (Киш 2014б: 82)

Код ове фотографије, коју Киш није могао да контекстуализује, уочава се деловање фикције која му је неопходна како би забележеном тренутку могао да одгонетне значење, а чије се дејство уочава на основу тога што аутор нуди више релевантних објашњења. Дванаеста фотографија направљена на Цетињу код Фото Вујовића представља такође поменуту младу жену (његову мајку) с вереничким прстеном и бурмом на руци. Тринаеста фотографија осликава ситуацију у којој се Е.С. припрема за обављање посла о коме не добијамо прецизне информације. Ситуација подсећа на већ поменути тренутак када Е.С. долази у Нови Сад како би организовао премештање намештаја. Описан је као савијен над хрпом докумената, рукописа и пожутелих фотографија, односно, Киш се ослања на ову слику приликом конструкције приче о очевом путу у Нови Сад. Последњи снимак је из Новог Сада датиран 1939. године и на њему се види свакодневни живот у овом граду. На основу описа фотографије, закључује се да је она утицала на Кишов опис града у мислима Е.С.-а у оквиру *Слика с путовања*. На снимку је описан призор у коме се сусрећу два мушкарца који се поздрављају подизањем шешира, испред њих стоје два дечака и три девојчице, док се на фотографији може избројати још десетак пролазника. Приказ свакодневног живота сведочи о нормалности услова у којима је јеврејско становништво

[98] Види код Миливоја Павловића, *Венац од трња за Данила Киша* (Павловић 2017: 20)

живело у Краљевини Југославији, чиме се заправо прави контраст условима у којима породица Е.С.-а становала за време немачке окупације.

Употреба фотографија као медија у сазнавању прошлости уочава се и у Перековој и Зебалдовој прози. Сва три писца ослањају се на фотографске снимке као трагове прошлости, при чему Перек наглашава ограниченост сопствене позиције приликом њиховог тумачења. Зебалд укључује фотографије у сам наратив, чиме на први поглед додатно појачава аутентичност онога о чему пише. Ипак, анализом фотографија у оквиру наратива увиђа се Зебалдова тенденција да преиспита њихову веродостојност, ограниченост, па чак и манипулативност.

5.3.3. Удео фикције у постсећању

Ослонимо ли се на поставке конструктивистичких теорија, које су служиле као основа за промишљање утемељивачима студија сећања, постаје јасно да је приступ прошлости из садашње перспективе отежан, да прошле догађаје – којима и јесмо и нисмо присуствовали, фикцијом обликујемо, као и да је спознаја догађаја онаквих како су се стварно одиграли немогућа. Указали смо да виђење прошлости зависи од различитих фактора, пре свега од трагова на основу којих истражујемо прошлост, од субјекта сећања и његове позиције у процесу (ре)конструкције сећања, али и од заједница, чији је члан, и њихових искустава и вредности. Анализирајући постмеморију на основама већ поменутих теорија, Меријен Херш је установила да постмеморија поред свега наведеног почива на машти, стварању и пројекцији и да је пре свега одликује дубока емотивна веза према непроживљеној прошлости коју су блиски чланови породице искусили.

Противећи се тенденцијама у теорији књижевности да се романи читају као историјско сведочанство једног периода, које ће пружити бољи увид у прошлост и омогућити да се она боље схвати и сагледа, Киш литерарни рад види као један од начина да се самоспозна и да продре у трауматична сећања. Иако је своје романе из *Породичног*

циклуса писао на основу сопствених сећања из детињства и очевог искуства доступног у документарној грађи, Киш је пре свега аутор фикције, на чему је увек и инсистирао.

> (Што се мене лично тиче, ја у својим прозама срамно лежим на психијатријском отоману и покушавам да кроз речи доспем до својих траума, до извориштa своје сопствене анксиозности, загледан у себе. Кад све то што кажем не би било речено „на известан начин“, то би била само тзв. исповест. Овако, то је проза. Проза живота. Проза света.) (Киш 2012: 33)

Киш је мишљења да сведочења која се појављују након Другог светског рата нису литерарна, већ да припадају хибридном жанру који тежи да буде уврштен у књижевност. Да би постојала књижевност, сведочанство о свету несталом у холокаусту мора бити у метафори, што је жртвама из психичких разлога врло тешко да постигну, готово немогуће.

> Њихово им мучeништво даје право да говоре с призвуком оптуживања – а то ми смета. […] Јасно је да у таквим случајевима човек има потребу да из свег гласа или шапатом саопшти своју патњу. Има у томе нечег зазорног што сам желео да избегнем у својим књигама. Стога су сведочења жртава тако мало литерарна. Она су само документ. (Киш 2012: 199)

Жртве, када почну да говоре о свом искуству, раде то врло отворено, док у Кишовом роману прича о уништењу Јевреја егзистира прикривено и утишано. Иако је Киш, као и Анди Сам, као дете био жртва пре свега мађарског фашизма, на основу наведеног цитата постаје јасно да он своју прозу не види као сведочење, јер осим што не говори директно о страдању и што страдање у логору није искусио[99], он користи фикцију и стварање да би замислио и себи објаснио непредочиво искуство из прошлости присутне кроз документарну грађу коју је сакупио после очевог одласка.

Док у прва два романа *Породичног циклуса* говори о сопственом искуству и сећањима на догађаје у којима је учествовао, у *Пешчанику* Киш реконструише свет свог оца, његов лик и личност, заузима његову позицију и поред временске дистанце труди се да сагледа и схвати тешкоће и нехуманости којима је отац био изложен. Он делује у складу с ЛаКаприним захтевом о секундарном сведочењу. Рад на роману омогућава му да кроз емпатију, интелектуални и уметнички ангажман, који је неопходан за интерпретацију

[99] О парадоксу сведочења о страдању у нацистичким логорима, види Агамбенову књигу *Оно што остаје од Аушвица*.

документарне грађе, успостави прекинуту везу с оцем. Драган Бошковић је у студији *Иследник, сведок, прича* указао на проблем спознаје успомена у *Раним јадима*, чија се пристуност уочава и у *Пешчанику*.

> Као хронолошки наредна, а семантички претходна књига из ланца *Породичног циркуса*, *Рани јади* ће поновити проблем немогућности трагања за прошлошћу путем успомена и опет посегнути за реконструкцијом и интерпретацијом „материјалних доказа“ као јединим средством којим се илузија тог трагања може, макар потенцијало, и остварити. (Бошковић 2004: 66)

Доживевши у раном детињству историјске несреће, неправде и њену „буку и бес“ (Киш 2012: 123), у Кишу се као одраслом јавља потреба да преиспита сопствена сећања, да приступи трауматичним догађајима које је (ин)директно доживео, а писмо, документе, фотографије, који су сведочанства о очевом животу и том историјском периоду, користи као ослонац и оквир за имагинацију и као потврду аутентичности. Ипак, Киш је свестан да трагови сами по себи ништа не значе и да се он мора интелектуално и уметнички ангажовати да би свом оцу „кроз сећање дон[ео] правду“ (Рикер 2015: 176). Како би (ре)конструисао слику прошлости, која се ослања на доступне материјалне трагове, Киш интервенише фикцијом.

Анализирајући приповедни поступак у роману *Пешчаник* у студији *Историја и прича* Андријана Марчетић ову врсту приповедања назива „уоквирено приповедање“ које се у француској науци о књижевности означава терминима *mise en abyme* или *récit en abymé*[100] и подразумева да се „у једну обично уводну причу умеће друга која је у каузалном, тематском или неком другом смислу разјашњава, допуњује или, у неким случајевима, просто понавља“ (Марчетић 2009: 164). Како ауторка примећује, у *Пешчанику* је новина у томе што се оквирна прича, у коју су уметнуте уоквирене приче не поставља на почетак, већ на крај романа. Слике, мотиви и теме из очевог аутентичног

[100] У српској књижевној критици, како наводи Марчетићева, не постоји устаљен превод ових термина. „Код нас се термином „уоквирена прича“, односно „уоквирено приповедање“, означава и поступак „уоквиравања“ уопште (*emboitement*) и поступак *mise en abyme*, који – иако сродни – ипак нису сасвим исти.“ (Марчетић 2009: 164) Термин *mise en abyme* може се превести као „прича у огледалу“. Овај поступак познат је из Жидовог романа *Ковачи лажног новца*, у којем је писац опонашао технике старих мајстора Ван Ајка и Веласкеза: „2 сата – Изгубио сам кофер. Свршена ствар. Од свега што ми је било у њему стало ми је само до дневника. Али до њега ми је сувише много стало. […] То је огледало које носим са собом. Ништа од свега што ми се догађа не добива за мене стварно постојање све док се не огледа у њему.“ (Жид 2004: 141-142)

писма, које је, као што смо већ напоменули, Киш кривотворио, или боље рећи прилагодио потребама књижевног текста, налазе се, понављају и допуњују у главном делу романа. *Пешчаник* се заправо може схватити као процес рада на прошлости и конструкција сећања за које је неопходна интерпретативна вештина самог аутора у разумевању и поетизацији трагова прошлости. Осим тога, *Писму* треба приступити као палимпсесту и прочитати и интерпретирати све његове слојеве не прелазећи при томе границе реалног. О личностима и догађајима поменутим у очевом писму приповеда се у главном делу романа, али како Марчетићева уочава „опширније и у измењеном наративном контексту“ (Марчетић 2009: 167). Киша, дакле, упознајемо као читаоца и интерпретатора докумената, а након тога и као писца, који датости из *Писма* повезује у смислену причу. Дакле, позовемо ли се на Хејдена Вајта чије су теоријске поставке разрађене у уводном делу наше дисертације, уочавамо да Киш документоване догађаје (ре)конструише градећи око њих приче које постају јасно повезане када се прочита писмо с краја. Чим се догађаји повезују у приче које заправо говоре о једној судбини, присутна је фикција. Како бисмо илустровали речено, приказаћемо удео фикције при конструкцији прошлости, који је најјасније уочљив уколико упоредимо трагове прошлости из *Писма* и начине на који су они обликовани у самом роману.

Данилу Кишу очево писмо пружа импулс за промишљање о околностима у којима је егзистирао његов отац, о неправдама које је проживљавао, као и о унутрашњем стању о коме сазнајемо на основу избора догађаја које помиње у редовима упућеним сестри Олги, као и начина на који пише о дешавањима и личностима из своје близине. На почетку очевог рукописа стоји:

> […] *моји ми драги рођаци дају обилно повода за неки грађански роман страве и ужаса којему бих могао дати ове наслове: „Парада у харему“, или „Празник васкрсења у јеврејској курији“, или „Пешчаник“ (све се осипа, сестро моја).*[101] (Киш 2014б: 221)

У одељку под насловом *Истражни поступак* (III), аутор интервенише имагинацијом с жељом да литерарно обради лоше породичне односе и негостољубивост Нетине породице за време њиховог боравка у Керкабарабашу. Киш податак из *Писма* повезује са накнадним сазнањем које је добио од некадашње очеве познанице, а које се тиче његовог боравка у

[101] Курзив у оригиналу.

болници у Ковину где је, као што смо већ поменули у одељку о документарности, по сугестијама доктора Папандопулуса требало да напише роман о свом животу који би убрзао пацијентово оздрављење. Податак из *Писма* о лошим међуљудским односима у селу у западној Мађарској Киш поетизује дајући кратак преглед радње, као и карактеризацију главног лика из романа који би могао да буде написан.

О прослави Ускрса Е.С. детаљно извештава сестру Олгу, дочарава јој своје искуство пишући како су они за разлику од Нетине породице, Ускрс дочекали у хладној соби и без хране:

> *Док је, дакле, твоја драга сестра Нети приредила такву лукуловску гозбу каква се са 30-40 пенга не може приредити, дотле сам ја, као што сам ти већ писао, заједно са својом породицом у хладном ћумезу хладно млеко доручковао, ручао и вечерао. Соба је зато била хладна јер су из фуруне повадили сулундаре, а млеко зато јер нису дозволили да га загрејемо на њиховом шпорету. Док смо ми после тог хладног млека били приморани да се увучемо у кревет без навлака, одмах после „ручка", дотле су они, пијуцкајући вино у јако добром расположењу, појели фину кокошју супу, кокошје месо, кувану шунку (не патрљак), огромну количину колача, кремшните итд.итд. То је био мој Ускрс Anno 1942, а онај из 1941. једном ћу ти лично испричати.*[102] (Киш 2014б: 222)

О овом догађају Киш фикцијом обликује причу уводећи описе Ускршње гозбе у Нетиној породици у оквиру *Слика с путовања*, која бива прекинута када Е.С. покуца на врата. Слика тог тренутка слична је опису фотографије венчања Кишових родитеља, чиме постаје уочљив утицај фотографија приликом конструисања слике прошлости, на шта нас је упозорила Меријен Херш.

> Иза застакљених врата која воде у кућу с терасом чује се смех, сасвим пригушен, и гласови чије се значење не може разазнати. Када се човек нађе у равни са вратима, смех се наједном разбистри. Изгледа, неко је нагло отворио врата. Човек погледа у том правцу. Сто је смештен у равни према вратима, по дужини, тако да га он види у знатном скраћењу. Место на зачељу стола је празно (није ли ту седео који тренутак онај или она ко је отворио врата?); порцелански тањир је постављен и ту, као и полуиспијена чаша црног вина. […] Прасе је постављено по дужини стола, тачно по средини, и мало уздигнуто. Он га види у скраћеној перспективи: кратке уши и заковрнут реп на бронзаном задриглом телу које се

[102] Курзив у оригиналу.

> пресијава. Њушка окренута према њему: између порцеланских зуба и великих очњака, зелена јабука. Рука човека са жутим лицем застала је, заједно с чашом, на пола пута између стола и жутих зуба. То се збило у тренутку када је кроз отворена врата угледао човека са штапом. (Киш 2014б: 20-21)

Киш тежи да чињеницу из *Писма* опише у домену реалног, трудећи се да тај догађај посматра као кроз објектив камере, на шта нас упућује и наслов одељка – *Слике с путовања*. Питања из заграда указују да давање више могућности кореспондира с неприсутношћу наратора/аутора догађају и његовом жељом да приликом реконструкције догађаја попуни празнине које су баш тим одсуством проузроковане.

У писму упућеном сестри Олги стоји да су Е.С.-ова деца целог Ускршњег дана 1942. године пила само хладно млеко. Имагинација и креација, које су неопходне да би као одрастао аутор могао да обради и појми описани догађаја, присутне су у *Белешкама једног лудака*. Киш у роману омогућава Е.С.-у да буде директно присутан кроз своје имагинарне белешке, чиме провлачи своје виђење света у коме је његов отац обитавао. Читалац није сигуран да ли се поменутог Ускрса Киш самостално сећа, али је јасно да помињање догађаја из очевог писма користи као репер у конструкцији постсећања: „[…] *моја су деца у хладној соби хладно млеко доручковала, ручала и вечерала*“[103] (Киш 2014: 217). Различитост начина на који су Е.С.-ова и Нетина породица прославиле празник литераризована је у иронизованом опису хране коју су гозбеници имали на трпези, а која је најбоље осликана у трактату о млеку.

Једна од главних тема и мотива у *Писму* је непрестана глад, која мори Е.С.-а и његову породицу: „*брашно које си нам дала потрошено је, немамо хлеба, ја треба да отпутујем, али не могу да оставим своју породицу без парчета хлеба*“[104] (Киш 2014б: 218); „*тако сам пет дана остао без хлеба*[105]“ (Киш 2014б: 218). Читајући *Пешчаник* у оквирима *Породичног циклуса*[106] добијамо ширу слику о унутрашњим и спољашњим борбама с изгладнелошћу. У *Пешчанику* је глад суптилно присутна у *Белешкама једног*

[103] Курзив у оригиналу.
[104] Курзив у оригиналу.
[105] Курзив у оригиналу.
[106] Мајка деци прича приче како би заваравали глад и заспали; Анди је код учитељице чистио кокошињац, а као награду добијао мало хране, коју није могао да поједе, јер су га чланови њене породице посматрали док је јео; отац је желео да направи чорбу од коприва, за коју је тврдио да се служила чак и на двору код грофа Естерхазија; деца су с мајком сакупљала печурке за које се испоставило да су отровне итд. Чак је и прва песма коју је Киш још као дете написао поетизовала глад.

лудака, када Е.С. набраја велики број јела, која је јео од 1921. до 1939. године: оштриге, моруне, зубатац, татарски бифтек итд. Ослањајући се на машту и креацију, Киш контрастом приближава глад коју је Е.С. осећао. Описујући јело „[*p*]*aella valeciana*, тај шпанско-маварско-јеврејски mélange флоре и фауне“ (Киш 2014б: 43) Киш уз помоћ супротности, шта се некад јело, а шта се сад (не) једе, представља гладомору с којом су се Самови свакодневно борили.

Колико се Е.С.-ова родбина трудила да им отежа живот види се из његове жалбе упућене сестри Олги да и за промрзли кромпир мора да моли: „*али нам са истим натезањем дају мало купуса или мало промрзлог кромпира, а још теже мало места на шпорету*.“ (Киш 2014б: 217) Подстакнут овим импулсом, јер је заправо желео да поетизује само оно што је присутно у очевом рукопису, Киш приступа писању трактата о кромпиру. Описом кромпира, „Kartoffel, patate, тај сиротињски хлеб који не силази ни с трпезе богатих, сервиран некако прерушен“ (Киш 2014б: 44), Киш кроз иронију преиспитује владајуће стереотипе о изгледу и активностима Јевреја, желећи да њиховом вербализацијом укаже на последице који такве предрасуде могу да изазову. Киш креира причу о кромпиру на два нивоа: први је да покаже глад која га мори и жељу да дође до те сиротињске хране, а други је да се поигра с читаоцем и да га уз помоћ ироније стави у позицију да деконструише стереотипе који утичу на његово виђење света. У есеју о кромпиру Киш пише с високом дозом ироније:

> Него је остао несавршен као човек, само привидно симетричан, пун кврга и гука, пун израслина, израштаја, рупа и посеклина, без средишта и семена, без ичег што би наговештавало у њему присуство Творца и његове мудрости, те је постао идеална слика земље и човека од земље саздана, месо и кожа, без сржи и без срца, прави *homunculus* (*homo-homulus-humus*), сасвим по лику човекову, човека без душе, човека из кога је прогнан Бог. (Киш 2014б: 44)

Депатетизација је још једна од одлика Кишове прозе. Иако доводи у питање друштвене неправде и положај прогоњених, вредност његовог дела је у томе што он заправо деконструише једнострано виђење жртве, указујући и на њихове мане, пропусте у понашању, као и на њихове предрасуде. Треба схватити да је Киш књигу писао скоро тридесет година након доживљеног искуства и да је посматрајући прошлост као зрео

аутор, схватао да се и жртве не смеју конотирати само позитивно, иако патос жртве то захтева. Киш на овај начин пише у складу с предлогом који нуде Лео Шпицер и Меријен Херш у есеју *Рањиви животи: тајне, бука, прашина* (*Vulnerable Lives: Secrets, Noise, Dust*), који се тиче начина на који се посматра и памти прошлост жртава. Они примећују тенденцију да се животи жртава посматрају искључиво ретроспективно, што сматрају ограничавајућим (Херш/ Шпицер 2011: 61). Анализирајући судбину своје тетке Јеврејке, која је за време Другог рата одлучила да се одрекне сопствене среће како би спасила породицу из Аустрије и која је након неколико година живота у Јужној Америци извршила самоубиство, Шпицер каже да је сувише рестриктивно тумачити њену прошлост само на основу начина на који је завршила. Он сматра да теткину судбину треба представити хронолошки, тако да се сагледавају могућности које је имала пред собом, које је неће представити само као злосрећницу. На линији с Хершовом и Шпицером, Киш депатетизује смрт свог оца, представљајући га као делатног човека с врлинама и манама, који се на свој начин борио за егзистенцију и одржање породице.

На трагу депатетизације Киш у својој прози јеврејске ликове физички представља уз помоћ антисемитских стереотипа – с црним, кудравим косама и дугачким, повијеним носевима. Анализом страдалих на Дунаву уочавамо и потврду стереотипа која је влада међу нејеврејским становништвом о материјалном и друштвеном напретку јеврејског живља на основу послова којима су се бавили: Рихард Енгел – трговац, Макс Фројд – примаријус, Бела Штернберг –железнички инспектор, Миксат Кон – велетрговац, Дезидер Гутман – инжењер, итд, а коју су нацисти и фашисти користили приликом конструкције и подржавања већ познатих антисемитских предрасуда. Нацистичка антисемтска идеологија представљала је Јевреје као комунисте, рушиоце поретка, а код Е.С.-а могу се увидети симпатије према левичарским идејама. Стереотип о Јеврејима као богоубицама присутан је у сцени када Е.С.-ова породица путује за Керкабарабаш с кочијашем Мартином. Киш се игра са стереотипима називајући Е.С.-а „капетан[ом]-богоубиц[ом]“, а Мартина „крманош[ем] (убиц[ом] богоубицâ)“ (Киш 2014б: 41). Стеротип о инфилтрацији Јевреја у друштво, и њиховој асимилацији, присутан је у личности Е.С.-ове сестричине Ребеке, која је, желећи да се заштити од фашистичких закона, променила име и веру.

Киш на врло духовит и убедљив начин, уз деловање фикције обрађује податак из *Писма* о Ребеки/Марији, у очевом писму званом Маријом Антоанетом. Киш укључује у

роман једну од најинтересантнијих прича и занимљивости о овој француској краљици, да би на основу познате приче илустровао Ребекино нехумано понашање према рођацима.

> *Шта ли тај свет хоће, ах, за име неба?*
>
> Хлеба, госпо.
>
> *Хлеба? О, Елвиро, зар немају хлеба?*
>
> Не, госпо!
>
> А онда Краљица, без метра и риме: *Зашто онда не једу колаче, драга моја Елвиро? Госпође и господо, зашто не једу колаче?* При том јој се надимају груди, њене краљевске груди уз које се припија затворена лепеза, да би се одмах намах отворила, раскошна и богата као паунов реп или као да се Краљица спрема да избаци адут из шпила.[107] (Киш 2014б: 53)

Ослањајући се на интертекстуалност, Киш литераризује траг из *Писма*, показујући дејство фикције. Уз то, на основу ове сцене, уочава се Кишово виђење односе центра и маргине, властодржаца и подјармљених, односно привилегованих и непривилегованих, при чему се уочава Кишова идеја, да иако говоре истим језиком, међу њима не постоји суштинско разумевање.[108]

Како би анализа свеукупног дејства фикције у роману превазилазила оквире овог рада, јер је цео роман настао на основу *Писма* и доступне документарне подлоге који су маштом повезани у наратив, осврнућемо се на још једно место, у коме се врло потресно уочава пројекција Кишових жеља и маште, који указују на начин конструкције постсећања. Киш у *Пешчанику,* немајући других могућности, посеже за анализом Е.С.-овог хороскопског знака, покушавајући да на тај начин попуни прекид у прошлости и успостави блискост с оцем. Како се испоставља, у роману је дат прави датум рођења Едуарда Киша, 11. јул 1889. године, што аутор користи да би уз помоћ астрологије

[107] Курзив у оригиналу.

[108] Дубљом анализом долазимо до закључка да Киш овим путем успева да покаже релативност положаја, што је у складу с постмодерним схватањима. Ако посматрамо положај Нети, Жоржа и Ребеке/Марије у односу на Е.С.-ову породицу, они се могу видети као привилеговани, јер имају топлу кућу, храну, новац, али посматрано у ширим размерама уочава се да су и они стигматизовани и да и за њих важе антисемитске забране, јер Нети мора да путује у Будимпешту да би прикупила документацију којом ће доказати порекло своје породице. На основу пружене анализе уочавамо критику подјармљених, који не успевају да сагледају ширу слику и свој положај у друштву, да се уједине и да крену у борбу за своја права.

анализирао личност оца и покушао да му приђе и успостави контакт и блискост за којом чезне.

> Које га планете одређују?
>
> *Месец*, који утиче на његове сензоријалне плиме и осеке, на његову плодност, осећајност, имагинацију, лиризам, на његов немиран сан, на његову дигестивну еуфорију, на његову леност, његово покоравање фатализму судбине, на његово меланхолично луталаштво, на његове маније, хистерије и страхове; *Марс,* који му даје извесну агресивност, која се испољава као борба против породице и религије; *Сатурн*, који с његовим знаком отвара опасан сплет са тенденцијом повлачења у себе, затварања у сопствени оклоп, одакле потиче његова интровертност, његова ледена самоћа, његове шизоидне абрације. (Киш 2014б: 92)

Приликом астролошке анализе Е.С.-овог знака, односно хороскопа Едуарда Киша, као знак по сродности наводи се риба: „Зачети у истом елементу, рак и риба имају многе заједничке црте, узајамно се допуњују и каткад имају исти рукопис. Интуитивно се разумеју и теже заједничком идеалу лепоте. Њихова је заједница страсна, дубока, и трајна. Зачараност и луцидност.“ (Киш 2014б: 93) Пошто је Данило Киш, рођен 22. фебруара, риба у хороскопу, на основу овог податка постајемо свесни тежње и потребе аутора да се због временске и искуствене дистанце приближи изгубљеном оцу и да створи с њим бар неки вид заједништва која ће му помоћи у конструкцији сопственог идентитета.

5.4.Закључак

Иако се може помислити да је о Кишу и његовом стваралаштву све написано, вишезначност његове прозе не оставља равнодушним читаоце ни након тридесет година од његове смрти. С временске дистанце, у промењеном светском поретку и с новим сазнањима, Киш се изнова чита, дочитава, интерпретира што сведочи о „густини значењских слојева“ (Пантић 2002) његове прозе.

Меријен Херш је концепт постмеморије првобитно наменила потомцима преживелих жртава, рођеним након завршетка рата, који су афилијативно, трансгенерацијским преносом унутар породице, примали сећања родитеља, осећајући их као своја. Анализом концепта постмеморије Хершова у ову групу почиње да убраја и потомке страдалих жртава, који су рођени неку годину пре или за време рата, а коју Сузан Рубин Сулејман прецизније дефинише као генерацију 1.5. Киш припада тој групи, генерацији постсећања. Иако је Киш с неодобравањем гледао на сваку класификацију која је била заснована на социолошким датостима – као што је година рођења, сродност по (по)етици с Перековим и Зебалдовим романом омогућа нам да га сврстамо у оквире овог колектива.

Пешчаник се чита као артефакт постмеморије, јер Киш „реконструише“ прошлост свог оца, који је одведен у гето 1942, а 1944. године и убијен у Аушвицу. Жељан да сазна ко је био његов отац, Киш приступа реконструкцији минулих догађаја ослањајући се на документарну подлогу, коју тумачи у историјским оквирима уз помоћ фикције.

Постмеморија подразумева идентификацију и емпатију према жртвама, спремност да се уметник морално и интелектуално ангажује, да трага за остацима минулих догађаја, да их тумачи и повезује. Киш управо то ради, он пише роман *Пешчаник* да би заузео позицију жртве, рањеног, маргинализованог, а уз то вербализација води и „ослобођењу“ бола због уништене породице. Киш делује у складу с моралним захтевом да се сведочи о нечовештву, да се страдање жртава не би заборавило.

Анализом *Писма*, Киш представља страдање свог оца сликајући контекст у коме је Е.С. живео. Представљајући судбину оца као појединца, Киш одговара на захтев постмодерне да је потребно да се чује што више наратива, како би се метанаратив довео у питање. Међутим, Киш не сведочи само о судбини свог оца, он као секундарни сведок преноси причу о великом броју страдалих указујући на уништење јеврејског света средње Европе.

6. ФИКЦИЈА ИЛИ СЕЋАЊЕ У РОМАНУ *W ИЛИ СЕЋАЊЕ НА ДЕТИЊСТВО*

„Моје детињство је једна од ствари о којима знам
да скоро ништа не знам.“

Жорж Перек (*W или сећање на детињство*)

6.1. О Жоржу Переку и његовом стваралаштву

Роман Жоржа Перека *W или сећање на детињство,* које су неки познаваоци, као и сам аутор, означили као аутобиографију, а многи као аутофикцију, други је приповедни текст који је због специфичног одрастања аутора и односа према прошлости обележене холокаустом изабран да буде предмет анализе ове докторске дисертације. Избор овог писца и анализа и тумачење његовог романа у оквирима теоријске поставке студија сећања и постмеморије не доводе се у питање, јер се у Перековом роману као средишње тачке откривају питања сећања, његових граница и односа према успоменама, чиме су пољуљана дотадашња традиционална схватања сећања/памћења и отворена нова питања због којих се осамдесетих година актуелизују и детаљније промишљају теорије о колективном памћењу Мориса Албваша што утиче на низ теоретичара због чијег је истраживања и залагања омогућен развој студија сећања.

Жорж Перек важи за једног од најиновативнијих и највицкастијих француских писаца у другој половини двадесетог века. Чињенице говоре да су међу романистима објављене библиотеке чланака и дисертација о његовом стваралаштву које је пре свега због експерименталног начина писања скретало пажњу на себе. Многи читаоци су у овом писцу видели досетљивог и паметог експериментатора, не знајући за његово порекло. Перековпреводилац на немачки језик Јирген Рите (Jürgen Ritte) изјавио је да се иза кулиса

духовитог и живахног писца крије искуство из детињства које је целог живота покушавао да појасни и прихвати.

Жорж Перек је рођен 1936. године у Паризу, а његово презиме које се завршавало на –ек није одавало његову специфичност и имигрантске корене, јер изговорено на француском језику његово презиме звучи као да потиче из Бретање (слично као Белек, Перос-Герек, итд.). Случајност да његово хебрејско презиме када се напише на пољском, а изговори на француском звучи бретонски, спасила му је живот. Професор компаративне књижевности и романиста Дејвид Белос (David Bellos) у обимној студији о животу и делу писца под насловом *Жорж Перек. Живот у речима* примећује да је у периоду адолесценције Перек истраживао могућности који му је пружао келтски језик[109] пишући своје презиме као „Pereq“ или „Perrec'h“, као и да је својим пријатељима и сарадницима волео да пише писма на енглеском поигравајући се на тај начин са својим „бретонским идентитетом“. Неоспорно је да је Перек француски писац, да је писао на француском језику, али Белос тврди да припадност француској култури није за Перека била подразумевана и безупитна јер је био свестан чињенице да је његова мајка страдала не зато што је била Францускиња, већ Јеврејка из Пољске (Белос 1999: 31).

Жорж Перек се родио у породици имиграната пореклом пољских Јевреја. Отац Исек Перец (Icek Peretz) рођен је у Лубартову 1909. године као треће и најмлађе дете у породици. Због економских разлога, али и непријатељства Пољака према Јеврејима породица Перец се сукцесивно исељава. Исек Перец долази у Париз 1927. године, где је већ неколико година живела његова старија сестра Естер и где су се због правила француског језика о транскрипцији имена имиграната писала по француском фонолошком систему, те је од Переца постао Перек. Одустајући од посла с трговином перли који му је понудио сестрин супруг, Исек постаје радник и настањује се у радничком насељу у Паризу, а 30. августа 1934. године венчава се с Цирлом Шулевиц (Cyrla Szulewicz) такође пољском Јеврејком која је као дете с родитељима имигрирала у Француску. Не постоји пуно информација и докумената о вези Исека и Цирле, коју су звали Сесилија (Cécile), када су почели везу, колико је све трајалао пре него што су родитељи дозволили да се венчају. О животу и историји својих родитеља Перек је знао само на основу прича и

[109] Данас се келтски језици говоре само у неким деловима Велике Британије, Ирске, на Острву Ман, Кејп Бретону, Патагонији и полуострву Бретања у Француској.

сећања тетке Естер и њених ћерки, која су као и сва сећања била променљива и условљена садашњим знањима, уверењима и вредновањима.

Када је имао четири године, Перек је остао без оца, који је, пријавивши се као добровољац у Легију странаца, страдао недалеко од Париза 1940. године бранећи француску престоницу од нацистичке окупације. Перекову мајку су француске колаборационе власти ухапсиле и интернирале у логор Дранси 1943. године, одакле је депортована у концентрациони логор Аушвиц, где је и убијена. Као доказ некадашње егзистенције његових родитеља поред извода из књиге венчаних, који је сведочио о склапању брака двоје имигранта и неколико преосталих фотографија, остао је и Жорж Перек да својим интелектуалним и уметничким ангажманом овековечи њихове судбине како заборав не би прекрио њихово страдање. Паралела која се повлачи с одрастањем и поетиком Данила Киша уочљива је на самом почетку, јер као што Киш има очеве рукописе и документа да би потврдио егзистенцију свог оца, тако и Перек за писање користи сваки делић и траг из прошлости који може да посведочи да су његови родитељи некада постојали.

Да бисмо боље разумели проблем сведочења с којим се сусрећу припадници генерације постсећања приликом реконструкције прошлости, неопходно је подсетити се Рикерове идеје о задацима памћења у односу на идеју правде: „Задатак памћења јесте да некоме другом у односу на себе, кроз сећање доноси правду.“ (Рикер 2015: 176). Реконструишући сећање на своје родитеље и на њихово страдање, Перек је на примеру показао како функционише Рикеров императив памћења, што ће се још јасније уочити у стваралаштву Винфрида Георга Зебалда, који је као припадник „супротне“ стране преузео сећања жртава, укључио их у свој наратив и постао морални сведок одлучивши да прекине континуитет у колективном памћењу (породичном и националном) и да разоткрије процесе функционалног заборава који је служио да би се одржала позитивна слика о себи и колективу на страни починиоца, пре свега у Западној Немачкој.

Перекову опусу почео се другачије читати и тумачити након што је објавио роман *W или сећање на детињство,* у коме је покушао да реконструише сећања на ране године свог живота и своје родитеље. Перек се окренуо књижевном стваралаштву након одлуке да бележи своје снове, што је прерасло у писање сопствене психоанализе: „Мање-више знам како сам постао писац. Али не знам тачно због чега. Да ли сам, да бих постојао, морао да

нижем речи и реченице? Да ли ми је, да бих постојао, било довољно да будем аутор неких књига?“ (Перек 2015б: 59) Јасно је да је након Другог светског рата, када директне или индиректне жртве почињу да обелодањују своја искуства, књижевност добила посебну улогу. Писање се за Перека, осим као форма комеморације, појављује и као надокнада за губитак и могућност излечења: „Желео сам да пишем, морао сам да пишем, морао сам да у писању и кроз писање пронађем траг онога што је речено […].“ (Перек 2015б: 55) Писање за њега постаје једини доказ да се прошлост у којој су живели његови родитељи одиграла.

Као постмодерни писац и један од аутора књижевности холокауста, у чијим делима се изокола извештава о страдању, Жорж Перек се окреће писању како би свом животу дао смисао. „Пишем да бих живео и живим да бих писао, и није ми далеко схватање да се писање и живот могу у потпуности испреплетати.“ (Перек 2015б: 59) Књижевно стваралаштво је за француског писца представљало могућност и покушај да себи створи прошлост која му је била неопходна за конструкцију идентитета, јер да бисмо знали куда идемо, морамо знати одакле потичемо. Како признаје у роману *W или сећање на детињство,* Перек пише „зато што смо заједно живели, зато што сам био један од њих, сенка усред њихових сенки, тело крај њихових тела; пишем зато што су оставили у мени њихов неизбрисив белег и што је писање траг који до њега води.“ (Перек 2016б: 48).

Слично као што Семпрун у књизи *Писање или живот* писање изједначава са животом чији смисао постаје сведочење о искуствима из логора, а Киш с начином да проговори о несрећама и страдањима у тоталитарним режимима да би се као артефакти културног памћења отели забораву, Перек своја дела види као могућност да остави траг о сопственој егзистенцији и егзистенцији оних од којих је потекао. Џефри Бластин, као и многи пре њега, посматра сећање као бинарну опозицију заборављања (Бластин 2015). Он не негира да сећање остаје императив потомцима жртава, међутим, на основу његовог става закључујемо да писање као вид уметничке делатности пружа могућност да се потомци ослободе притиска памћења. Парадокс „запиши да би заборавио“ игра по његовом мишљењу важну улогу којом се покушава афирмисати живот Жоржа Перека.

Међутим, не смемо пропустити прилику да се поново позовемо на теоријску поставку Пола Рикера у којој се поред концепта правде уводи и концепт дуга. Када у петом фикционом поглављу романа *W или сећање на детињство* Ото Апфелштал поставља питање лажном Винклеру: „Да ли сте се икада запитали шта се десило с особом

која вам је дала име?“ (Перек 2016б: 24), постаје јасна Перекова идеја дуга која прожима цело дело. Концепт дуга се не изједначава само с концептом кривице, јер је по мишљењу француског филозофа идеја дуга нераздвојна од идеје наслеђа:

> У једном делу онога што јесмо, дужни смо онима који су нам претходили. Задатак памћења не ограничава се на то да чува материјални траг, било да јесте или да није писан; чињенице се развијају али и одржавају осећај обавезе у односу на друге за које ћемо нешто касније рећи да их више нема, али да су постојали раније. Ради се о исплати дуга, рекли бисмо, али и о подвргавању наслеђа инвентару. (Рикер 2015: 176-177)

Наслеђе, које је обележено нестанком и одсуством родитеља, утицало је на Перека да постане писац. Због тога се његово писање схвата као враћања дуга онима од којих је потекао кроз остављање писаних трагова, који ће стајати у архиву културног памћења чекајући да у њему заузму повлашћено место.

Коју улогу игра јеврејско наслеђе за Перека? Као што смо већ поменули, Дејвид Белос сматра да иако Перека не дефинишемо као јеврејског писца, јер Перек ни сам себе не сматра јеврејским писцем, у његовим делима израњају такозване „јеврејске шифре“ (Хецер 1999), на чије ћемо присуство указати у даљем раду. Након нестанка и смрти родитеља, прецизније након Другог светског рата, Перек расте у атипичној и хибридној породици тетке Естер и њеног мужа Давида Биненфелда. Они су били образовани Јевреји из источне Европе, који световно оријентисани и добро интегрисани у француском друштву, нису много марили за традицију. Међусобно су говорили француски, доста су полагали на културу, али нису се могли окарактерисати као француска породица средњег сталежа, јер су били више од тог због сталних посета рођака из Израела и Америке. У то време, Перек је са само шеснаест година већ посетио Енглеску, Израел, Аустрију, Швајцарску и пропутовао целу Француску. Осим тога младом Переку је током одрастања била доступна култура – надреализам, џез, Томас Ман, Кафка итд. У сигурности теткиног дома и материјалној обезбеђености, имао је прилику да ужива и у дечјим радостима:

вожњи бицикле, тучама, дружењима, али по сопственом признању осећао се као да не живи сопствени живот, тј. да живи живот који му не припада[110].

Перек за себе каже да је Француз, да му је француски матерњи језик, да је чак за време рата и крштен због сопствене сигурности. Као што је Киш желео да се сахрани по обичајима мајчине вере да би јој се одужио што је остао жив, тако и Перек осећа једну врсту захвалности према Француској, јер да се родио и живео у завичају својих родитеља са сигурношћу може да тврди да не би преживео:

> Рођен сам у Француској, ја сам Француз, имам француско име и скоро па француско презиме: Перек. […] Да сам се родио у Пољској, звао бих се Мордхаи Перец и свако би знао да сам Јеврејин. Али нисам се родио у Пољској, на моју срећу, а уз то имам и скоро бретонско презиме […]. (Перек 2015б: 81)

Перек се скоро до своје четрдесете године није бавио чињеницом да је Јеврејин и питањем шта јеврејство за њега значи. И на овом пољу уочава се осећај закаснелости типичан за припаднике генерације постсећања, односно, требало је да прође доста времена да би у сопствени идентитет успео да интегрише и јеврејско наслеђе. Сазревањем и позиционирањем сопственог живота у оквиру историје, постаје свестан да су чланови његове породице: мајка, деда Арон, тетка Фани, деда Давид, страдали зато што су били Јевреји. Како тврди Финкелкрот „Пут ка јеврејству води кроз трауматични доживљај себе као другачијег, а сопственог идентитета као идентитета маргиналца, проклетог и жртве.“ (Финкелкрот 1994: 12) Због одвојености од породица својих родитеља, у којима се пре рата још увек неговао јеврејски идентитет пренет из Пољске, Перек је осећао прекид с јеврејским наслеђем, па на питање шта је јеврејство за њега одговара:

> Стварно не знам шта тачно значи бити Јеврејин, шта мени значи то што сам Јеврејин. То може бити, ако тако желиш, оно што се подразумева, заштитни знак, који ме не повезује ни са чим тачно, ни са чим конкретним: то није знак припадности, није повезано с вером, религијом, обичајима, културом, фолклором, историјом, судбином, језиком. То би пре била одсутност, питање, преиспитивање, неодлучност, немир, узнемирујућа извесност, иза које се скрива другачија, апстрактна, тешка и неподношљива извесност: извесност да означен

[110] Перекови родитељи били су сиромашни Јевреји, радници, који су живели у 19. арондисамну насељеном пре свега имигрантима, док су Биненфелдови захваљујући добрим пословним корацима живели материјално обезбеђени у бољем делу града.

> као Јеврејин и као жртва може захвалити само случајности и егзилу што је још увек жив. (Перек 2015б: 80-81)

Оваквим виђењем подржава се став из Финкелкротове студије, јер за Перека бити Јеврејин значи бити прогнан, истргнут и жртва. То „нису корени или трагови, већ баш супротно: нешто без облика, на граници изговорљивог, које могу да назовем одвојеност, расцеп или прекид, нешто што је за мене веома уско и веома мрачно повезано с чињеницом да сам Јеврејин.“ (Перек 2015б: 80) Колико год му било тешко да призна, Перек се осећа да је другачији и страни, али специфичност лежи у томе што се осећа страним у односу на своје претке: „не причам језик којим су причали моји родитељи, не делим с њима сећања које су можда имали. Нешто што им је припадало, што их је чинило да они буду они, њихова историја, култура, вера, нада, нису ми пренети.“ (Перек 2015б: 81-82) Осећај кривице прати ову изјаву јер таквим се сазнањем додатно продубљује јаз између њега и његових предака.

Међутим, када је с Робертом Бобером отпутовао у Америку да би снимили документарац о острву Елис, које је од средине деветнаестог века до краја Другог светског рата било симбол уласка милиона имиграната у САД, махом Италијана, Немаца, Холанђана и Јевреја, Перек бива заокупљен питањем представљивости туђих искустава. Суочен с историјом овог места, са судбинама шеснаест милиона људи који су напустили стари живот с вером у бољи почетак, Перек почиње да се пита, како је могуће причати о свакодневним тешкоћама малих и незапажених људи – имиграната, које су тежак живот, немаштина, глад, расизам, политичко или религозно тлачење натерали да заувек напусте завичај. Као потомак Јевреја, који су због лоших политичких услова напустили Пољску и дошли у Француску, он није само желео да осети сажаљење према имигрантима, већ је желео да може да разуме појединачне судбине, свакодневницу и обичне проблеме. Посматрање трагова на острву Елис с кога се као симбол види Кип слободе, заправо боравак на „правом месту егзила, тј. месту неукорењености, неместу, оном нигде“ (Перек 2016а: 48,) утиче на Перека да почне да размишља о теми „потенцијалног сећања“.

Потенцијално сећање Перек дефинише као сећање које је могло да буде његово, које је могло да буде део његове биографије, али није (Перек 2015b: 80). Тада постаје свестан да је могао да се роди било где, у Аргентини, Палестини или Ванкуверу, свуда на свету, осим у родној земљи својих предака, јер да се тамо родио, не би имао никакву

шансу да преживи. У том тренутку постаје му јасан прекид и јаз између њега и предака и увиђа да је историја својим упадом у животе његових родитеља, детерминисала и његов сопствени. Осим тога, питање потенцијалног сећања у вези је с његовом потребом да као дете жртава прихвати улогу секундарног сведока, да проба да замисли свакодневницу у логору који му је прогутао мајку и учинио га сирочетом и да о свему томе пише. У оквиру књиге *Острво Елис* (*Ellis Island*) појављује се питање о могућности представљања живота прогнаних и интернираних:

> како описати? како испричати? како посматрати? трезном хладноћом званичних статистика, умирујућим жагором хиљаду пута прежваканих анегдота туристичких водича с извијачким шеширима, званичним приказивањем предмета из свакодневног живота који су постали музејски експонати, ретким остацима, историјским стварима, вредним сликама, вештачким миром тих фотографија, једном за свагда замрзнутим у варљивој црно-белој природности? како поново препознати то место? реконструисати шта је било? како читати трагове? како кренути од тога, вратити се из тога, не задржати се код тога шта нам је дато да видимо, не видети само оно што се још на почетку знало, да ће се видети? како појмити то што се не показује, што није фотографисано, архивирано, рестаурирано, стављено на сцену? како поново пронаћи оно што је једноставно, банално, свакодневно, оно, што је било уобичајено, што се дешавало сваког дана? (Перек 2016а: 32-33)

Перек је на ова питања још 1975. године понудио одговор објавивши роман *W или сећање на детињство*. Фикција је један од могућих начина да се говори о догађајима из прошлости којима се није присуствовало, при чему Перек осим што користи фикцију, он је коментарише, коригује и на тај начин чини видљивим сам процес рада на прошлости.

Као члан радионице за потенцијалну књижевност УЛИПО[111], Перек је експериментисао пишући своја дела. Потенцијална књижевност противила се случају, била је одвојена од диктата снова и подразумевала је контролисано писање подређено строгим правилима. Припадници групе тежили су да у својим радовима створе нове структуре које су биле математичке природе и покушавали су да осмисле вештачке и механичке поступке који би могли да допринесу књижевном стваралаштву. Ремон Кено (Raymond Queneau), предводник групе УЛИПО, веровао је да су њихова истраживања:

[111] УЛИПО (франц. OULIPO – **Ou**vroir de **Li**ttérature **Po**tentielle)

1. наивна јер покушавају да докажу покрет уз помоћ кретања;

2. занатска зато и жале што не поседују машине; и

3. забавна јер се могу поистоветити чак с неким друштвеним играма (јапанска игра Go) (Кено 1965: 51).

Чланови УЛИПО-а били су познати по својим експериментима у књижевности у коју су уводили језичке игре: палиндроме, анаграме и загонетке разних врста. Липограми се на том месту појављују као предмети њихових интересовања. Под липограмом[112] се подразумева текст у коме се изоставља бар једно слово алфабета. Што је књижевни текст дужи и што се изоставља учесталије слово у језику, постигнуће се више вреднује. Перек се сматра мајстором у писању липограмских текстова што је доказао 1969. године написавши роман *Нестајање*[113] (*La disparition*) у коме се ниједанпут не појављује слово „е“ које је најчешће слово у француском језику.

Роман *Нестајање* пародира детективске романе који тематизују мистериозне нестанке, хибридне идентитете и у којима готово да нема преживелих. Радња романа се развија на основу могућности које је пружао француски језик осиромашен за слово „е“. Перекoв преводилац на немачки Ојген Хелмле (Eugen Helmlé) овај текст види као окамењен и без емоција за разлику од Сузан Рубин Сулејман, која га сматра читљивим и забавним (Сулејман 2008: 186). Хелмле тврди да језик у роману делује опљачкано, да наводи радњу у таму и безизлазност, да описује стања која се због ампутираних средстава чине нехуманим (Хелмле 1986: 344). Реченице саосећања и личне заинтересованости за ликове не постоје и комуникација је онемогућена. Читалац губи континуитет радње коју не може да прати без много уложеног труда, личности остају бледуњаве и не омогућавају поистовећивање и идентификацију с њима.

Тек тумачено у целокупном опусу Жоржа Перека увиђа се да се „е“ које фали у роману *Нестајање* појављује у посвети „За Е“ („Pour E“) романа *W или сећање на детињство*, и да означава помен родитељима и свима који су насилно истргнути, одведени и страдали. Написано „Е“ без тачке није скраћеница. У француском језику се може посматрати као хомофон са „Pour eux“ – „За њих“ што алудира на нестанак

[112] Одломак из „Историја липограма“ Жоржа Перека, која је објављена у часопису *OULIPO I,* 77/93 доступан је на интернет страници: http://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/464-10.pdf, приступљено 13.12.2018

[113] Роман *La disparition* преведен је 2012. године на хрватски језик : G.Perec, *Ispario*, Zagreb, MeanderMedia

родитеља. Слово „е“ фали у роману *Нестајање* што га чини мучним и тешким за читање. 19. августа 1947. године на захтев тетке Естер издат је званични документ о депортацији мајке, који носи назив *Acte de Disparition*. Перек литерарно обрађује тај нестанак тако што га преноси на гласовно-материјални ниво: он не говори о нестанку, већ у његовом делу „е“ стварно нестаје. Одсутни глас, по мишљењу германисте и професора књижевности холокауста Дункера, показује „нестанак мајке који је дискурзивно неприступачан“ (Дункер 2003: 192). На тај начин се показује како један живот без „е“ живи сам аутор. Свет у коме фали мајка представља за дете свет без могућности да се остваре дубље везе. Осим тога, Дункер примећује да је у француском језику морфема „–е“ носилац женског рода, која као суфикс понекад остаје нема. „То што се у јидишу, као и у хебрејском изостављају вокали или се појављују међу сугласницима као дијакритички знаци чини да у овом случају постане уочљиво скривено сећање да је Перек *Јеврејин*.“ (Дункер 2003: 193) Одсуство слова „е“ на многим местима може да алудира на нестанак мајке, јеврејство, одсутно и недоступно. Посматрано на овај начин нестанак слова „е“ и отежано читање виде се као манифестација трауме у самом тексту који подрхтава, чији се наратив ломи и који је тежак и за писање, јер је жртвама било мучно да говоре о трауматичном искуству, али и за читање. Роман *Нестајање* примером доказује да је потребно да читалац осети потребу и морални императив да се избори с овим текстом.

Као потврда Перековог експерименталног рада у књижевности стоји план једног пројекта под називом *Покушај да се схвати једно место у Паризу* (*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*), у коме је писац требало да наредних дванаест година једанпут годишње посети дванаест места у Паризу с којима је биографски повезан тако што би сваког месеца обишао једно од њих. Први део писања требало је да се састоји од што неутралнијег описа онога што види на самом месту: обележја архитектуре, неких микро-догађаја, пролазника, итд., док би други опис уследио на основу сећања и на основу догађаја из прошлости и људи с којима је на том месту проводио време и које је на том месту упознао. Затим би текстове спаковао у коверте које би запечатио и након дванаест година имао би по двадесет и четири описа сваког места и могао би да упореди на који начин се места мењају и како функционише сећање, односно, могао би да истражи на који начин је сећање условљено спољашњим утицајима. Једно од тих места била је и кућа у којој је с родитељима становао у првим годинама живота, о чему сазнајемо и из романа *W или*

сећање на детињство. Овај пројекат је остао само у назнакама, јер је Перек одустао након неколико година. Ипак, за наш рад је интересантно да је Перек био свестан несталности сећања, као и то да се трудио да пронађе начин да истражи границе сећања и његове клопке и тамне делове.

На основу књиге под насловом *Рођен 1936.* (*Je suis né*) у којој су објављене неке скице, усмени извештаји, белешке, једно писмо, аутопортрет, новински чланак, садржај књиге итд., закључујемо да је Перек склон набрајању, прављењу листа које треба да му помогну у организацији живота и рада. Набрајање кореспондира с његовом потребом да себи појасни ствари, да покуша да их разуме, да надомести одсутно, да набрајањем открије шта недостаје. У тим листама предлагао је како на идеалан начин организовати кућну библиотеку, саставио је листу ствари које је желео да уради пре него што умре, писао је листу јела и рецепата, бележио шта је јео итд.[114]

У пројекту *Сећам се* (*Je me souviens*), који се састоји од 480 записа који почињу реченицом „Сећам се“ израња његова идеја која је повезана с психоанализом којој се самоиницијативно подвргнуо. Четири године, колико је провео на терапији, помогле су му да схвати да говорити заправо не значи пронаћи, открити и разумети, већ да како тврди у књизи *Мислити/уредити* (*Penser/classer*): „Говорити значи само говорити, једноставно говорити, писати значи само писати, исписивати слова на белом листу папира.“ (Перек 2015а: 57) Терапија му је помогла да схвати да су управо та константна и (не)свесна прича и опсесивна потреба да прави листе омогућиле да пронађе себе и да се конфронтира с непроживљеном и болном прошлошћу: „као да сам једног дана, јер сам једну након друге исцрпио све комбинације, могао да доспем до слике, коју сам тражио.“ (Перек 2015а: 64) Причање му није било тешко јер је осећао потребу да прича: „имао сам залихе прича, проблема, питања, асоцијација, фантазија, језичких игара, сећања, хипотеза, објашњења,

[114] Листе и набрајања типични су за Перекову стваралаштво, а њихова функција јесте да помогну писцу да уреди хаос у глави, страх од заборављања, како би покушао да овлада својим животом.
1. *W или сећање на детињство*
2. *Живот упутство за употребу*
3. *Острво Елис*
4. *Мислити/уредити*
5. *Рођен 1936.*
6. *Врсте простора*
7. *Тамна просторија*
8. *Какав мопед с хромираним воланом стоји тамо у дворишту?*

теорија, трагова, скровишта.“ (Перек 2015а: 62) Перек је схватио да се крио иза својих речи, иза већ сто пута поновљених израза, а у тренутку када је застао, заћутао и када се нашао у тишини, схватио је да му је та тишина неподношљива и да мора да је попуни правим одговорима на питања која је сам морао и да постави: „Да ли сам знао да је то било баш оно за чиме сам трагао? Оно дуго неизговорено и увек подразумевано да се изговори, то једино чекање, једини напон поново пронађен у неопипљивом муцању?“ (Перек 2015а: 57)

У књизи *Мрачна просторија* (*La boutique obscure*) у којој је опсесивно бележио своје снове, Перек жели да да одговор на нека метафизичка питања: ко је, шта је, од чега је створен? Из записаних текстова чита се пишчев став да је он спој различитих утицаја, али да на конструкцију његовог идентитета утиче и оно што сања. У провокативном предговору овој књизи Перек је записао да је поједине снове често сањао, да их је много пута записао и обликовао и да је на крају сањао продуктивно – само да би могао да запише снове. Приликом записивања снова отвара се питање да ли сан остаје само сан или кроз процес литерарног уобличавања постаје текст, који нема пуно везе с оним што је сањао.

Поставимо ли ово питање и приликом читања аутобиографског романа *W или сећање на детињство*, увиђамо да је пишући о свом детињству Перек конструисао предмет/период о коме пише. Не можемо знати шта се у прошлости догађало, али је сама потреба да представи ствари које су га мучиле и опседале сведочила о тескоби и искорењености коју је осећао одрастајући без родитеља. Код Перека се уочава иста тенденција као код Данила Киша, јер им је обојици веома тешко да након литерарне конструкције сопствене приче о детињству разликују оно шта се стварно догодило и чега се стварно сећају од онога што су фикцијом створили. Читањем Перекових записаних снова увиђа се да он сања тужне ствари, претње, ниподаштавање и несигурност, а осим тога постајемо свесни и његове неиспуњене чежње за осећањем припадности и блискости. Лепи снови су ретки, чиме се исрцтава слика унутрашњег живота самог писца. Унутрашњи живот Жоржа Перека показује се као покидан, а иза маске иноватора скрива се трауматизовано дете које покушава да схвати сопствену прошлост и егзистенцију која је обележена и условљена историјским догађајима.

Перек се сукобљава са страхом од губитка идентитета. Снови које сања обрађују и те страхове, а присуство Аушвица као парадигме концентрационих логора и места које му

је отргло мајку уочава се у бројним сновима и мора се посматрати као кључ за њихово разумевање. У првом сну који је записао у оквиру књиге *Мрачна просторија* стоји:

> Сањам, наравно, и наравно да сањам да сам у неком логору. Наравно да се не ради стварно о логору, већ о слици неког логора о коме знам да није ништа више него позната слика, као да сам непрекидно сањао исти сан, као да никада ништа друго нисам радио осим да сам сањао о том логору. (Перек 2017: 1)

Како снови почињу, тако се и завршавају. Перек затвара круг последњим сном показујући да су концентрациони логори дубоко урезани у његов живот. Последњи сан из књиге смештен је у окупираном Паризу 1941. године. Његовог оца и њега пријавили су због јеврејског порекла због чега покушавају да побегну из колоне људи које су ухапсили припадници немачких СС јединица и који ће бити транспортовани у концентрациони логор.

Овакав сан може се објаснити одсуством мајке која је страдала у логору, односно, питањем које Перека мучи, а које поставља кроз подтекст: због чега је он успео да преживи? У првом записаном сну, који је врло комплексно написан, стоји: „[Понекад] се можеш спасити тако што [се] играш.“ (Перек 2017: 2). Ова реченица је огледало Перековог живота и стваралаштва, јер оквир књиге није случајан[115] – на почетку и на крају стоји Аушвиц, а између игра која му је неопходна да би у датим околостима могао да преживи и да настави да живи. Симптоматично је да централна тачка овог текста постаје Аушвиц[116], што неизбежно води ка Деридидином поимању и пропитивању структуре.[117]

Објављена у периоду када је већ био познат и признат писац, књига *Мрачна просторија* означава прелазни период у стваралаштву Жоржа Перека. Ова књига најављује окретање ка биографском, којим се до тада бавио исписујући листе на основу којих смо сазнавали његова интересовања, опредељеност, интелект и емоције. Себе је схватао као конструкт или слагалицу, делиће које треба сложити. „[И]мао сам утисак, да

[115] Перек у књижевности ништа не препушта случају.
[116] Што ће свакако видети и у роману *W или сећање на детињство*.
[117] По Дериди[117] (2007: 297) центар је имао функцију не само да усмери и уравнотежи, да уреди структуру, већ и да омогући принципу уређености да постави границе ономе што би се могло назвати игром структуре. Аушвиц представља уједно и оквир Перековог писања. Игра постаје суштина његовог стваралаштва и егзистенције – Перек се игра кроз писање да би (пре)живео.

сам се спремио да отпочнем с истом слагалицом, као да бих, јер сам једну након друге исцрпио све могуће комбинације, једног дана могао пронаћи слику коју сам тражио.“ (Перек 2015а: 64) Слагалица (енг. puzzle – загонетка), која постаје основа његове поетике у роману *Живот упутство за употребу* (*La Vie mode d'emploi*), јесте метафора његовог стваралаштва. На основу игре пазл и односа целине и њених издвојених делова, можемо схватити на који начин Перек сматра да је могуће прићи прошлости. Пазл

> није збир елемената које би прво требало издвојити и анализирати, већ представља целину, то јест форму или структуру; елемент не постоји пре целине, није ни непосреднији, ни старији од ње, не одређују елементи целину, него целина одређује елементе; познавање целине и њених законитости, њеног склопа и структуре, не може се извести из издвојеног познавања делова од којих је састављена; тиме се хоће рећи да можемо три дана посматрати један део неке слагалице и веровати да смо сазнали све о њеном облику и боји а да нимало не напредујемо; важна је једино могућност повезивања тог дела са другим делом, и у том смислу вештина склапања слагалица има нешто заједничко са вештином играња игре *го;* једино повезани делови постају читљиви и добијају смисао; посматран издвојено, део слагалице не говори ништа; он је само немогуће питање, непрозиран изазов; али чим после пар минут, након неколико покушаја и грешака, или у делићу секунде великог надахнућа, успемо да га повежемо са суседним делом, тај део нестаје, престаје да постоји као део […] два чудом спојена дела од сада чине један, и тај постаје извор нових забуна, оклевања, пометњи и очекивања. (Перек 1997: 11-12)

Једно издвојено сећање не значи ништа, јер тек када се контекстуализује, оно постаје део целине. Прошлост је пуна делова слагалице, које треба повезати да бисмо обухватили њену слику. У домену студија сећања, појединачно сећање проналази ослонац у другим појединачним и колективним сећањима, која су у Перековом случају обогаљена због одсутности родитеља и прекида континуитета у породичном (интрагенерацијском) преносу и која он због тога мора да претвори у фикцију и повеже у причу. Овај роман нимало не наликује романима с линеарном нарацијом, јер рефлектује ситуацију у којој се и сам налазио, а то је немогућност причања/писања кохерентне приче због ограничености позиције у којој се налазио као припадник генерације постсећања. Слагање слагалице прошлости код припадника генерације постсећања захтева ослањање на сопствена сећања, сећања и приче људи из блиске околине, као и на колективно сећање: комуникативно и историјско, како би из своје перспективе могао да реконструише њену слику.

По аналогији с начином на који из делова/слагалица конструише причу о кући број 11 у улици Симон-Крибелије увиђа се и постмодернистички приступ прошлости[118]. У роману се приказује рад на прошлости који подразумева скидање слојева сећања и памћења. Већ смо помињали да је Алаида Асман у чланку *О метафорици сећања* писала о метафори палимпсеста: „Слој по слој таложи се један запис на други у тајанственом палимпсесту човековог духа, ново постаје гроб старом.“ (Де Квинси према А.Асман 1999: 125). Асманова увиђа да оно што је прекривено само „дрема“ под наслагама прашине и чека да се активношћу индивидуе, односно филолога, ти слојеви скину и да се прошло открије. Метафора палимпсеста пружа наду да се преко њега може повратити оно за шта верујемо да је изгубљено.

Кроз тежњу да наслика кућу чији је и он станар био, сликар Серж Вален скида слојеве прошлости у жељи да је спозна, сматрајући да разумевање суштине куће подразумева прикупљање знања о њеном несталом времену – о изградњи, некадашњим и садашњим станарима, њиховим животима и историјама, који тиме постају огледало друштвено-историјског контекста у коме су живели. Перек на тај начин затвара круг вративши се на саме почетке свог стваралаштва у кратком роману *Ствари* (*Les Choses*) у коме се бавио друштвеним феноменима који су обликовали живот младих људи у капиталистичком поретку. Жорж Перек у књижевности види могућност да личне и друштвене проблеме фикцијом уобличи и да их архивира: појединачно искуство окреће ка спољашњем свету и као писац постаје сведок своје приче и свог времена – својом књижевношћу ствара артефакте културног памћења.

[118] У духу постмодернизма Перек конструише приче о једној сасвим обичној кући која ни по чему не завређује пажњу да буде запамћена и записана. Пред крај романа сазнајемо да се описана кућа ни по чему не разликује од многих других у тој улици, јер су их пројектовали отац и син које је одликовала немаштовитост и неинвентивност, па су све личиле једна на другу. Перек не поштује правило да се бележи само оно што је вредно бележења, јер он слика и представља животе људи који су чинили историју ове неинтересантне куће: он бележи ситне сукобе и зврчке које нису вредне помена, али и Морелове експерименте и пожар у стану Данглarових, који се воде као екстремни догађаји из прошлости. Постмодерни утицај уочава се и у представљању догађаја из свакодневнице, а не само дешавања у есктремним условима што је случај с модернизмом. Перек поштује постмодерну тежњу ка плуралности и пише и о маргиналцима који су становали у кући, служинчади која је по неписаном правилу користила за пролаз само помоћно степениште. Након што је трговац, који је кратко становао у једној од тих соба, прекршио то правило без икаквих последица постајемо свесни Перекове интенције да покаже да и обесправљени и потлачени људи доприносе одржавању тих „закона“ не преиспитујући их. Осим тога, као постмодерна означава се и техника писања која подсећа на слагање слагалице, што се противи линеарности и континуитету.

6.2. Сећање или фикција у роману *W или сећање на детињство*

„*Како да расветлим ту огромну маглу у којој се преплићу авети*?“[119]

Ремон Кено

Перек у роману *W или сећање на детињство* тематизује и промишља сопствено одрастање и концентрационе логоре из Другог светског рата, користећи пре свега искуствену грађу. Да би говорио о две поменуте теме, односно, да би тумачио трагове прошлости који су у већем броју случајева представљали „екстерно“ знање, морао је да се послужи фикцијом. У оквирима *memory studies* Перек је, као потомак „палих“ жртава[120] и припадник генерације постсећања, био предодређен да се ослања на мали број сопствених сећања из детињства, којима је морао да нађе потпору упоређивањем са сећањима других, ослањањем на историјски оквир и фикцију. Перекoв роман у коме преиспитује веродостојност сопствених сећања почиње симптоматичном реченицом: „Ја немам сећања из детињства.“ (Перек 2016б: 12). Овакав став уочљив је код припадника генерације постсећања, којим писац указује на немогућност непосредованог приступа прошлости, као и на неопходност интерпретативних вештина да би се поједина сећања и документи могли реконструисати. Како признаје у свом роману заснованом на аутобиографској грађи, детињство за Перека „није ни носталгија, ни страх, ни изгубљени рај, ни Златно руно, него можда хоризонт, полазна тачка, координате на основу којих ће стожери мог живота моћи да нађу свој смисао.“ (Перек 2016б: 18) Траума одвајања коју је доживео у раном детињству кроз губитак родитеља и раскид с њиховом културом, траума коју је створио упад Историје у његову појединачну судбину, обележила је, као што смо видели, целокупно Перекoво стваралаштво.

[119] Курзив у оригиналу.

[120] Примо Леви у књизи *Потонули и спасени* указује на хетерогеност појма жртва показујући да се он односи и на оне људе који се из логора нису вратили (пали), као и на логораше који су преживели (спасени).

Жорж Перек је цео аутобиографски подухват у роману *W или сећање на детињство* изградио око сећања, које је за њега „било дубоко потиснуто, веома дубоко закопано и кога сам се ја на известан начин одрекао.“ (Перек 2015b: 69) Колико је процес обраде потиснуте прошлости био захтеван и колико је самом писцу било тешко да га отпочне види се већ на првој страни изабраног романа, где се четири пута појављује реч „дуго“:

> *Дуго сам оклевао пре него што сам почео да пишем извештај о мом путу у W.* […] *Дуго сам желео да тајну о ономе шта сам видео сачувам само за себе. Дуго сам био неодлучан.* […] *Дуго сам тражио трагове моје приче, копао по картама и годишњацима, брдима архивског материјала. Ништа нисам проналазио и понекад сам се осећао као да сам сањао, као да је све било једна незаборавна ноћна мора.*[121] (Перек 2016б: 9)

Писање романа трајало је више година, о чему сазнајемо на основу писма Морису Надоу (Maurice Nadeau) објављеном у оквиру књиге *Рођен 1936*, у коме је 1969. године Перек изложио план овог пројекта. Међутим, није случајно што је роман објављен баш у време када је писац психоанализу успешно приводио крају. Сличност између литерарне обраде прошлости и психоанлизе уочава се у првом фикционом поглављу, у коме се четири пута појављује прилог „дуг“, а Перек је четири године, два или три пута недељно, посећивао свог психоаналитичара. Како бисмо аргументовали ову тврдњу, можемо се позвати на Перекове кратко размишљање о психоанализи које се налази у књизи *Мислити/уредити*, у којој поново искрсава реч „дуго“ што треба да укаже да је процес рада на прошлости (психоанализа и литерарна обрада прошлости) за писца био мучан и дуготрајан:

> Психоанализа не личи на рекламу за ћелавост; не постоји оно „пре“ и „после“. Постојала је само садашњост психоанализе, „овде и сад“, оно које почиње, траје, које се заршава. Могао бих слободно да напишем да је „требало четири године док није почело“ или „да је трајало четири године“. Нема ни почетка ни краја; много[122] пре прве сеансе је анализа већ отпочела, можда већ дуго доношеном одлуком да се подвргнем анализи и да изаберем психоаналитичара; дуго након последњег виђања наставила се анализа […]. (Перек 2015a: 58)

[121] Курзив у оригиналу. Сви цитати написани курзивом преузети су из романа.
[122] У тексту стоји „дуго“.

Пошто Жорж Перек важи за једног од најуспешнијих експериментатора и иноватора у књижевности, приликом анализе романа *W или сећање на детињство* не сме се запоставити спољашња композиција романа, на основу које се уочава постојање два дела која на први поглед стоје независно. Иако је грађа за роман аутобиографска, јер писац тежи спознаји своје прошлости, тачније реконструкцији сопственог детињства, *W или сећање на детињство* је фикција.

Роман се састоји из два дела и тридесет и седам поглавља[123], а тематски се уочавају две приче подељене у два различита наративна тока која се наизменично смењују: један је фиктивна прича о Гаспару Винклеру и острву W, други је аутобиографска прича о Жоржу Переку и његовим родитељима. Сама форма веома је значајна за аутора, што потврђује предговор који је Перек писао за издање на француском језику:

> У овој књизи једноставно се смењују два текста […] ниједан од њих не може стајати самостално, као да само њихово сучељавање, сама светлост којом један другог осветљавају, може да открије оно што никако није речено у првом, нити је речено у другом, већ само у њиховом крхком преплитању. (Перек 2006)

Роман почиње наративом писаним курзивом, који је инспирисан причама Жила Верна и научно-фантастичним пустоловинама. У мастер раду *W ou le souvenir d'enfance Жоржа Перека: аутофикција или аутобиографија* Јелена Креманац примећује да се слова писана курзивом могу тумачити као одраз обичних слова у води, која делују нестварно и као да потичу из неког другог света, чиме Перек жели да нагласи фиктивност приче (Креманац 2014: 44). Друга прича у роману писана је штампаним словима, осим два текста у осмом поглављу, која је Перек у целости пренео из својих скица написаних у младости, када је почео да промишља прошлост и да се с њом конфронтира и која је, да би се разликовали, написао масним словима.

У првом делу књиге среће се мушкарац, Гаспар Винклер, који је побегао из француске војске и коме је организација која помаже ратним дезертерима омогућила нов живот и нов идентитет у малом немачком граду у близини луксембуршке границе.

[123] Волфганг Орлих тврди да су и у структури романа сакривене поједине шифре што је одлика Перековог стваралаштва. Роман се састоји из 37 поглавља, читајући број на хебрејски начин, с десна на лево, добија се Перков датум рођења; први део романа завршава се након 11. поглавља, а Перекова мајка транспортована је у Аушвиц 11. фебруара и у другом делу романа се више не помиње. (Орлих 1995: 194)

Винклер је уједно и наратор, који приповеда у првом лицу. Други део романа испричан је такође у првом лицу, али приповедач је сам Перек и дискурс није фикционалан, већ аутобиографски. Текст писан курзивом представља плод дечје имагинације, која је била инспирисана идеалом Олимпијских игара и култом спорта, а други прати детињство писца за време Другог светског рата када је живео без родитељске љубави и заштите као сироче по интернатима и домовима. Ипак, сам Перек истиче још једну двострукост, а то је да се сваки од ових текстова још једанпут дели на два наратива, што значи да их има укупно четири. Аутобиографски текст дели се на два дела: детињство проведено с мајком и детињство након растанка од ње, што се увиђа у чињеници да се мајка у другом делу аутобиографске приче више не појављује. Трећи текст је о Гаспару Винклеру, док четврти текст представља неутралан извештај о до тада непознатом острву W, за које се на основу првог дела у коме се најављује потрага лажног Винклера за изгубљеним дечаком, верује да га прича он сам.

Филип Лежен (Philippe Lejeune), врсни познавалац Перековог дела, сматра да пре Перека оваква техника монтаже аутобиографског и фикционалног није била забележена и инсистира на тврдњи да Перек у овом роману није тражио новитете, већ да није могао другачије да пише о трауматичном одрастању без родитеља (Лежен 1991: 37). Мирјана Стефановић у студији *Аутобиографија* примећује да аутобиографски текст одликује „двострукост читљивости“ (Стефановић 2010: 6), односно, да се он може читати као историјско сведочанство и као књижевни текст, што у потпуности одговара Леженовом ставу заснованом на теорији рецепције.

У својој студији *Аутобиографски споразум* Лежен преузима улогу читаоца јер сматра да је реципијент тај који даје легитимност тексту и одлучује на који ће начин читати дело. Док аутобиографија стоји као гарант да ће аутор веродостојно представити догађаје из свог живота, роман, који је по својој суштини фиктиван, не обавезује аутора да говори истину, нити условљава читаоца да верује том тексту. Лежен полази од разлике између аутобиографије и аутобиографског романа, тврдећи да аутобиографски роман често преузима одлике аутобиографије и тежи да убеди читаоца у своју аутентичност. Да би се текст означио као аутобиографија, потребно је да главни лик, наратор и аутор буду иста особа¸ тврди Лежен, што у аутобиографском роману не мора да буде испоштовано (Лежен 1996: 8-25). Дакле, суштина аутобиографије јесте идентитет главног лика и аутора

који је запечаћен личним именом, док се у аутобиографском роману идентитет лика и аутора не мора поклапати, а лик се може изградити на аутобиографској грађи. Међутим, иако се у књизи *W или сећање на детињство* уочава идентичност између аутора и приповедача у аутобиографском делу романа, искрсава питање како се пише аутобиографија, када су, као у Перековом случају, сећања и хронолошки след догађаја непознати или недоступни?

Одговор се може пронаћи у новом књижевном жанру који се назива аутофикција. Аутофикција је појам, који иако настаје седамдесетих година прошлог века, до данас није прецизно дефинисан. Увео га је Серж Дубровски (Serge Doubrowsky) у свом роману *Fils*[124] разликујући га од аутобиографије која је, по његовом мишљењу, предодређена само за узак круг познатих и знаменитих личности. Аутофикција је пак инструмент, како Дубровски даље објашњава, којим се било чији живот може учинити интересантним користећи се при томе књижевним средствима. Још је Гете у свом поетичком делу *Из мог живота. Поезија и истина* (*Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*) изнео мишљење да се писање сваке аутобиографије дешава под утицајем фикције. Гете даље наводи да је немогуће писати о догађајима из прошлости у којима смо суделовали, а да не призовемо машту и уобразиљу (Гете 2014). Дубровски аутофикцију види као неразмрсиву испреплетаност живота аутора и текста (фикције) истичући да се у тексту аутофикције уочавају трагови живота аутора, али се и сам процес стварања текста схвата као део описаног живота. Дубровски пише: „Ја сам у сродству са својом бескрвном егзистенцијом у једном конструкту текста.“ (Дубровски 1994: 207) Аутор, дакле, не постоји без свог текста, рађа се у тексту/из текста и самим тим се закључује да аутор једино може да пише своју ауто(р)фикцију. Томе у прилог стоји и чињеница да су и Киш и Перек свесни да је једино детињство које поседују оно, које је записано у књигама.

Како Перек тврди да нема веродостојна сећања и да блискост проналази пре свега у књижевности, за њега се аутофикција појављује као књижевно средство, које му пружа могућност да (ре)конструише прошлост, да промисли њене доступне трагове, да идентификује своје распарчано ја да би могао да (пре)живи. Користећи аутобиографску подлогу на коју калеми фикцију, писцу је омогућено да помери границе књижевности ка сведочанству које ће читалац примити и посредовати даље.

[124] Дубровски игра на двоструко значење наслова: 1. син; 2. нит.

На основу целокупног Перековог опуса јасно је да је он мајстор експеримента у књижевности, тако да јасна подвојеност у спољашњој композицији изабраног романа само најављује многобројне двострукости, од којих прву уочавамо у самом наслову. Већ у називу острва велико слово W (дупло ве) указује на дуплирање. Орлих тврди да у француском језику слово W на почетку речи указује да она потиче из неког германског језика, што стоји у вези са знаковним нивоом текста, који указује на присуство Аушвица (Орлих 1995: 194). Осим што се слово W спајањем врхова два V може трансформисати у знак X (који означава непознато, прецртано, одвојено), Перек показује да се додавањем нормала на краке слова X добија знак 卐 (кукасти крст), а растављањем кракова кукастог крста знак ϟ (Хитлерове специјалне јединице). Уколико би се два слова W спојила врховима, добила би се два X (дуплиран губитак – смрт родитеља), а спајањем крајева водоравним линијама, добио би се знак ✡, којим су Јевреји били обележавани као припадници непожењне расе (Перек 2016б: 86). Међутим, Перек то не помиње, али окретањем слова W наопачке добија се M што је на нивоу знака јасна алузија на мајку (франц. *maman, mère*), односно, на мајчин нестанак, јер сви претходно објашњени знаци односе се на историјске догађаје због којих је мајка и страдала.

Наслов *W или сећање на детињство,* у коме стоји везник „или“, подсећа на наслов романа Хорхеа Семпруна *Писање или живот*. Катарина Мелић у чланку *Преплитање фикције и сведочанства у књижевности Шое: „Писање или живот“ Хорхеа Семпруна* полази од могућег двоструког тумачења наслова и објашњава да писање може бити синоним живота или избор између две непомирљиве могућности, које се, како закључује, могу повезати једино фикцијом (Мелић 2013: 374). На сличан начин може се приступити и наслову Перековог романа: прво тумачење подразумева да знак једнакости стоји између W и сећања на детињство, јер W, настало када је имао једанаест година, јесте „негатив“ његовог детињства. Друго тумачење означава разлику између детињства и W, односно, детињство се посматра као алтернатива W-у, и може се објаснити да тек с процесом одрастања и сазревања аутора почиње борба с несавладаном и трауматичном прошлошћу. Перек игра на оба значења не само да би узнемирио читаоца, већ зато што писање овог романа представља рад на себи и одрастању под сенком холокауста.

Сулејманова указује на додатну подвојеност која се уочава у самој нарацији (Сулејман 2008: 186-187). Први део романа испричаван је гласом Гаспара Винклера, који користи прво лице да би испричао своју причу. У аутобиографском делу романа Перек се појављује као наратор такође у првом лицу. Дакле, два наратора у роману, при чему обојица говоре „ја“ и два наративна жанра (фикција и аутобиографија) могу се узети као типичан пример књижевних дела написаних из пера жртава и њихових потомака. Као што Киш рефлектујући трауму пише *Пешчаник* нарушивши линеарност и причајући причу уз помоћ четири наратива, тако и Перек услед немогућности да своје искуство обликује у линеарну, конзистентну причу предузима исти подухват.

На почетку романа упознајемо Ота Апфелштала, службеника из осигуравајућег друштва, дознајемо нешто више о идентитету правог Гаспара Винклера, осмогодишњег глувонемог, аутистичног и рахитичног дечака. У нади да ће моћи позитивно да утиче на болест сина и да ће моћи да га извуче из тешког психичког стања, његова мајка Сесилија одлучује да га поведе на путовање бродом. Ово путешествије није се показало као добра идеја, јер брод на коме су се налазили Сесилија и њен син Гаспар Винклер тоне у близини једног од острва Огњене земље. Тела свих путника, осим дететовог, пронађена су и идентификована, а свака следећа акција спасавања била је неуспешна. Службеник осигуравајућег друштва поверава лажном Гаспару Винклеру наставак потраге. И док се у другом делу романа у фикционој причи очекују Винклерове авантуре, Перек нас изненађује стављајући пред читаоца један неутралан извештај о непознатом и усамљеном острву на коме влада култ спорта. Други наратив је аутобиографски и представља покушај реконструкције минулих догађаја на основу веома малог броја сећања и успомена из детињства која писац поседује. Питање које се поставња гласи: како је могуће да се и уз недостатак сећања, што Перек признаје на самом почетку романа, пише једна врста аутобиографије? У роману *W или сећање на детињство* Перек не прекида са својом дотадашњом праксом, тзв. експерименталним писањем, већ како тврди Сулејманова „у овом делу, оно што је изгледало као чисто формално експериментисање у ранијим делима поприма дубоко егзистенцијални значај.“ (Сулејман 2008: 186). Дуплирање, прекиди, дисконтинуитет и одсуство постају знаци личног и историјског повезујући се са сећањима из детињства и указујући на трауматско одвајање и губитак у детињству.

Као што је већ речено, на први поглед делује да се у роману ради о две раздвојене приче, читањем и анализом литерарних трагова уочавамо да је први део романа о лажном Винклеру заправо прича изгубљеног детета, које представља алтер его писца. Након бродолома мајка је пронађена мртва, дететовог тела нема и његова судбина је неизвесна, а пред дезертера Винклера, одраслог и зрелог човека, поставља се захтев да се упути у потрагу за дететом. Посматрамо ли Перекове животе, увиђамо да се, док је он био мали, његова мајка водила као нестала, јер су потврду о њеној смрти добили тек касније. Перековo одрастање и сазревање се одвија у сталној неизвесности, несигурности и чекању, јер су, као и другим породицама чији су чланови страдали у логору, материјални докази о смрти ближњих били уништени и недоступни. Преокренемо ли поставку, уочавамо да прича о несталом детету у фикционом тексту представља причу о преживљавању једног другог детета. Управо је то место на коме се највише сазнаје о детету иако се оно готово не помиње. Дечак, који није пронађен, јесте Жорж Перек јер му је уз дистанцу и онеобичавање лакше да проговори и верзбализује сопствено страдање уз страдање најближих.

У првом поглављу, када проговара лажни Гаспар Винклер дефинишући себе као сведока, уочавамо недвосмислено присуство Жоржа Перека: „[…] *убеђен сам да догађаји, чији сам сведок био, морају да буду разоткривени и изнети на светлост дана*“[125] (Перек 2016: 9) Кроз лик Винклера Перек наставља о „ишчезлом“ свету на острву W:

> *Није могло да има преживелих. Оно што су моје очи виделе, стварно се догодило: лијане су прекриле пукотине, шума је прогутала куће; песак је прекрио стадионе, корморани су се измитарили, а онда тишина, одједном ледена тишина.* […] *био сам једини сведок, једино живо памћење, једини који је преостао из тог света. Управо ме је то сазнање, више од било ког другог, подстакло да пишем.* (Перек 2016: 10)

Поетика сведочења, коју смо уочили у Кишовом опусу, стоји као императив и Перековог стваралаштва. И поред тога што признаје: „*Ја нисам јунак моје приче.*“ (Перек 2016: 10), он жели да покаже да је свестан дуга који треба да одужи прецима, страдалима, онима због којих он данас постоји и то тако што ће оставити писане трагове о њиховом постојању.

[125] Курзив у роману. Сви цитати у курзиву преузети су из романа.

Иако се може рећи да проза Перека и Киша сведочи о периоду Другог светског рата, ови писци се не могу означити као историјски сведоци[126] по дефиницији Алаиде Асман јер нису присуствовали догађају. Удаљеност од догађаја, страдање блиских особа и њихов живот утичу на потребу да о томе говоре, те постају морални сведоци „свих оних који нису преживели, глас свих оних који су занавек занемели и њиховог избрисаног имена.“ (А.Асман 2011: 107). Пишући о њиховом страдању, Перек и Киш доприносе стварању позитивног оквира у коме ће јавност признати жртве, а прикривеним и улепшаним писањем поменути аутори припремају читаоце да о томе слушају. Семпрун је био свестан овог проблема јер се након ослобођења логора сусрео с људима који нису били спремни да слушају о страхотама које су интернирани свакодневно доживљавали. Ипак, већина преживелих логораша није могла да појми шта он мисли када каже да је неопходно писати с мало улепшавања, јер су се преживеле жртве плашиле да се на тај начин не умањи њихово страдање и злочин коме су присуствовали.

> – […] Није у томе проблем, одмах галами један. Није проблем у томе да ли и како причати, колико год то тешко било. Проблем је слушати… Хоће ли неко хтети да слуша нашу причу, чак и кад буде добро испричана? […]
>
> – Шта значи „добро испричана“? негодује неко. О стварима треба говорити онакве какве јесу, без улепшавања. […]
>
> – Добро испричати значи испричати тако да нас други чују. А то се не може постићи без мало улепшавања. Довољно улепшавања да то постане уметност! […]
>
> – Слушајте, момци! У истину коју имамо да испричамо – ако то пожелимо, што многи никад неће! – није лако поверовати… Она је чак невероватна…
>
> Чује се нервозно кикотање, док ја покушавам да наставим.
>
> – Како исказати мало вероватну истину, како подстаћи некога да замисли незамисливо, ако не прерађивањем, дорадом стварности и њеним смештањем у одређену перспективу? Уз мало улепшавања, дакле. (Семпрун 2008: 111-112)

[126] Под историјским сведоком посматра се преживели који, пошто је једини умакао смрти, има могућност да поколењима пренесе извештај о катастрофи. Историјски сведок је неко ко је присуствовао догађају и због тога има интегритет да говори о ономе што је видео. Сведочанство историјског сведока почело је да игра значајну улогу за историјски извештај тек након развоја усмене историје, јер су пре свега проучаваоци холокауста били свесни чињенице да због мањкавости документарне подлоге на страни жртава, сведочење може да искуственом грађом обогати наше знање о повесним догађаја и да у историографију уведе посматрање прошлости „одоздо“. (Асман 2011: 104-105)

Сведочењем у виду књижевног дела писац апелује на читаоце да и они читајући постану преносиоци сећања, јер је то начин да се супротставе нечовештву нацизма и да кроз посредовано „сведочење“ постану брана забораву. Винклер се обраћа својим свецима-заштитницима и моли их *„будите сенке које ће ме чувати.“* (Перек 2015: 10), што можемо да схватимо као обраћање нама, реципијентима, с апелом да преузмемо сећања и да их одржимо живим како се страхоте не би поновиле.

Ипак, реалност након Другог светског рата показује да је врло упитно веровати и надати се у хуманост и добро у човеку, јер се показало да људи из тог негативног искуства нису пуно научили. Биполарно подељени свет и политички интереси у таквом окружењу тежили су да политизују жртве, историја из које је требало нешто научити није се показала веродостојном, јер је и она била политизована. Уметност и њен идивидуалистички поглед на ствари јесте једино што је заправо водило рачуна о човеку и борби против нечовештва. Киш, Перек, а пре свега Зебалд, били су тога свесни и на томе су свесрдно радили како би својим читаоцима, који чине само мањину људи у односу на целу популацију, пружили могућност да реципирајући њихова дела осете неправду, размишљају о њој, сведоче је и спрече је у будућности.

6.3. Постмеморија као (по)етика у роману *W или сећање на детињство*

„Одсуство историје дуго ме је умиривало: њена објективна празнина, њена очита извесност, њена невиност ме је чувала, али од чега ме је чувала ако не управо од моје историје, моје доживљене историје, моје стварне историје, моје сопствене историје, која није била, као што се може претпоставити ни празна ни објективна, ни очита, а сигурно не невина.“

Жорж Перек (*W или сећање на детињство*)

На основу биографских података о писцу и његовом стваралаштву, које смо укратко представили у претходном поглављу, Жоржа Перека сврставамо у писце припаднике постгенерације јер се у роману *W или сећање на детињство* као потомак страдалих жртава бави присуством сенке холокауста, која се надвија над његовим животом и одређује његово поимање света и сопства. Осим што је рођен три године пре почетка рата, односно, што рат није доживео у зрелим годинама које би му омогућиле симултано разумевање спољашњих догађа и што се као јеврејско дете борио да преживи рат, у његовом роману уочава се настојање одраслог и зрелог аутора да на основу делића сећања и њему доступних трагова (сећања других, докумената, фотографија, слика које су биле доступне јавности, историјског оквира) уз помоћ маште доспе до прошлости. Писци које сврставамо у генерацију постсећања имају потребу да проговоре о свом искуству из детињства, они пате од „опсесије да причају приче“ (Сулејман 1993: 566). Та опсесија је оправдана јер је њима неопходно да причањем отпочну процес рада на прошлости, који треба да повеже доступне успомене[127], да попуни рупе у сећању, да покидане нити прошлости повеже и да доведе до самоспознавања. Ипак, кроз процес саморефлексије Перек схвата проблем с којим се сусрећу припадници генерације постсећања, а који се тиче стварања сећања, што дефинише на следећи начин:

[127] Борис Сирилник је мишљења да неки догађај може остати успомена само ако је набијен емоцијама. (Сирилник 2002: 106)

> Оно што је било специфично за то време, било је потпуно одсуство трагова: сећања су трунке живота отете од празнине. Нема повезаности. Она нису усидрена, нису прикована. Готово да их ништа не потврђује. Стоје без икакве хронологије, осим оне коју сам ја кроз време произвољно реконструисао. Мењала су се годишња доба. Скијало се, сакупљало се сено. Није постојао ни почетак, ни крај. Није више било ни прошлости, и веома дуго није било ни будућности, само је трајало. Стајало се тамо. Дешавало се на неком месту које је било веома удаљено, али нико не би могао тачно рећи од чега је било удаљено, можда само удаљено од Вилар-д-Лана. (Перек 2016б: 76)

Перек није имао чврстог ослонца у прошлости које би могао да користи као репере за сећање, јер је био сам, одвојен од породице, а за потврду сећања потребна је комуникација, односно, група која би могла да га потврди. Цитат показује да се Перекова сећања могу изједначити с постмеморијом, јер успомене из детињства, односно из времена када живео је по интернатима, не могу да потврде други људи па се он налази у ситуацији да мора сам да их осмисли и конструише, и то у виду књижевности где његово сведочење нико неће пропитивати о веродостојности и тачности.

Перекове детињство, као и детињство Данила Киша, обележено је историјским променама које су им биле нејасне. Дечје фигуре биле су погођене овим претећим променама у периоду када нису могли да схвате разлоге због којих морају да буду означени као другачији и изопштени из друштва. Бруно Шулц примећује да је, када се обрађују сећања из детињства, неопходно разложити и саме процесе сећања (Шулц 1992: 93), што Перек у свом роману и чини. Шулц даље тврди да када се говори о дечјем памћењу, мисли се превасходно на преношење слика упечатљивих догађаја из детињства. Ово мишљење дели и Борис Сирилник: „Сећање одраслих постаје временом богатије захваљујући друштвеним променама у којима одређени догађај добија смисао, док деца чувају у сећању неки детаљ који за њих нешто значи.“ (Сирилник 2002: 40) Пошто литерарном раду приступају као одрасли људи, писци свесно бирају одређене слике из детињства, што значи да друге свесно изостављају како би поетизација прошлости била успешнија. Борис Сирилник заступа став да ретроспективно приповедање и накнадна обрада прошлости никако не представљају лаж, већ они подразумевају поновно слагање „коцкица из прошлости“ (Сирилник 2002: 41). Сигурно је да приповедање зависи од намере онога који приповеда и ефекта који жели да постигне код личности којој се обраћа.

Наративном обрадом тих слика писци теже да створе смислени ток, користећи при томе фантазију. У роману Жоржа Перека, по запажању Дејвида Белоса, уочавамо да је он изоставио поједине трагова из прошлости које је прикупљао истраживањем документарне подлоге, као и интервијуисањем тетке Естер и њених ћерки[128]. Због тога реципијенти и истраживаоци морају да буду свесни да су те слике из детињства тумачене из угла одраслог аутора, али и да су прекривене несвесним дечјим погледом који опажа догађаје, њихово значење слути, али их не разуме у потпуности. У делу рада који следи анализираћемо механизмиме постмеморије, којима се Перек послужио да би (ре)конструисао своја сећања на одрастање, односно, приказаћемо како функционишу сећања код изабраног француског писца и одговорићемо на питање да ли се његов начин обраде прошлости може означити као постмеморија.

Перек гради искуствену и моралну заједницу с потомцима жртава пре свега због сличних околности одрастања – одсуства индивидуалног сећања на централни догађај, који је обележио живот породице, односно, одсуства и смрти оба родитеља. Да бисмо разумели на који начин Перек као припадник генерације постсећања приступа обради и промишљању трауматичне прошлости коју није директно доживео, али и како се бори с недостатком сећања, користићемо већ поменуту теоријску поставку постмеморије. Јасно смо показали да се постмеморија не може поистоветити с директним сећањем на проживљено искуство јер однос између догађаја, који се одиграо у прошлости, и сећања није директан, односно, пошто потомци нису доживели то искуство, медијација и веза с минулим догађајима остварују се помоћу маште и креације. Полазећи од изреченог уочава се да се постмеморија односи пре свега на уметнички начин обраде прошлости: кроз књижевност, инсталације, стрипове, филмове, итд, јер су у уметничким занимањима потомци проналазили „плодно тле за зашивање рана, крпљење, спајање поцепаних делова њихове личности. Ту је увек могуће говорити о себи, а да се не каже 'ја'.“ (Сирилник 2002: 167)

> Патња због тога што нам неко недостаје, бол због губитка драге особе, приморавају нас да се окренемо симболима. Уметност постиже да оживи мртве, као што филозофија успева да

[128] Перек пише Морису Надоу да планира пројекат *Стабло* (*L'arbre*), који је требало да представља опис породичног стабла његове породице с очеве и мајчине стране, као и усвојитељске породице. (Перек 2015b: 43)

> вида ране. […] Креативни чин надокнађује губитак […]. Туга и креативност иду заједно пошто је онај ко губи принуђен да себи дочара у машти оно што више не може да осети чулима. Креативност није ментална или телесна способност, јер је у потпуности везана за животну причу повређене особе – креатора, који мора, да би заштитио себе, да рестаурира изгубљени објекат, „да се помири са неизбежношћу смрти“, каже Фројд. (Сирилник 2002: 251)

Писање јесте део рада на сећању, међутим, Сирилник уочава да се писање јавља као функција резилијенције[129]: „Писање је један од најбољих начина да се кроз интелектуализацију, сањарење, рационализацију и сублимацију обради трауматични догађај.“ (Сирилник 2002: 255) На основу доступних фрагмената из прошлости кроз књижевност се конструише прича, тако да се писање појављује као начин да се прошлошћу овлада и да се кроз писање створи отпорност на ударце судбине како би се наставило са животом. Књижевност, дакле, постаје начин да се прошлост преиспита и прихвати, јер „кад стварност постане неподношљива, поезија поприма вредност оружја помоћу којег се преживљава.“ (Сирилник 2002: 54)

Када успе да поетизује сопствену трауму, тврди Сирилник, писац постаје господар своје прошлости, јер изостављањем аутентичности у приказивању несреће контролише се представа о сопственој несрећи, а рањени постаје отпоран на тешкоће судбине (Сирилник 2002: 20). Сулејманова се у потпуности слаже с овим ставом додајући да књижевна обрада трауматичног искуства представља „најкомплексније разумевање себе и света“ (Сулејман 2008: 183). Осим што се у књижевности прошлост поетизује, писање о минулим догађајима подразумева и етичност, јер је прича о прошлости усмерена ка реципијенту[130] (појединцима, колективима или друштву), који прихватањем те приче ствара позитивну климу што трауматизованој особи омогућава да се избори с прошлошћу, а уједно и да пренесе посредовано сведочанство, како се страдање не би заборавило.

[129] Реч резилијенција = отпорност „потиче из физике и означава способност тела да с одупре неком ударцу. […] Када се та реч пренесе у контекст друштвених наука она има значење „способност да се успе, да се живи и да се развија у позитивном смеру на друштвено прихватљив начин, упркос стресу или некој другој невољи која, очигледно, носи у себи озбиљну опасност од негативног исхода“.“(Сирилник 2002: 15)

[130] „Испричати своју несрећу значи учинити да она постоји у мислима неког другог и тако створити себи илузију да га неко разуме, да га прихвата упркос томе што је његова душа рањена. То, такође, значи направити од своје патње некакав одос поверења са другом особом […]. Догађа се некака емоционални преображај његове патње тако што се истог тренутка када је са неким подели она мења облик. Илузија о разумевању, заправо, долази од неког трећег лица, нарочито ако је оно далеко.“ (Сирилник 2002: 154)

Како настаје књижевност постгенерације? Уколико посматрамо романе *Пешчаник* и *W или сећање на детињство* уочавају се неке заједничке особине. Типична карактеристика аутора генерације постсећања јесте да се искуство жртава преноси на потомке коришћењем наратива и слика (породичних или јавних) и да се код њених припадника уочава потреба да се идентификују са жртвама. Међутим, њих уједно мучи стална свест о томе да су удаљени од искустава коме су жртве (чланови њихове породице) биле изложене и да ту врсту бола и неправде неће моћи у потпуности да преузму. Из Перековог романа видљиво је да је у постсећање уложено много емоција, јер су одсуство најуже породице и прекид континуитета – смрт оба родитеља, условљавали потребу код потомака да преузму део бола[131], да се сећају и да сведоче о неправди и окрутности света и система који је однео животе њихових најближих. Дакле, Перек као припадник генерације постсећања није искусио трауму логора, али он носи печат емотивног шока који је условљен животом без мајке и оца.

Као што је видљиво из интелектуалног ангажмана Киша и Перека, који врло вешто интерпретирају и повезују доступне трагове прошлости, генерација после није скупина пасивних примаоца успомена, већ њени припадници себе стављају у улогу истраживача са жељом да разумеју минуле догађаје, да сачувају прошлост коју су наследили и коју треба да пренесу на друге, јер то виде као начин да одуже свој дуг онима од којих су потекли, али и да пронађу себе. Осим тога, као свој задатак припадници виде потребу да се сведочанство пренесе и на потомке[132] како би се спречило понављање неправде. Постмеморија, дакле, означава трансгенерацијски и интрагенерацијски пренос сећања на минуле догађаје, као и држање генерације према трауматичним догађајима чиме се дефинише (по)етика ових писаца.

Приликом (ре)конструкције слике прошлости аутори припадници постгенерације ослањају се на историјски контекст који им пружа могућност да спознају шири друштвено-политички оквир и владајуће идеологије, како би могли да причу и промисле догађај из прошлости. Међутим, како ови аутори пишу пародирајући традиционалне врсте

[131] О тежњи секундарних сведока да преузму бол својих најближих погледај више: Дирас 1986: M. Diras: *Bol*, Sarajevo, Svjetlost

[132] Не морају бити директни потомци, јер ни Перек ни Киш нису имали деце, већ се мисли на трансгенерацијски пренос, односно, пренос на генерације које су млађе од директних потомака и чије породице нису доживеле трауматично искуство.

романа, захтев традиционалног историјског романа за поштовањем и непрелажењем оквира историје отпада. Сам Перек на више места користи ову технику типичну за историографску метафикцију и захтева од читаоца да се ангажује како би та неслагања препознао и тумачио. Осим што се приликом литерарне реконструкције прошлости аутори постгенерације ослањају на историјски овкир, уочљиво је да њихова уметничка дела садрже у себи меморијалне слојеве и придају велики значај архивама, какве год биле: папири, документа, цртежи, књиге, фотографије јер им оне пружају доказ да се прошлост одиграла. Уз историјски оквир и документарну подлогу стоји фикција као неизбежан елемент постмеморије, јер без њеног удела писци не би успели да повежу трагове минулих дана.

У следећим поглављима првобитно ћемо анализирати историјске датости на које се Перек ослањао да би убедио читаоце у истинитост испричаног. Затим ћемо истражити интертекстуалну подлогу која му је помогла да покуша да замисли искуство у логору. Након тога, бавићемо се Перековим сећањима на детињство, односно, пошто сећања, по његовом признању, нису веродостојна, указаћемо на утицај маште самог аутора приликом њихове реконструкције.

6.3.1. Историјски оквир у роману *W или сећање на детињство*

Анализом Абвашеве теорије о колективном памћењу у одељку 3.2, показали смо да Албваш уочава да индивидуа учествује у две врсте памћења: индивидуалом и колективном. Да би појединац могао да говори о својој прошлости, неопходно је да се позове на успомене других, које, он назива „реперним тачкама“ (Албваш 1999: 63), а које фиксира друштво. Француски социолог прави разлику између унутрашњег (интерног) памћења, које је лично и аутобиографско и спољашњег, односно, друштвено-историјског. Ова два памћења део су једно другог, јер аутобиографско памћење, ограничено на памћење појединца, јесте део историје, док је по мишљењу Мориса Албваша историјско памћење шире. Историјско памћење показује прошлост поједностављену, док нам

историја нашег живота пружа испуњенију слику минулих дана. Под историјским памћењем Албваш подразумева датуме, хронологију, лична имена, понеку анегдоту, цитат, али наводи да ако их усвајамо као схеме, оне нам остају прилично спољашње. У низу историјских чињеница одређени догађај заузима место тек извесно време пошто се збио и када се увиди његово дејство. Стога, различите фазе сопственог живота појединац може тек накнадно повезати с догађајима од историјског значаја, јер док их живи, он их не схвата као део историје. У домену постмеморије утврђене историјске чињенице и датости служе као оквир за (ре)конструкцију памћења, јер обезбеђују ослонац који потврђује да су се догађаји о којима се пише могли десити у прошлости која је предмет уметничке обраде.

Историјски гледано у роману се промишљају догађаји од Перековог рођења, дакле од 1936. године – за коју је писац дуго веровао да је година када Хитлер осваја власт у Немачкој, па до краја рата, до 1945. године, када се након капитулације Трећег рајха Перек враћа у Париз. За разлику од историје која хронолошки организује и представља прошлост из садашње позиције, књижевност не мора да поштује тај императив. У својим књижевним делима припадници генерације постсећања преиспитују и одбијају тај захтев, јер су свесни да трауматично искуство онемогућава било какву линеарну нарацију. У Перековом роману јасно се уочава да он пародира историју, јер осим што роман пише нелинеарно, он доводи у питање „недодирљивост“ историје пишући о сопственом (малом) животу који је Историја одредила:

> То непостојање историје дуго ме је умиривало: њена објективна празнина, њена очита извесност, њена невиност ме је чувала, али од чега ме је чувала ако не управо од моје историје, моје проживљене историје, моје стварне историје, моје сопствене историје, која није била, као што се може претпоставити, нити празна нити објективна, нити очита, а сигурно не невина. (Перек 2016б: 12)

У наставку текста Перек на нивоу знака показује да га је Историја одредила, јер наставља: „једна друга Историја, велика, Историја са својом великом Секиром, дала је одговор уместо мене: рат, логори“ (Перек 2016б: 12). Историја (франц.: *Histoire*) и секира (франц.: *Hache*), оба написана великим словом, указују да је њен упад пресекао све везе с прошлошћу и начинио га сирочетом.

За разлику од Киша у роману *Пешчаник*, који се чврсто држао историјских података, Перек не поштује историјски оквир и чињенице, већ их преиспитује и тумачи у односу на сопствени живот, показујући на тај начин да га је Историја оштетила. Перек тиме жели да демонстрира да некада није потребно деловати у оквирима, већ да се права истина – како се он осећао одрастајући без родитеља, може назрети из намерних или случајних грешака које добар читалац треба да открије.

Како бисмо анализирали присуство историјског оквира у роману *W или сећање на детињство*, а полазећи од Перековог искуства одабраног за поетизацију детињства, желимо да покажемо на који начин је он као одрастао аутор уочавао дејство историје на свој живот. У једном од почетних поглавља аутобиографског дела романа стоји:

> Дуго сам веровао да је Хитлер умарширао у Пољску 7. марта 1936. године. Погрешио сам датум или земљу, али ионако није било важно. Хитлер је већ дошао на власт, а концентрациони логори су функционисали врло добро. Хитлер није умарширао у Варшаву, ипак то је могла да буде Варшава или у коридор, или у Аустрија или Сарска област или Чехословачка. Једино је било сигурно да је отпочела историја која је за мене и моје постала питање живота, односно, у највећем броју случајева питање смрти. (Перек 2016: 25)

Перек је дуго мислио, а деловало му је и логично због искуства из детињства, да је почетак рата везан за дан његовог рођења. Пошто Перек пише из позиције одраслог аутора који је пре свега као писац-ерудита свестан ове грешке и на коју у роману сам указује, постајемо свесни да он овај историјски тренутак погрешно тумачи да би указао на одређеност своје судбине Хитлеровом политиком. Да би испитао шта се дешавало на дан када се родио, писац посеже за новинама *Temps* (бројеви од 7. и 8. марта 1936. године) желећи да себи и својим читаоцима дочара околности и превирања која се дешавају у предратној Европи. Перек се ослања на документарну подлогу како би аргументовао сопствено мишљење да је нацистичка идеологија одредила његов живот. Сличан поступак уочава се и у роману *Пешчаник,* у коме се Киш ослања на историјски оквир не прелазећи га. Да би представио историјско доба у коме се његов отац борио за егзистенцију, Киш се ослања на непостојеће чланке из новина[133] и побројава најзначајније историјске личности

[133] Киш фалсификује новински чланак *Утицај рата на псе* како би дочарао атмосферу у којој се живело за време рата.

тог периода којима би се Е.С. евентуално могао обратити за помоћ[134]. Перек за разлику од Киша наводи о чему су писале тадашње новине (о политичким дешавањима, новостима о друштву, култури итд.), а као неки од наслова појављују се:

> Преокрет у Берлину. Трећи рајх окончао споразум из Локарна! Немачке трупе ушле у демилитаризовану Рајнску област.
> У америчким новинама Стаљин оптужује Немачку као жариште рата.
> Штрајк запослених у њујоршким небодерима. Италијанско-етиопијски конфликт. Могуће прихватање преговора о крају непријатељства; Криза у Јапану.
> Изборна реформа у Француској.
> Немачко-литвански преговори.
> Процес у Бугарској у вези с побуном у војсци.
> Ухпшен Карлос Престес у Бразилу; пријавио га амерички комуниста који је починио самоубиство.
> Комунистичке трупе напредују у северној Кини.
> Италијани бомбардовали санитетско возило у Етиопији.
> У Пољској на снази забрана о клању животиња по талмудском ритуалу. […]“ (Перек 2015: 26)

Перек не појашњава листу одабраних наслова, већ показује шта је у том тренутку за јавност била новост и промена у односу на постојеће стање ствари и шта је најављивало једну од највећих катастрофа у историји човечанства. Осим тога, он првенствено себи ствара предуслове да замисли на који начин су животи његових родитеља били условљени свим тим дешавањима.

Напад Трећег рајха на Француску одиграо се 10. маја 1940. године. Напредовање немачке војске ка Паризу условило је масовни бег становништва из престонице, јер су се сви плашили немачких намера. Почетак рата у Француској, односно дејство рата на његову породицу, јесте догађај којег се Перек не сећа директно, али који реконструише уз

[134] Киш помиње имена као што су: Рузвелт, председник Черчил, канцелар Адолф Хитлер, адмирал Хорти, али и институције: Министарство железница, Министарство финансија, јавни правобранилац, међународни Црвени крст, Међународна унија, Друштво за заштиту права човека, Међународна ционистичка организација, Друштво за заштиту животиња, Бог Отац Сабхаот итд., чиме жели да подсети читаоца на историјске околности. (Киш 2014: 33)

ослањање на приче тетке Естер и фотографију која је датирана на јун 1940. године, а на чијој позадини Перек види сеоско двориште у коме стоје коњска кола.

Бомбардовање Париза четворогодишњи Перек проводи ван града с бабином другарицом која га је повела заједно са својом децом. Госпођа која га је сачувала у првим данима рата признала је да се „много плашила, рекла је мојој тетки, која је то мени касније испричала, да сам могао да кажем нешто, што нисам смео и да није знала како да ми објасни тајну коју је требало да чувам.“ (Перек 2016: 58) Иако одмах потом престаје да пише о првим данима рата, јер заправо нема сећања на тај период, Перек прекидањем говора пред читаоца поставља нови проблем за размишљање: како дете које нема капацитет да разуме рат и опасност научити да буде опрезно и да не сме да открије сопствени идентитет?

Белос у студији о Переку тврди да је највероватније дечаков ујак узео на себе задатак да га томе научи. Ујакова инструкција гласила је „Заборави!“, што је значило да треба да заборави ко је, одакле потиче, ко су му родитељи, да заборави да разуме јидиш, да се дружио с Јеврејима, да је и сам Јеврејин. Требало је да научи да његова сећања припадају прошлости, да сада отпочиње нови живот, да је Бретонац, да не сме да мисли ни да помиње своју прошлост (Белос 1999: 121). Деца немају капацитете који им омогућавају да контекстуализују своје искуство, као ни да мисле о њему на начин на који то може да уради одрастао човек, али ипак могу да схвате да се налазе у опасности. Ипак, деца осећају страх, који проистиче из свакодневице. Живећи уз одрасле деца осећају њихове немире, преузимају их, деле њихов страх и већ у раном детињиству стварају једну врсту одбрамбеног механизма који им омогућава да преживе – Сирилник тај механизам код деце назива резилијенцијом. Перек на овај начин отвара читаву проблематику која се бави одрастањем деце у ратним условима пишући врло одмерено о дејству историје на живот малог човека.

Информација о погибији оца у борбама за одбрану Париза[135] доступна нам је из белешки писца које је написао скоро петнаест година пре него што је започео рад на

[135] По сопственом осећају, али и на наговор сестре Естер (Белос 1999), видевши да Трећи рајх напада Пољску и уводи расне законе којима се шиканирају Јевреји, као и да отпочиње напад на Француску што означава директну претњу за његову породицу, Исек Перек се пријавио у француску Легију странаца. Сматрао је својом моралном дужношћу да стане у одбрану земље која му је пружила слободу, јер све док нацисти нису окупирали Француску, Јевреји су живели као равноправни грађани ове државе.

роману, а које је непромењене укључио у осмо поглавље романа. Датум смрти оца је 16. јун 1940. године. У роману *W или сећање на детињство* за датум погибије свог оца Перек везује Дан примирја. Међутим, као што смо већ напоменули, познато је да код овог писца случајности не постоје. Иако је Перек у оквиру осмог поглавља користио технику коментара у фуснотама да укаже на грешке које су се поткрале у изворном тексту, у фусноти број једанаест, он не исправља изречено, не коригује да је Дан примирја између Француске и Трећег рајха установљен 22. јуна 1940. године (Скриба 2015). Перек је писац који води рачуна о детаљима, а осим тога фасцинирале су га енциклопедије, библиотеке, архиве, тако да је грешку која се појавила унутар текста могао једноставно да пронађе и исправи. Инсистирање на датуму смрти оца као последњем дану борбе сведочи о његовој жељи да укаже на бесмисленост очевог страдања, јер је, како стоји у роману, након неколико сати уследило примирје, а отац је могао да буде жив. Фалсификовањем историјских података Перек жели да покаже колико је њему као потомку и припаднику генерације постсећања било неопходно да поетизује бесмисленост смрти својих родитеља.

Присуство појединих историјских догађаја није експлицитно наведено у роману, међутим, интерпретацијом литерарних трагова њихово се дејство може препознати. Перек пише да је његова мајка учила фризерски занат и да је држала салон у улици Вилен, коју су насељавали махом јеврејски имигранти. Након пораза Француске, парламент је дао овлашћење маршалу Филипу Петену, који је председавао Вишијевском владом од јула 1940. до августа 1944. године. Вишијевска влада заступала је политику која је од самог почетка била политички и идеолошки искључива. Осим што су се представници владе залагали за сарадњу с нацистичком Немачком, 3. октобра 1940. године, влада у Вишију усваја „Јеврејски статут“ (*Le statut des juifs*) којим се ствара законска основа за прогон Јевреја из јавног живота. Међутим, мање је познат закон, усвојен дан касније (4. октобра 1940. године) који је допуштао полицији да интернира све иностране Јевреје[136], што се првобитно није односило на чланове породице Перек. Међутим, од 1942. године ситуација за Јевреје се знатно погоршава и сви Јевреји, без обзира да ли се воде као грађани

[136] Ова политика интернирања у Француској започела је још у фебруару 1939. године, када је у Ријекроу отворен први логор за избеглице из Шпаније. Када су Немци 1942. године започели са депортацијама у концентрационе логоре у Немачкој и Пољској, они су се послужили већ постојећом мрежом логора за интернирање. Истина, већ у августу 1940. године су из логора у Алијеу, у близини Ангулема, у Маутхаузен депортовали 900 шпанских републиканаца, да би од краја 1940. године почели да интернирају Роме.

Француске, морали су да се пријаве полицији. Француска колаборациона влада отпочела је прогон Јевреја без инсистирања Немаца да то учине. Након 1942. године логори у Француској постали су транзитне зоне из којих су се вршиле депортације Јевреја. Сви административни послови били су у француским рукама: до новембра 1940. године у рукама француске војске, а после тога код Министарства унутрашњих послова о чему сведочи писана потврда о депортацији Перекове мајке, која ће детаљније бити анализирана у делу о документарној подлози. Ослањајући се на законе и околности тог времена, пре свега на „Јеврејски статут“, Перек у роману претпоставља да је његова мајка била приморана да затвори свој фризерски салон и да се запосли у фабрици као радница за машином, а да баба Роза није смела да води пиљарницу у улици Вилен. Перек претпоставља да је мајка остала у Паризу све док, због закона који је забрањивао запошљавање Јевреја, није изгубила посао у фабрици и да је тек онда покушала да се придружи Жоржу и Естериној породици, али безуспешно. Након закона који је искључивао из друштва све Јевреје, без обзира на држављанство, мајка Жоржа Перека, тетка Фани и деде Арон и Давид ухапшени су у јануару 1943. године и одведени у логор Дранси, одакле су депортовани за Аушвиц. Дакле, Перек је ослањајући се на тадашње антијеврејске законе створио оквир како би могао да замисли свакодневни живот своје мајке у антисемитски оријентисаном друштву.

Нацистичка Немачка покушавала је да од децембра 1941. године уведе обавезно ношење јеврејске звезде, али тек 29. маја 1942. године почиње да важи закон за све Јевреје у Француској (Хапе/Мајер/Перс 2012: 812-813). Ову историјску датост Перек поетизује у роману евоцирајући успомене из школе. У аутобиографском делу романа Перек пише о сећању на освојену медаљу у школи, коју је мали Жорж заслужио сакупивши одређени број поена. Међутим, након што га је учитељица неправедно оптужила да је гурнуо девојчицу низ степенице, казнила га је одузимањем медаље. Перек пише да присуство ове неправде доводи и до соматских манифестација сећања. У роману стоји: „*Видим* себе како силазим […], *осећам* и даље у телу тај ударац у леђа“ (Перек 2016: 60). По анализи самог аутора, телесно сећање крије оно што је заборављено, односно, ношење Давидове звезде. Међутим, анализом у односу на историјске околности јасно је да је Перек избегао ношење звезде, јер је већ 1941. године напустио Париз и с француским документима је као католик

живео у Вилар-д-Лану[137]. Дункер тврди да се у овом сећању уочава „дуплиран комплекс“ (Дункер 2003: 181) јеврејства и холокауста у Перековом стваралаштву. Сећање на неправду због одузете медаље, наставља Дункер, јесте замењено сећање које крије другачији знак (Дункер 2003: 182). У тој замени уочавамо осећај кривице самог писца што он није носио јеврејску звезду, јер га је та чињеница спасила одласка у логор и сигурне смрти, а однела му је мајку.

У новембру 1942. године линија између окупиране и слободне зоне била је нарушена и осам југоисточних области Француске (међу којима и Вилар-д-Лан) пада под италијанску управу. Из перспективе детета Перек није могао да разуме шта се око њега збива: „Нисам знао ништа о спољашњем свету осим да је био рат. […] Било је ту и италијанских војника, алпска пешадија у, како ми се чини, дречаво зеленим униформама. Нису се често појављивали. За њих се говорило да су глупи и безопасни.“ (Перек 2016: 97) Ова литерарна обрада следи из каснијег знања одраслог аутора да су се Италијани противили хапшењу Јевреја и депортацији и да је италијански конзул у јужној Француској организовао превоз Јевреја у слободну зону што је Немце наљутило, због чега отпочињу детаљније провере у областима под италијанском контролом.

У другом делу аутобиографског наратива Перек помиње да се у време Божићних празника током рата осећао усамљено и чак наводи да му се чини да је био сам у интернату. Као одрастао аутор увиђа да је то сећање врло нестабилно, питајући се где су могла да буду друга избегличка деца и ратна сирочад у јеку рата. Овај осећај усамљености, иако је у роману повезан с породичним празником, заправо се не односи само на Божић, већ се протеже на период након јула 1943. године. Тада се одиграла савезничка инвазија на Сицилији, којом су Савезници протерали осовинске снаге са острва, осигуравши поморске путеве кроз Средоземно море и узрдмавши власт Бенита Мусолинија што је требало да омогући упад у Италију. Међутим, Немци нису могли то да дозволе и отпочели су изградњу војних утврђења код Напуља, тзв. „Густавову линију“ која је требало да задржи Савезнике. Како је овај историјски догађај био повезан са

[137] Иако Перек у својим сећањима на растанак с мајком пише да је Париз напустио 1942. године, Дејвид Белос износи став да се Перековог одлазак збио раније, јер су Немци, након што су уочили неправилности у организованим конвојима у октобру 1941. године, почели редовно да проверавају акције Црвеног крста, како би спречили кријумчарење Јевреја.

животом Жоржа Перека, односно, како се чита његова књижевна обрада? У то време Перек је био у интернату и викендом није могао да посећује тетку, нити је она могла њега да обилази јер је присуство Немаца у њиховој близини значило и већу опасност за све. Породица тетке Естер мења идентитет и повлачи се у планинско село, а Перек остаје сам, односно, сећање да је био сам за Божић кореспондира с осећајем напуштености и усамљености која се може објаснити историјским околностима.

На основу историјских података знамо да је Париз ослобођен 25. августа 1944. године, а из романа сазнајемо да се тетка Естер с породицом враћа у престоницу да покуша да пронађе изгубљене рођаке и трагове предратног живота. Одмах за њима одлази и баба Роза у нади да ће моћи да пронађе мужа и снају, а осмогодишњи Жорж остаје код течине сестре Берте и њеног сина Анрија, што за њега представља период слободе и дуго жељене блискости. Слике којих се сећа (сећа се собе која је била само његова; Берте у кухињи како спрема колаче док он седи поред ње, сећа се да је био болестан и да га је Берта неговала) сведоче да се код Берте и њеног сина осећао заштићено и сигурно. Ову тврдњу може да поткрепи реченица из недовршеног текста *Стабло* у коме пише да је Берту тада доживљавао као мајку, што је реч коју није олако казивао. Дакле, ослобођење и олакшање због одласка Немаца узоркују и емотивно ослобођење малог Перека, који увиђа да живот не мора увек да буде обележен страхом за сопствену егзистенцију.

Као припадник генерације постсећања Перек се ослања на историјски оквир с циљем да себи приближи и објасни догађаје којих се не сећа јер је био сувише мали да би их запамтио. Анализом изабраних историјских догађаја и околности у роману показали смо да Перек, за разлику од Киша, не даје приоритет историјским чињеницама, већ их користи како би попунио пукотине у индивидуалном сећању. Перек, дакле, ослаљајући се на историју не инсистира на тачности реконструисаних успомена, већ жели да покаже своју истину сматрајући је релевантнијом за разумевање прошлости и услова који су утицали на конструкцију његовог идентитета.

6.3.2. Интертекстуална подлога у роману

Аутобиографски наратив у роману Перек почиње реченицом: „Ја немам сећања из детињства.“ (Перек 2016б: 12) На питања како је могуће да реконструише своје детињство о коме није имао сећања и да успе да напише један вид аутобиографије, одговор би могао да гласи: коришћењем истражног поступка. Данило Киш је био свестан ове могућности и у роману *Пешчаник* један од четири наратива назвао је управо тим именом. Истражни поступак везује се пре свега за детективски приступ и откривање трагова о деликту, односно, како би италијански историчар Карло Гинзбург (1989) у делу *Митови, амблеми, трагови* рекао, човек треба да постане ловац који прати трагове, мирисе и звуке да би лакше нашао одговоре на питања која га опседају и дао смисао животу. Истрага или истражни поступак креће, дакле, „из трага“, а код припадника постгенерације истрага и трагање постају основни инструмент за сазнавање минулих догађаја. Перек доступне детаље користи да би досегнуо прошлост, које се не сећа у потпуности. Ослањајући се на трагове прошлости, он уз помоћ маште конструише фиктивну реалност која постаје заправо његова једина реалност. Својим књижевним радом Перек жели да досегне пут који га враћа у детињство, јер је чак и њему деловало невероватно да су његови родитељи некада постојали, и да је и он живео нормално детињство у коме је имао „оца и мајку, ношу, креветац, звечку, а касније бицикл“ (Перек 2016б: 18). Својим књижевним радом Перек повезује расуте трагове и омогућава рад на сопственом идентитету, а уједно испуњава императив постмеморије о незаборављу и преносу сећања на читаоца који и сам постаје сведок.

Трагови, које Перек прати, јесу документа, фотографије које су заробиле неки тренутак прошлости, текстови других аутора, слике које су биле доступне у јавности. У фикционом делу романа Гаспар Винклер каже: „*Дуго сам тражио трагове моје приче, копао по картама и годишњацима, брдима архивског материјала.“* (Перек 2016: 9,) а све у циљу да обезбеди легитимитет онога што има да каже. Паралела с романом *Пешчаник* повлачи се по начину обраде прошлости, у коме је Киш међу документима тражио подлогу „прћију сопственог детињства“ (Киш 2015: 73) како би могао да буде сигуран да је свет о коме пише заиста постојао. Кроз глас Винклера Перек пише: *„Ништа нисам*

пронашао и понекад сам се осећао као да сам сањао, као да је све било једна незаборавна ноћна мора.“ (Перек 2016: 9), тако да и он, као и Киш, у документарној подлози тражи доказ да се прошлост о којој пише одиграла.

За анализу интертекстуалне подлоге која служи као ослонац за конструкцију постсећања у изабраном роману истражићемо које је од тих трагова и с којом намером Перек изабрао за поетизацију. Да бисмо олакшали разумевање овог поступка определили смо се да их поделимо у три групе: 1. интертекстуални/интермедијални трагови; 2. документа и 3. фотографије.

6.3.2.1.Интертекстуални и интермедијални трагови

Прича о Острву „W“

> […] настала је на основу једног сећања из детињства; или тачније из фантазије коју сам с дванаест или тринаест година за време моје прве психотерапије богато развио. Ја сам ту причу потпуно заборавио; поново ми је пала на памет једне вечери у септембру 1967. године у Венецији када сам био поприлично пијан; ипак, тек сам касније дошао на идеју да из тога напишем роман. Књига се зове:
>
> W
>
> *W* је једно од острва Огњене земље. Тамо је живело племе атлета, који су носили беле мајице на којима је стајало велико црно *W*. То је отприлике све чега се сећам. Знам само да сам пуно причао о *W* (речима или цртежима) и да данас када причам о *W* причам о сопственом детињству. (Перек 2015б: 49-50)

У нашем раду крећемо од претпоставке да је прича о острву W део сећања, односно, да је она постсећање. Без обзира што је фикција, њу не смемо посматрати само на тај начин. Прича о W јесте део Перекове прошлости јер ју је он измислио, а то нам уједно нуди могућност да схватимо које су га околности навеле да осмисли баш такву причу, шта се дешавало у души и глави малог Жоржа док је цртао спортисте, како је као

једанаестогодишњак покушавао да схвати одсуство родитеља и како је све наведено прихватао и обрађивао као зрео аутор.

Перек је као дете цртао спортисте с острва W за време док је ишао на прву психотерапију код докторке Долто, којој је његова рођака показала цртеже: „Годинама сам цртао спортисте с крутим телима, с нељудским цртама лица, брижљиво сам описивао њихове непрестане борбе, тврдоглаво набрајао њихове бескрајно дуге ранг листе.“ (Перек 2016b: 173). Иако Перек у роману не помиње да ли је докторка била та која је инсистирала на цртежима, односно на уметничкој обради трауматичног искуства, можемо да претпоставимо да су ови цртежи били део терапије. Цртање, као вид уметничког рада, требало је да подстакне довођење у свест губитка и трауматичног искуства, јер је малолетни Перек у цртежима могао да прикаже оно што није умео и успевао да изговори. Због тога ћемо се у делу који следи концентрисати на питање који су то текстови, сведочења, медији извршили утицај на Жоржа Перека као одраслог аутора да на приказани начин замисли и представи свет и искуство из концентрационих логора?

Након завршетка рата Перек се у јуну 1945. године враћа у Париз и суочава се с првим сведочанствима преживелих. Приче ослобођених логораша објављиване су у новинама *Libération* што у породици тетке Естер није прошло незапажено, тако да је Перек прва сазнања о концентрационим логорима добио унутар породице. Не сме се занемарити чињеница да, по сведочењу млађе ћерке тетке Естер, Жорж Перек није одрастао презаштићено у њиховој породици, већ да је тетка од самог почетка делила с њим сазнања о нестанку мајке и мајчине породице. Након завршетка Другог светског рата, у јуну 1945. године у једном паришком хотелу, организована је изложба фотографија *Хитлерови злочини*[138] која је показивала страхоте концентрационих логора. Изложба је била намењена посетиоцима изнад шеснаест година, тако да је Перек није посетио, али га је тетка повела на једну мању која је на њега оставила јак утисак. „Касније сам заједно с тетком ишао на изложбу о концентрационим логорима. […] Сећам се фотографија које су приказивале зидове гасних комора који су људи ноктима гребали док су их гушили отровним гасом, као и шаха који је био направљен од корица хлеба.“ (Перек 2016б: 167-168) Сазнања и утиске са изложбе Перек користи да би поетизовао смрт Сесилије

[138] Изложба је била организована у двадесет и девет соба хотела Grand Palais у Паризу и концентрисала се превасходно да покаже судбине политичких затвореника. Томе у прилог говори и чињеница да је само једна соба била намењена за приказивање стравичних искустава Јевреја.

Винклер, мајке аутистичног дечака Гаспара. У фикционом делу, на основу чијег почетка се очекивао авантуристички роман и у коме читалац још ни не сумња с каквом причом ће морати да се суочи, Перек пише:

> Најстрашнија је била Сесилијина смрт; са сломљеном крсном кости, коју јој је поломио велики, лоше причвршћени кофер који је приликом удара пао с полице, сатима је покушавала да дохвати врата кабине и да их отвори; када ју је чилеанска спасилачка јединица пронашла, њено срце само што је престало да куца, а њени крвави нокти на рукама дубоко су били изгребали храстова врата. (Перек 2016: 64)

Мајка Гаспара Винклера, Сесилија, након бродолома, покушава да се спаси из кабине, што стоји као асоцијација на гасне коморе, а након што је брод пронађен, из извештаја се види да је покушавала да се спаси гребући врата ноктима што је заправо само пренесена слика из детињства. Слика коју је као деветогодишњак видео на изложби и која му се урезала у памћењу, свесно је постала део романа јер писац није прећутао чињеницу да је био на изложби. Међутим, вратимо ли се на поставку Бруна Шулца, сетићемо се да он говори о сликама које су на децу оставиле велики утицај и које они и као одрасли нису могли у потпуности да појме, па се касније писање о њима схвата као покушај да их интерпретирају и објасне себи (Шулц 1992: 93). Уз то не смемо заборавити да су мајку Жоржа Перека звали Сесилија и да прича о Винклеровој мајци заправо представља имагинарни опис смрти сопствене мајке.

Анализом описа острва уочава се утицај слика које су биле присутне у јавности и које су након пораза Трећег рајха и ослобађања логора постале доступне заинтересованој публици захваљујући сведочанствима преживелих. Опис положаја острва W алудира на издвојеност концентрационих логора, чега на основу штурог и хладног извештаја на почетку другог дела фикционог романа као читаоци нисмо свесни. Острво се налази на другом крају света, непријатељски је настројено према посетиоцима јер оштри гребени и плитка вода онемогућавају прилазак бродова што циља на логоре опточене бодљикавом жицом и каналима. Острво није именовано на географским картама, већ се појављује као неодређена, безимена флека чије непрецизне контуре једва раздвајају копно од мора. Када Перек пише да острво није уцртано на мапама, он указује да је неименовање један од механизама прећуткивања и управљања јавним, а касније и историјским дискурсом. Као

што је јасно да је нацистичка идеја о уништењу материјалних доказа и докумената о фабрикама смрти требало да води одсуству говора о злочинима и њиховим заборављању, тако је и необележеност на карти заправо упућивала на исти механизам. Како острво није уцртано на карти и о њему ништа не пише и не зна се, свакодневица испуњена терором остаје тајна за јавност, а самим тим тоне и у заборав.

Продубљујући опис острва Перек пише да се о његовим становницим „*са сигурношћу зна да су били белци, западњаци и скоро сви Англо-Саксонци: Холанђани, Немци, Скандинавци, представници надмене класе, коју у Сједињеним Америчким Државама називају* WASP[139]“[140] (Перек 2016б: 75), што се асоцијативним путем повезује са Хитлеровом демагошком идеологијом о супремацији аријевске расе. А улаз у село на коме стоји натпис „FORTIUS ALTIUS CITIUS“ (БРЖЕ ЈАЧЕ БОЉЕ) недвосмислено циља на натпис „ARBEIT MACHT FREI“ (РАД ОСЛОБАЂА) који и даље стоји на улазу у Аушвиц[141]. Поред поменутог и сама организација острва које је подељено на четири села подсећа на организацију Аушвица, који се састојао од три главна логора: Аушвиц I, Аушвиц II (Биркенау) и Аушвиц III (Моновиц).

Остаје и питање зашто Перек бира баш Огњену земљу да тамо смести своју фикциону причу засновану, како се испоставило, на историјској грађи? Име Огњена земља алудира на огањ, ватру, дим, а тиме и на крематоријуме. Међутим, можемо да тврдимо да је Перек свестан историјских датости да су острва Огњене земље била поприште геноцида аутохтоног становништва након што се показало да се резерве злата налазе на том острву.

---

[139] WASP – *White Anglo-Saxon Protestant* (бели англосаксонски протестант) означава становнике у Северној Америци који у највећој мери воде порекло од првих европских протестантских насељеника. У двадесетом веку овај израз добија пејоративно значење, јер се њиме означавају припадници отуђене америчке друштвене елите, односно, мањине која влада над већином коју чине друштвено подређени не-WASP становници.

[140] Курзив у оригиналу.

[141] У чланку *Преживети слике: фотографије холокауста и рад постмеморије* Меријен Херш пише о значају фотографија у преношењу сећања на холокауст, јер је, како тврди, холокауст је трауматично искуство, које је највише фотографисано (Херш 2001). Она пише да су фотографије у логору углавном сликали починиоци, а након ослобођења то су чинили и Савезници, како би имали доказе о нацистичким злоделима. Међутим, иако постоји сијасет фотографија, Хершова се из одређене историјске и генерацијске позиције, свесна посредоване и медијално одређене репрезентације, која обликује знање и сећање на холокауст, пита због чега се приликом представљања холокауста посеже за увек истим сликама. Понављање слика код припадника генерације постсећања може двојако деловати и Хершова промишља да ли нас коришћење истих слика у репрезентацији холокауста штити и удаљава од догађаја или је баш то понављање слика допринело трауматизовању реципијената, јер њихово стално посматрање чини да се оне укључе у лични наратив и сећање и чине да се посматрачи осећају рањиво због њиховог дејства.

Плаћене банде убиле су хиљаде домородаца. Уз то Перек у последњој реченици романа нуди још један одговор на постављено питање: „Заборавио сам разлоге због којих сам с дванаест година изабрао Огњену земљу да тамо сместим W: Пиночеови фашисти узели су на себе да мом привиђању доделе последњи одјек: више острва Огњене земље данас су радни логори.“ (Перек 2016б: 174)

Приликом конструкције организације друштва на острву W уочавамо дејство постмеморије која се манифестује у потреби одраслог аутора да тумачи трагове из прошлости и да им накнадно даје смисао, а уједно код Перека се, слично као и код Зебалда, уочава поетика случајности, којом се показује да случајности не постоје и да у свету све функционише по принципу *causa sui*, како Е.С. тврди у *Пешчанику*.

И није случајно што је на острву W спорт био идеал живота. Перека је на стварање овакве слике подстакло дело новинара Давида Русеа (David Roussets) *Свет концентрационог логора*, које је објавио након свог повратка из логора Бухенвалд 1946. године у који је био упућен као члан Француског покрета отпора. Цитирајући одељак из Русеовог сведочанства, Перек показује шта му је послужило као мустра да би замислио начин на који је функционисао живот у концентрационим логорима:

> „Структуру казнених логора одређивале су две фундаменталне тенденције: нема посла, „спорт“, апсурдна исхрана. Највећи број ухапшених није ништа радио, што значи, да је посао, чак и онај најтежи, посматран као олакшање. Најмањи задатак морао се извршити трчећи. […] Једна од игара била је да гуменом палицом терају затворенике да се неколико пута у току дана облаче и свлаче; да у трку излазе и улазе у блок док два СС-овца стоје на вратима и ударају затворенике гуменом палицом. Под спортом се у малом, правоугаоном, бетонираном дворишту подразумевало све могуће: сатима непрекидно трчање у круг под претњом бичем; […]; непрекидно понављање покрета који се састоји у томе да се што брже с хоризонтално испруженим рукама спусти на пете, такозвани чучњеви; врло брзо (увек брзо, брзо Schnell, los Mensch) бацање на стомак у прљавштину и поново устајање, сто пута заредом, затим трчање кроз сноп воде да би спрали прљавштину, а онда остајање четрдесет и осам сати у мокрој одећи.“ (Перек 2016: 173-174)

Демаскирајући на овај начин процес конструкције постмеморије, Перек показује на који је начин и сам био под утицајем слика из књига, филмова и других медија који су му били доступни. Писац каже да је као дете цртао спортисте с острва W, али цитатом на крају

романа указује да му је сведочанство Давида Русеа омогућило да слике спортиста повеже у наративни ток, односно да „*живот подређен слави тела*“ (Перек 2016:75) постане основа за конструкцију постмеморије.

Интересантно је поменути концепт Сузан Рубин Сулејман о аутобиографском читању и повезати је с начином на који је Перек читао дела везана за холокауст, а пре свега Русеову исповест *Свет концентрационог логора*. Прихваћени појам аутобиографског читања поменута ауторка проширује тврдећи да се оно не може односити само на оне људе, који су искусили исте догађаје у истом простору и времену. Могло би се рећи да је Сулејманова, као потомак Јевреја који су благовремено успели да се спасу од нацизма и који нису искусили логор, повезана с искуствима људи у Европи везом коју Перек назива „потенцијално сећање“ (Перек 2015b: 80), односно, сећање које није моје, али је могло да буде. Због тога она сматра да је интервенција маште читаоца прихватљива када постоји жеља да се „туђа прича чита као своја“ (Сулејман 1993: 566). Сулејманова додаје да искуство истог догађаја у истом времену и простору не мора да доведе до идентификације, већ да парадоксално читалац који дели искуство о коме се пише може да одбије да написано прочита или да га чита аутобиографски. Да би појаснила процес аутобиографског читања, Сулејманова нуди питања, која читалац треба да постави: шта се десило? када? где? како су се осећали? Сулејмановој су као реципијенту, који аутобиографски чита текстове, потребни реални догађаји којих би се сећала, иако су замућени и (не)намерно фалсификовани. Она се слаже с Леженовим „аутобиографским споразумом“ између писца и читаоца и тврди да представљено искуство не мора да буде објективно и тачно, већ свој одговор на прочитано вреднује по томе да ли осећа емпатију, односно да ли је прочитано „тера на сузе“ (Сулејман 1993: 567).

Иако је овакво ауторкино објашњење аутобиографског читања дискутабилно, јер се уз помоћ њега може манипулисати читаоцем, нема сумње да је Перек читао Русеа желећи да тиме створи потенцијално сећање. Недостатак сећања на искуства из логора Перек надомешћује аутобиографским читањем текстова о тој теми. Да би попунио тај прекид, морао је да посегне за сведочанствима других, која је читао с намером да нађе начин да се приближи мајци, да схвати кроз шта је све морала да прође у тим нехуманим условима и да преузме део њеног бола. Због одсуства сопствених сећања Перек је тежио да их надомести аутобиографским читањем и интерпретирањем доступних трагова, тако да

његов рад на прошлости заснован на туђим сећањима, документима и сликама заправо јесте аутофикција.

Да би могао да разуме нацистичку идеологију и начин на који су беспрекорно организовали фабрике смрти, Перек је истраживао и слике из медија које су биле доступне на супротној страни. Добром читаоцу неће промаћи да Перек у роману, описујући живот спортиста у олимпијским селима на острву W, на два места помиње филм *Олимпија* Лени Рифенштал. Филм *Олимпија* прати Олимијске игре које су 1936. године одржане у Берлину у тада нацистичкој Немачкој. Анализом филма уочава се да је снимљен у складу с нацистичким идеалима: младост, борбеност, монументалност, фидијевски обриси људских тела, што је требало да покаже да су Аријевци због бављења спортом здрави и неприкосновени спортисти атлетске грађе. Кадрови филма осим спортиста бележе масовну хистерију светине и непрегледне редове утегнутих униформи. Перек укључује те кадрове у свој роман описујући понашање публике у гледалишту стадиона која „хистерично“ прати спортска такмичења, али и такмичаре, који носећи идентичну опрему (слово W на горњем делу тренерке) с циљем да одају почаст свом острву, треба да направе велико слово W, које је заштитни знак острва, а уједно и алузија на кукасти крст.

Сам филм послужио је Переку као могућност да се поигра с читаоцем. На почетку другог дела фикционог наратива, када почиње да описује живот на острву W, Перек пружа опште информације о самом острву, његовој географској позицији, историји и становништву. Он објашњава да је острво добило име по Вилсону (**W**ilson), једном од његових најзначајних становника и некадашњем победнику на Олимпијским играма. Истраживањем имена учесника Олимпијских игара у првој половини двадесетог века испоставља се да је Џек Вилсон учествовао на Олимпијади 1936. године у Берлину и да је освојио сребрну медаљу у боксу у категорији од 51-54 килограма. Осим што Перек фалсификује Вилсонову медаљу, он не помиње чињеницу да је Џек Вилсон био црнац, што заправо представља замку коју пажљиви читалац треба да открије и која указује на расно нетрепељиву политику и колонизацију. Поигравајући се с читаоцима, који још увек не препознају ироничан тон приповедања, наратор нам у стилу етнолога открива да је идеја некадашњег олимпијца била да „оснује нову Олимпијаду која би се сачувала од шовинистичких свађа и идеолошких манипулација“ (Перек 2016: 74). Перек преузима нацистички начин говора и представљања јер, прећуткујући стварне околности у којима се

одвијао живот на острву, ствара атмосферу типичну за тоталитарно друштво, у коме је доступна само слика коју власт одобри, што отежава разликовање чињеница од измишљотина, односно, реалности од пропаганде. Интермедијалност с филмом *Олимпија* огледа се, дакле, у преузимању начина говора нацистичког режима. Алудирајући на сцене из филма које приказују изглед олимпијског села, Перек пише:

> *У ствари, свако село на острву „W“ одговара ономе, што се негде другде назива „олимпијско село“, а што се у Олимпији зове* Леонидајон*, или пак кампу за тренинге у коме се срећу спортисти из једне или више земаља да би пре великих, међународних сусрета учествовали у кондиционом тренингу.* (Перек 2016: 81)

Неутралним тоном извештаваоца Перек жели да прикаже и да пародира технике манипулације и пропаганде својствене нацистима. На крају треба бити свестан и чињенице да су се Олимпијске игре 1936. године одржале у нацистичкој Немачкој и да су представници великих светских сила, осим СССР-а, учествовали на такмичењу чиме су заправо дали легитимност Хитлеровом режиму.

Анализом начина представљања свакодневице на острву W може се наслутити присуство још једног филма – *Терезин*[142], који је као продукт нацистичке кампање снимљен 1944. године. Филм је имао за циљ имао да представи живот Јевреја у концентрационом логору Терезијенштат. Циљ филма био је да увери неутралне земаље да власти Трећег рајха хумано поступају са Јеврејима, односно, да оспори тврдње Савезника који су откривали све више информација о фабрикама смрти. Можемо само да претпоставимо да је Перек приликом „сликања“ живота на острву W пародирао поступке типичне за нацистичке пропагандне филмове, јер на почетку описа он пружа изабране информације и ствара жељену слику о острву на коме је спорт највиша вредност. Али тек детаљнијим описима организације живота, коју проширује уз помоћ технике концентричних кругова, писац показује страхоте којима су људи били изложени. На филм *Терезин* позива се и Зебалд у свом роману *Аустерлиц*, у коме истоимени протагониста, ослањајући се на слике доступне у јавности, конструише своју прошлост уображавајући да у једном од кадрова поменутог филма види своју мајку. На овај начин уочава се још једна

[142] Филм су у то време видели само нацистички челници, а напредовање Савезника онемогућило је нацисте да спроведу своју намеру да филм искористе у пропагандне сврх да би заташкали постојање концетрационих логора. Филм је у ратном метежу оштећен, а данас је сачувано само око двадесет минута филма.

од особина књижевности коју пишу припадници генерације постсећања, а то је интертекстуалност која се односи на међусобно комуницирање њихових текстова.

Као аргумент приликом уочавања интертекстуалности стоји присуство железница и железничких станица као места растанка, смрти, места неместа, која су обележила живот протагониста изабраних романа. Неместа су места, која супротно очекиваном, нису окидачи сећања. Перек негује став да је простор непостојан и да нема значење по себи што се може видети из следећег става који је написао у књизи *Врсте простора* (*Espèces d'Espaces*)

> Волео бих да постоје места која су постојана, непомична, неухватљива, недирнута и готово недодирљива, непромењива, укорењена; места која ће бити показатељи, тачке поласка, извори: Моја родна земља, колевка моје породице, кућа у којој сам рођен, дрво које сам посматрао док расте (које је мој отац посадио на дан кад сам рођен), таван мог детињства испуњен недирнутим успоменама… Таквих места нема, и баш зато што она не постоје простор се доводи у питање, престаје да буде доказ, престаје да буде саставни део, престаје да буде нечији. Простор постаје сумња: ја га непрестано морам обележавати, одређивати; никада ми не припада, никада ми није дат, морам да га освајам. (Перек 2016в :155)

За Перека је простор нешто што нема значење по себи, у њега се уписују успомене и накнадно му се даје вредност. Овакво виђење кореспондира са Ожеовом дефиницијом неместа. Неместо, тврди Оже у студији *Неместа: увод у антропологију надмодерности,* „никад није место у потпуности – ипак, неместа су мера нашег доба" (Оже 2005: 75-76). Оно се не може дефинисати и одредити ни релационо, ни идентитетски, ни историјски. Иако се на станицама одигравају судбински догађаји, протагонисти их се не сећају и поновно посећивање тих места, не доводи до откривања потиснутих успомена. Код Киша, на пример, возови и железнице играју егзистенцијалну улогу у животу његовог оца – Е.С. је био запослен у железницама, писао је *Кондуктер* и на крају завршио у транспорту за Аушвиц, а сам Киш тек накнадно у *Пешчанику* свему томе даје значење. Перек се на железничкој станици Лион растављa од мајке и када се након рата враћа у Париз на исту станицу, он је не препознаје и врло симболично након искрцавања пита који је то споменик. Дакле, иако је железничка станица неместо, Перек јој накнадно уписује значење, јер она постаје знак његовог растанка од мајке. Аустерлица у истоименом Зебалдовом роману прати исто искуство као и Перека. Иако му право име није Аустерлиц,

он га носи јер оно симболизује његов живот – успевши да се киндертранспортом спаси од нацистичких мера у Чешкој, стиже у слободну зону на железничку станицу Ливерпул стрит кидајући све везе с родитељима, који страдају у логору. У *Исељеницима* Паул Берајтер окончава живот на прузи на коју га асоцира љубав из младости: Јеврејка која је возом одведена у концентрациони логор, а Хенри Селвин се растаје од свог пријатеља из Швајцарске.

Приликом описа једне врсте такмичења на острву „W“ у тридесет и четвртом поглављу романа, када је читаоцу већ јасно да опис друштва с почетка заправо не важи и да се пред њим налази тоталитарно, фашистичко друштво у коме влада апсолутно безакоње, јер су сви закони опозиви и случајни, Перек убацује ставку која нам недвосмислено показује да острвом управљају људи који причају немачки. „*Мушкарци морају да скоче и да стану у врсту. Морају да изађу из просторија за спортисте – Raus! Raus! – морају да почну да трче – Schnell! Schnell! – морају у беспрекорном реду да уђу у стадион!*“[143] (Перек 2016б: 165). Управо се речи „*Schnell, los Mensch!“* срећу у цитату Давида Русеа, а уз то не смемо заборавити да је Хорхе Семпрун писао да постоје непредводиве речи из концентрационих логора и у својим делима је немачке речи задржавао у оригиналу, јер би њихово превођење умањило страхоту и непријатност коју су изазивале код некадашњих логораша. Говорећи о немачком као свом матерњем језику, Жан Амери је у есеју *Колико је човеку потребан завичај?* као бивши заточеник истакао да је немачки језик након логора попримио сасвим нови звук и да је од тог тренутка постао нераздвојив од искуства којем су логораши били изложени. Осим тога, слушајући сведочење из стрипа *Маус* Арта Шпигелмана сазнајемо да је у логору велики број људи страдао управо јер нису разумели наредбе на немачком језику. С друге стране, треба приметити да се језик самих спортиста не чује, не знамо којим језиком они причају, а ова чињеница иде у прилог Визенталовој тврдњи да су Немци плашили логораше, да ће сами мучитељи бити ти који ће извештавати о искуству из концентрационих логора. Коришћење немачког језика означава повезаност с текстовима других преживелих логораша и потврђује да су организатори фашистичког начина живота на острву управо људи који говоре немачки језик.

[143] Курзив у оригиналу.

Перек је био свестан утицаја других књижевних текстова на своје стваралаштво, што потврђује чињеница да је у роману именовао лектиру која му је била доступна у периоду, када је након ослобођења Париза становао с Бертом и Анријем у Вилар-д-Лану. Осим што су те књиге биле авантуристички романи (*Мали Парижанин на путу око света, Мишел, циркуски пас, Двадесет година касније*), што је на њега извршило утицај да фикциону причу о W најави у истом маниру, све књиге, које помиње, представљају делове неке целине. Оне су се настављале на оно што је већ било написано или се на њих надовезивала прича. Анри, који је прочитао и те књиге и према коме је Перек осећао велику наклоност, препричавао му је шта се дешавало у претходним деловима или у наставцима. Немогућност да директно приступи књигама, које су претходиле да би ону коју је читао могао да разуме, јасна је алузија на пишчево виђење себе као човека који је предодређен за потрагу, коме као да су биле суђене само незавршене приче и незнање о авантурама његових јунака. Пишчеви протагонисти су његови родитељи, али због одвајања од родитеља у раном детињству и њихове смрти, он није имао прилику да их упозна, да сазна како су живели пре рата и након њиховог растанка. Као што је од Анрија слушао о непрочитаним романима, тако је од других слушао о својим родитељима и није био задовољан тим објашњењима, јер му је недостајало да све то сазна из прве руке.

Ипак, Перек једино у књигама налази блискост и каже да су биле:

> извор непресушног сећања, сталног размишљања, извесности: речи су биле на свом месту, књиге су причале приче; могао си да их пратиш и да их изнова читаш и да приликом поновног читања доживиш исто оно што си доживео када си их читао први пут и што је било подржано осећајем сигурности да поново пронађеш исте речи и приче: тај ужитак никада није пресушио; читам мало, али увек изнова читам Флобера и Жила Верна, Русеа и Кафку, Лериса и Кеноа; сваки пут с истим задовољством читам књиге које волим и волим књиге које читам небитно да ли читам двадесет страна, три поглавља или целу књигу: с ужитком саучесништва, договора или пак уживања у коначно пронађеном сродству. (Перек 2016б: 152)

Књижевност му је пружала сигурност и темељ јер је у књигама затицао увек исти садржај, коме је могао у сваком тренутку да се врати. Књиге су стајале као супротност осећају који је као дете спознао боравећи у интернату: „радило се о открићу 'основне истине' (од сада ће ти долазити само странци; непрестано ћеш их тражити и бранити се од њих, они ти не

припадају, ни ти не припадаш њима јер ништа нећеш моћи да промениш када те буду држали на дистанци)“ (Перек 2016б: 114) Перека, дакле, за књижевност везује утемељеност, савезништво и осећај припадности.

Иако Меријен Херш упозорава да потомак који (ре)конструише прошлост може да потпадне под утицај слика које су доступне јавности, Перек показује да је врло обазрив по том питању и да је свестан различитих утицаја на конструкцију сећања на искуства која није доживео. Отварајући карте које користи у овој „игри“ и демаскирајући саме процесе (ре)конструкције сећања, Жорж Перек ангажује и читаоце да учествују и истражују шире околности у којима се одигравало његово детињство пружајући на тај начин могућност да разумеју замке у које могу да упадну приликом реципирања туђих и конструкције сопствених сећања.

6.3.2.2.Документ

„Треба доста времена да би на светло дана
изашло оно што је једном било избрисано. Трагови
постоје у матичним књигама, али не знамо где су оне
сакривене, који чувари бдију над њима, као ни да ли ће
ти чувари бити сагласни да нам их покажу. Они су
можда једноставно заборавили да су те матичне књиге
и постојале.“

Патрик Модијано (*Дора Брудер*)

Припадницима генерације постсећања заједничко је да истражују све доступне трагове како би успели да што ближе прићу прошлости коју нису директно искусили, а Перек признаје да је анализирао доступан архивски материјал и да је књига „резултат педантног истраживања, готово опседнута тачношћу и појединостима.“ (Перек 2015б: 69) И поред огромне жеље да спозна прошлост и да је докучи, Перек је свестан да

информације које су му доступне не могу да надокнаде изгубљено време с родитељима: „Поседујем још информација које се односе на моје родитеље, али знам да ми оне неће бити ни од какве користи да бих рекао све што бих о њима желео да кажем.“ (Перек 2016б: 46) Ово признање имплицира да писац није познавао своје родитеље. Због тога Перекова роман јесте један вид „фикционалног сећања“ (Перек 2015б: 70), сећања које је могло да буде његово, и које га се тицало и односило на њега, али није било његово. Потенцијално сећање, тврди Перек, јесте оно „које стоји поред нас и одређује нас скоро на исти начин као и наша лична историја.“ (Перек 2015б: 71) Због тога у другом делу аутобиографског наратива записује потенцијалне успомене које би волео да је доживео у прошлости:

> Волео бих да сам помагао мајци да поспреми кухињски сто након вечере. На столу би била плава карирана мушема; изнад стола висио би лустер […]. Онда бих отишао да донесем свој ранац, извадио бих књигу, свеске и прибор од дрвета, ставио бих све на сто и урадио домаћи. Тако се то одвијало у књигама које сам читао. (Перек 2016б: 77-78)

или:

> Имам плаву косу с лепом локном преко чела (од свих сећања која ми фале, можда бих ово највише волео да поседујем: како ме мајка чешља и како ми намешта ту прелепу локницу). (Перек 2016б: 55)

Овим потезом писац признаје да су му највише недостајале мале, свакодневне ствари које би, да су се одиграле у прошлости, допринеле да се осећа сигурно и заштићено, а употреба кондиционала нагони и њега самог да постане свестан да је све то, о чему он пише, нереално и немогуће што додатно појачава његову патњу.

Већ је речено да се у Перековом роману, слично као у Кишовом *Пешчанику,* документ појављује као гаранција тачности и као репер за постмеморију. Перек у књизи *W или сећање на детињство* помиње венчани лист родитеља (Перек 2016б: 37), потврду о свом држављанству (Перек 2016б:25), своју кршеницу (Перек 2016б: 103), потврду о мајчиној депортацији (Перек 2016б:38), али документа му не омогућавају да осети жељену блискост. Због тога што му фале информације из комуникативног памћења, пре свега из породичног оквира, Перек као припадник генерације постсећања мора да се ослања на документ и да сам створи причу тумачећи га.

Као документ, у коме је забележио своје успомене, стоје два Перекова текста написана скоро петнаест година пре почетка рада на књизи. Те текстове као доказ сопственог трагања у прошлости непромењене је унео у свој роман обележивши их масним словима. Поред коментара које даје у фусноти може се уочити процес рада на сећању и начин на који се прошлост рефлектује у мислима самог аутора; у њему је уочљиво ослањање на јавне документе у којима је Перек „читао“ информације о својим родитељима. У другом тексту, у коме пре свега (ре)конструише мајчину прошлост, Перек пише о венчању родитеља: **„Онда је упознала мог оца. Венчали су се. Она је имала двадесет и једну годину и десет дана. Општинско венчање било је 30. августа 1934. године у двадесетом арондисману. Уселили су се у улицу Вилен; изнајмили су мали фризерски салон.“**[144] (Перек 2016б: 37) Перек наведене податке проналази на венчаном листу родитеља. Ипак, период пре и након венчања остаје за њега непознат. Писац је свестан да не може да зна како је изгледао свакодневни живот његових родитеља до почетка рата, а сигуран је једино у датум свог рођења који налази на документу, али који он контекстуализује погрешно повезујући га с Хитлеровим успоном. Перек претпоставља да су након његовог рођења „[м]ожда […] три наредне године биле испуњене релативном срећом, коју су прекидале дечје болести (велики кашаљ, мале богиње, варичеле), различите материјалне потешкоће, будућност која није деловала најповољније.“ (Перек 2016б: 37-38) Међутим, Перек не може у потпуности да напусти садашњу позицију из које приповеда и знања која има, тако да ретроспективним приповедањем, као „псеудопророк“ (Мекхејл 1996б: 116) наслућује сенке које су се надвијале над животима његових родитеља. Након што је рат почео, што вероватно сазнаје од своје тетке, отац се пријавио за војску, погинуо, мајка је остала ратна удовица о чему сведочи фотографија која је укључена у аутобиографски наратив на којој је мајка у црнини:

> Моја мајка носи црну беретку. Вероватно носи исти мантил као и на фотографији снимљеној у Булоњској шуми, ако је судити по дугмету које је овог пута закопчано. Торбица, рукавице, чарапе и ципеле на пертлање су црне. Моја мајка је удовица. Њено лице је једина светла флека на фотографији. Она се смеши. (Перек 2016б: 59)

[144] Болд у оригиналу, као и сваки даљи у тексту.

Још један од докумената који постаје део наратива и историјског дискурса јесте потврда о његовом крштењу у католика. За време рата, када су Немци дошли у Вилар-д-Лан да би спречили напредовање Савезника и појачали контролу над том облашћу, Перек је живео као ратно сироче у интернату:

> Једанпут су Немци дошли у интернат. Било је то једног јутра. Још смо из далека спазили двојицу официра који су прошли преко дворишта у пратњи једне од управница. Ми смо као и обично отишли на часове и нисмо их никад више видели. До поднева су се проширили гласине да су само погледали школски регистар […]. (Перек 2016б: 112)

Накнадно крштење је и њему, као и Кишу спасило живот, јер су Немци проверавали документа деце у школи, а у Перековој крштеници су стајала имена родитеља: Сесилија и Андре Перек, католици, пореклом Бретонци. Перек верује да се сећа крштења и пише о њему у аутобиографском делу романа. Осим тога, крштеница нуди одговор на питање зашто је Жорж мислио да му се отац звао Андре, како су га звали другови из кафане, а не Исек, што је било његово право име: „**Ипак, јако сам се разочарао када сам сазнао да се у стварности – рецимо, у званичним документима – отац звао Исек Јудко, што ми заправо ништа није говорило**.“ (Перек 2016б: 33-34) На овај начин Перек (подсвесно) супротставља два документа, који истог човека именују другачије, а све то у зависности од потреба неке прошле садашњости и њених актера. На овом месту присутна је рефлексија минулих догађаја, која се манифестује у одблеску прошлости у форми документа. У духу постмодернизма Перек преиспитује домете документа, фукоовски се питајући о његовој веродостојности и начинима на који фиксира прошлу стварност.

Уз крштеницу Перек поетизује још један документ који му је спасио живот, а то је потврда о држављанству. „Мислим да је отац пријавио моје рођење у општинској служби. Наденуо ми је само једно име – Жорж – и прогласио ме Французем!“ (Перек 2016б: 25) Перек сматра да је та чињеница променила његов живот, односно, да је због тог документа преживео, што постаје јасно из следеће реченице у којој за своје родитеље мање победоносним тоном тврди: „Мој отац и моја мајка били су Пољаци.“ (Перек 2016б: 25). Из подтекста израња Жоржово мишљење, које је заправо настало под утицајем његовог накнадног знања о судбинама пољских Јевреја, да је отац синовљево држављанство

доживљавао као врсту сатисфакције и слободе. Међутим, на основу сећања тетке Естер испоставило се да је отац Жоржово рођење пријавио тек пет месеци након рођења (17. августа 1936), након што га је сестра подсетила на „тачке члана 3. закона од 10. августа 1927. године“ (Перек 2016б: 25) којима се потврђивало да сва деца рођена у Француској добијају француско држављанство. Када је већ стигао у Вилар-д-Лан, Перекова мајка је, да би доказала Жоржов идентитет, послала оверену копију потврде, датирану на 23. септембар 1942. године, „што је било последње сведочанство које имам од моје мајке“ (Перек 2016б: 26). Као што у роману *Пешчаник* потпис Едуарда Сама на крају *Писма* постаје траг одсуства и „обећање“ да је отац некада постојао, тако и последњи писани траг на поетизованом документу о присуству мајке, постаје знак њеног одсуства[145] (Дерида 1976) и потврда и победа Жоржовог живота.

Након ослобођења Париза тетка Естер је поднела захтев којим би добила информације о судбини своје снаје. Потврда о депортацији мајке гласила је:

> […] гђа Перек, рођ. Шулевиц Цирла, датум рођења 28. август 1913. године у Варшави, пољског држављанства, ухапшена је и одведена по налогу Немачке окупационе власти као Јеврејка 23. јануара 1943. у логор Дранси, а 11. фебруара је депортована даље. (Белос 1999: 143)

Перек је занемео након читања информација из потврде. Претпостављајући да је мајка, као и највећи број Јевреја из Француске депортована за Аушвиц, једино што у роману успева да дода како би поетизовао мајчин одлазак гласи: „Поново је видела завичај пре него што је умрла. Умрла је, а да то није разумела.“ (Перек 2016б: 38). У ове две реченице сажет је потпуни пораз мајке, Перека као сина, и њега као писца.

Међутим, колико год да потврда о депортацији означава коначност мајчине судбине, јер се највећи број депортованих није вратио[146], недостатак материјалних доказа код ближњих пружа наду да је неко њихов успео да преживи. Пошто је Перекова мајка, највероватније, завршила у крематоријуму, једино је документ могао да потврди њену смрт: „Моја мајка нема гроб. Тек је 13. октобра 1958. званично проглашена мртвом“ (Перек 2016б: 46). Тај осећај дуплираног одсуства мајке – одсуство у животу, одсуство у

[145] „Присутно у одсутном, одсутно у присутном, траг је знак за другог, белег његовог уклањања, брисање пуноће ознаке.” (Милић 1997: 115)
[146] Маргарет Дирас у причи *Бол* каже да се вратио сваки девети француски Јеврејин.

смрти, за Перека једино је могуће преживети уз помоћ књижевности и то оне која то одсуство поетизује ослањајући се на документарну подлогу, коју мора да рефлектује.

6.3.2.3.Фотографије

Перек пише да је његов роман настао „на основу описа фотографија које су служиле као преносници, као средство да прићем стварности за коју сам тврдио да је се не сећам. У ствари, она је настала из врло педантног истраживања, готово опседнута тачношћу и појединостима.“ (Перек 2015б: 69) Колико је за самог писца фотографија значајна, говори и коментар из фусноте у коме каже да је дуго мисило да су рамови за слике највредније ствари и да се и даље чуди када види да се могу купити за пет-шест франака. „**Веома дуго је на мом ноћном сточићу очева фотографија стајала у кожном раму, једном од првих поклона који сам добио након рата.**“ (Перек 2016б: 33) На фотографијама, које су сачуване у ратном метежу, налазе се његови родитељи, а како би надокнадио изгубљено време с њима он их посматра, а затим их детаљно описује. Заправо, док посматра родитеље на слици, Перек покушава да призове њихова лица описујући одећу коју носе и додајући информације које се не виде на слици. Детаљи, које аутор дописује, производ су његове фикције, али је и сам Перек свестан да оне доприносе општем утиску истинитости приче и да стварају ефекте реалности. Значај фотографије огледа се у њеној могућности да нас пренесе у тренутак забележен на њој. Фотографије су трагови који нас директно воде до прошлости, тако да Перек жели у потпуности да искористи њихове могућности, покушавајући да уз њихову помоћ реконструише читав један свет који више не постоји:

> Поседујем једну очеву фотографију и пет мајчиних (на полеђини фотографије мог оца покушао сам једне вечери, док сам био пијан, вероватно негде 1955. или 1956. године кредом да напишем „Нешто је труло у држави Данској“. Али ми некако није пошло за руком да четврту реч напишем до краја). (Перек 2016б: 32)

Очева слика постаје једини сигурни ослонац у сећању и покушај да се с њим оствари веза. Перек детаљно описује оца с фотографије, његов став, одећу, али поред тога додаје још информација, које у коментарима исправља. „Између беспрекорно чистих чизама – недеља је – и поруба на мантилу открива се бесконачно дуга трака гамашни. […] Отац се смеши. Он је обичан војник. На одсуству је у Паризу, крај је зиме, у Булоњској шуми.“ (Перек 2016б: 33) У фусноти[147] одрасли аутор указује да не постоје чињенице које би му дозволиле да тврди да је недеља, да је отац на одсуству и да се налази у Булоњској шуми, али можемо да претпоставимо да је писац дошао до закључка да је благдан због чисте обуће коју отац носи, да је отац на одсуству јер га је одувек замишљао као војника. Међутим, Перек негира тачност својих претпоставки јер с накнадно стеченим знањем постаје јасно да формат те фотографије показује да се не ради о аматерском снимку, већ о снимку који је био уобичајен за време служења војног рока, свадби, на крају школске године итд.

Перек описује још две фотографије на којима позира заједно с мајком. На полеђини прве записани су место где је направљен снимак и име фирме где је израђен. Приликом описа фотографије уочљиво је да Перек инсистира на осећају сигурности и блискости – он се налази у мајчином наручју, главе им се додирују, а затим описује мајку упоређујући је са собом и тежећи да пронађе заједничке црте лица које ће посведочити њихову повезаност. На основу спољашњих особина које може да види на слици и које тумачи, он тежи да створи изгубљено заједништво.

На другој фотографији такође се налази мали Жорж с мајком. На полеђини се налазе три натписа, од којих је Перек један делимично уништио одсекавиши ивицу фотографије. Други натпис говори о месту на коме је фотографија снимљена, а претпоставља да га је записала његова мајка. Перек тумачи ову слику, а у загради се пита – што је интервенција из садашње позиције – да ли је део мантила који је ухваћен на слици заправо мантил његовог оца? Овим питањем уочава се покушај аутора да надомести осећај породичног заједништва и блискости.

Осим ове три фотографије у роману Перек помиње још неколицину. Својим писањем показује да је свестан утицаја фотографија на конструкцију памћења, односно,

[147] У *Гробници за Бориса Давидовича* и Данило Киш користи технику коментара у фусноти, што говори у прилог могућности поређења ова два писца.

зна да би без тих фотографија поједине успомене биле изгубљене. Боравиште у Вилар-д-Лану би заборавио да на фотографији није видео кугле на огради које су му служиле као ослонац у памћењу и оријентир када је село поново посетио седамдесетих година. Заборавио би теткину посету у интернату да није имао фотографију која је могла да је докаже, јер како и сам каже „Не сећам се да сам је видео за све време мог боравка у интернату Турен (што не значи да она није долазила; већ да се ја не сећам)“ (Перек 2016б: 131) Због свега поменутог фотографија за Перека поприма статус доказа, што и једна од примеса од које полази и Меријен Херш, која приликом (ре)конструкције прошлости највећу моћ додељује фотографији јер како тврди:

> Фотографије које преживе масовна разарања и надживе своје субјекте или власнике постају сабласни одјеци из неповратно изгубљеног прошлог света, и то чешће од усмених или писаних нарација. Захваљујући њима, ми у садашњости можемо не само да видимо и додирнемо ту прошлост, већ и да покушамо да је оживимо тако што ћемо поништити коначну природу фотографског снимка. (Херш 2011: 159)

Фотографије се, слично као код Киша, појављују и у Перековом роману и треба посебно истаћи да и један и други писац користе интерпретативне вештине како би им доделили значење. Док Киш покушава да што објективније представи фотографију и тежи да учини невидљивим своје присуство и своје виђење, што се слаже с његовом идејом писања и пропитивања историје у оквирима књижевности, која не прелази границе историјског дискурса, Перек приликом описа њему доступних фотографија заправо упоређује на који је начин раније видео и доживео те фотографије и како се из садашње позиције оне могу тумачити. Аутор демаскира повратни механизам деловања фотографија тако што у потпуности чини видљивим поступке, којима је он на основу својих жеља и потреба уписивао значење у доступне носиоце сећања у различитим периодима живота. Перек, дакле, у својој поетици пропитује објективност фотографија као носилаца сећања и на примеру показује да њихово значење пре свега зависи од контекста из кога их посматра и тумачи реципијент.

6.3.3. Удео фикције у овкирима постмеморије

„Када стварност постане неподношљива поезија
поприма вредност оружја помоћу којег се
преживљава.“

Борис Сирилник (*Срећа у несрећи*)

Перек зна да није сећање то што му омогућава повезаност с прошлошћу, већ „маштовито ангажовање, пројекција и стварање“ (Херш 2011: 1512). Он тврди да нема сећања из детињства, а свој књижевни рад посматра као могућност да их створи. Сва сећања која се појављују у роману су упитна, а Перек једино уз машту покушава да им обезбеди веродостојност. Због тога ћемо у делу који следи показати на који начин је машта утицала на конструкцију (пост)сећања и истражићемо како је Перек повезао трагове прошлости и поетизовао их у роману. При томе, не смемо заборавити да је и сам Перек као постмодерни писац био свестан да фикција утиче на конструкцију реалности, а самим тим и прошлости, што сам показује вештим коментарисањем успомена и кориговањем нелогичних грешака које су се појавиле приликом (ре)конструкције прошлости. Како је дејство фикције присутно у целокупном роману, због обима ове докторске дисертације фокусираћемо се само на неколико изабраних места како бисмо указали на механизме њеног функционисања.

Супротно тврдњи с почетка романа, Перек пише да ипак поседује два несигурна сећања из детињства. Ова сећања су упитна јер, по Албвашевој теорији о колективом памћењу, услед прекида породичног континуитета писац не може да упореди сећања с другим члановима породице и да створи утемељено и конвенционално сећање. Прво сећање потиче из времена када је имао три године, а након што то сећање коментарише уз помоћ загради или фусноте и коригује поједине његове делове, Перек открива присуство маште којом жели да пронађе смисао догађаја из прошлости.

> Имам три године. Седим на средини собе, свуда око мене су распрострте новине на јидишу. Породица ме окружује: ово осећање опкољености нема никакве везе с осећајем притиска или претње; баш супротно, она је срдачна заштита, љубав: цела породица, породица у целости, у потпуности, стоји као непремостиви бедем око детета које се тек родило (нисам ли малопре рекао да имам три године?).
>
> Сви су пали у занос због чињенице да сам показао на хебрејско слово и да сам га правилно изговорио. […] Цела сцена личи ми због своје теме, хармоније, светла на неку Рембрантову слику или, можда, на неку измишљену која би се звала „Исус пред писарима“. (Перек 2016б: 19)

Хебрејско слово, које он препознаје и описује у оквиру овог сећања, не постоји у стварности. Перек зна да је измислио хебрејско слово, а на основу тога можемо закључити да он то чини како би се повезао с јеврејском традицијом из које је истргнут; цео процес сећања и књижевног уобличавања показује се као покушај да се поврати изгубљено. Ван Афен је тврдио да што је искуство родитеља недоступније и удаљеније, то је израженија потреба потомака да га спознају (Ван Афен 2006: 488). Фикција се на том месту појављује као једина могућност да аутор успостави везу с прошлим догађајима. Перек доводи у питање валидност сопствених сећања коментарима у заградама, у којима писац указује на грешку јер себе види час као новорођенче, час као трогодишњака. Ипак, ово (фиктивно) сећање сведочи о жељи и потреби писца да призове осећај заједништва, припадања и заштићености коју пружа породица, односно, лако се уочава да му породична топлина и заштићеност највише недостају.

Друго сећање, у коме се појављује Перекова отац, од самог почетка врло је нестабилно. Аутор нуди више варијанти догађаја из прошлости што имплицира одсуство сећања, деловање фикције у оквирима реалности и покушај да изабере најлогичнију опцију међу њима. Отац се враћа с посла и малом Жоржу даје неки предмет – златни кључ или новчић, који фикцијом постаје знак везе између оца и сина, а због одсуства оца тај предмет, па чак и цела успомена, накнадно добијају сакрално значење. Чак и Перек тврди да му цео тај догађај делује као сан. Сирилник пише да за децу којој су родитељи рано преминули и која нису имала среће да живе у оквиру породице, родитељи увек остају млади. За разлику од деца одрасле с родитељима, која су научила да родитељи имају и мане, деци без родитеља они остају увек само с позитивним особинама. Сирилник за пример узима Жоржа Перека: „Од свог оца немам друге успомене до овог кључа или

парчета кључа који ми је дао једне вечери враћајући се с посла.“ (Перек 2016б: 20) Перек који нема родитеље мисли да тај предмет садржи неку врсту магије јер долази од његовог оца: „Дакле, ту сигурно има нешто драгоцено што даје снагу, што улива наду.“ (Сирилник 2002: 62)

Перек је свестан да му једино фикција/књижевност нуди могућност да изрази и пропита своју идеју прошлости, тако да се он ослања и на експеримент како би успео да проговори о својим трауматичним успоменама. Као што смо већ писали, роман се састоји из два наратива подељена у два дела, међутим, наративи су подељени на још једном месту – страницом на којој једино стоји (…) – знак за изостављање. По помишљењу многих Перекових проучавалаца, овај знак је центар романа. Први део романа завршава се фикционом причом написаном курзивом о Гаспару Винклеру, а други део почиње такође фикционом причом о острву W. Волфганг Орлих је упозорио да што се тиче симетрије романа, изостављање се може посматрати у односу на посвету „За Е“, односно за њих који су нестали и које ће прогутати историјски заборав. „Из тог прекида и изостављеног текста, тог *interruption du sens* (прекинутог смисла) […], настаје други део романа, тј. око овог *interruption du sens* написани су и први и други део романа.“ (Орлих 1996: 188)

Перек је овим књижевним поступком пронашао начин да проговори о неизговорљивом. Сузан Рубин Сулејман пише о вишезначности овог знака тврдећи да је Перекov роман пример тога како се пише о неизрецивом: „инвентивно – и кроз тишину која говори гласније од речи“ (Сулејман 2008: 188). Америчка научница се пита да ли овај знак представља форму говора или ћутања, а сама нуди одговор у наставку: овај знак значи оба. То је знак којим се имплицира да ништа неће да се каже и знак који пажљивом читаоцу све открива. Знак (…) импицира неизвесност, прекид или одлагање, користи се с намером да се повећају очекивања и изненађење. Сулејманова тврди да три тачке с једне стране најављују прекид, а с друге обећање да ће нешто доћи и испоставља се као веза између првог и другог дела (Сулејмна 2008: 200). А шта то долази након овог прекида у роману? У том процепу нестаје мајка, која се не помиње у другом делу романа, нестаје Гаспар Винклер, нестаје Перековo безбрижно детињство о коме није ни поседовао лична сећања. Прекид приче о Гаспару Винклеру, прекид говора о мајци, прелазак на објективни тон сведочи о преласку на причу о Аушвицу.

Иако су многи веровали да је о искуствима из логора немогуће говорити, иако је Адорно првобитно тврдио да је писање поезије након Аушвица варварство, Перек показује да је и неизрециво могуће исказати, кроз фикцију – пригушено, нејасно или индиректно. Рикер је тврдио да „што више историјски објашњавамо, мање смо достојни; што нас више ужас запањује, све више тражимо да разумемо.“ (Рикер 1985: 274) Због тога се фикција нудила као решење, она је ужаснутом писцу давала очи да тај ужас погледа. Перек је својим романом илустровао како логор у коме је страдала читава мајчина породица постаје предмет о коме се не престаје с причом, односно, како фикција употпуњује причу и чува сећања, али и како успева да говори о ономе о чему друге форме заказују. Роман *W или сећање на детињство* изговара оно што се сматра неизрецивим.

Ослањајући се на етимологију свог презимена, Перек користи машту како би упутио на повезаност своје судбине са средишњим знаком романа – (…), који имплицира нестанак целог једног света, а пре свега нестанак мајке. Перек наводи да се његово презиме временом мењало због спољашњих утицаја у начину бележења чиме се на још једном месту отвара питање веродостојности докумената и начина на који они фиксирају стварност. „Презиме моје породице је Перец. Оно се може наћи и у Библији. На хебрејском Перец значи „рупа“, на руском „бибер“, на мађарском (тачније у Будимпешти) означава оно што ми зовемо „переца“ […].“ (Перек 2016б: 41) На мађарском се уместо переца чешће чује *sósperec* (шошперец – слана переца) па је интересантно што се изговарањем имена ове врсте пецива аудитивним путем појављује Жорж Перек. Писац указује да његово име и те како има везе с овим пецивом које у себи садржи две рупе, те он жели да каже да је његово име његова судбина – то је човек с празнинама/рупама чак и у свом имену. Перек с намером игра на хебрејско значење презимена, које итекако упућује на страдање његових родитеља (пре свега јер су Јевреји) и на повезаност са знаком (…), који алудира на нестанак у понору. На истом месту смрт родитеља значи наставак живота самог Жоржа Перека, који ће у будућности морати да се ослања на фикцију како би пришао прошлости, упознао своје родитеље, прихватио њихову смрт и схватио ко је.

У аутобиографском делу романа Перек пише о тренутку када је успео да замисли и прихвати очеву смрт:

> Откриће гроба мога оца, речи ПЕРЕК ИСЕК ЈУДКО и идентификационог броја исцртаних шаблонским словима на дрвеном крсту који су били још увек читљиви, изазвали су у мени тешко описива осећања: најтврдоглавији утисак носила је сцена коју сам управо играо, коју сам себи представљао: петнаест година касније син посећује очев гроб; али иза те игра стајале су још неке ствари: чуђење што видим своје име на гробу (јер је једна од специфичности мог презимена дуго времена била што је било једино: нико се чак ни у мојој породици није презивао Перек). (Перек 2016б: 42).

Осим чуђења Перека је пратио осећај да је испунио нешто, што је одувек требало да испуни; осећаји да се коначно сукобио са смрћу оца и да ју је усидрио, учинили су да престане да очеву смрт доживљава као нешто апстрактно: „као да је откриће тог маленог делића земље постало свршетак ове смрти коју никада нисам доживео, нисам познавао ни признао, коју сам годинама наслућивао из саосећајних шапата и уздишућих пољубаца старијих госпођа.“ (Перек 2016б: 43). Као опозиција очеве смрти коју је са закашњењем успео да позиционира у својој свести, стоји мајчина смрт: „Моја мајка нема гроб. Тек је 13. октобра 1958. године декретом званично проглашена мртвом.“ (Перек 2016б: 46) Одлазак мајке остаје недоречен, тако да знак (…) указује, како смо већ напоменули, на њено одсуство. Непостојање материјалних доказа (тело, гроб) онемогућавало му је су да схвати да је мајка страдала, тако да се знак (…) може тумачити и као наставак унутрашње борбе да се и мајчина смрт прихвати.

Лик оца: Иако је о оцу имао доста података јер је од тетке Естер, очеве сестре, слушао о његовом одрастању, школовању, карактеру, доласку у Париз, Перек не успева да се ослободи слике коју је о њему створио. Иако зна да је отац по доласку у Париз радио код Естериног мужа у трговини накитом, да је тај посао напустио, да је радио и као шеширџија и као ливац, да је помагао баби око пиљарнице, Переку није полазило за руком да свог оца замисли као запосленог човека. „**Једног дана сам видео његову фотографију на којој је у „цивилу“ и био сам веома изненађен; увек сам га знао као војника**.“ (Перек 2016б: 33) Оца је увек замишљао као војника, јер је он погинуо као војник. А тек као зрео човек, писац почиње да схвата своју привржености и опседнутост оловним војницима током одрастања, који су заправо омогућавали да негује прекинуту везу с оцем. Перек је веровао да је његов отац погинуо као везиста храбром смрћу, замишљао је

јуначку смрт, али тек касније сазнаје да је Исек Перек заправо био повређен у току бомбардовања и да је искрварио пре него што је стигао на ред за операцију.

Тетка Естер је Жоржу говорила о свом брату, али одрасли писац је био свестан да осим што су та сећања била непоуздана, за њега су она представљала само спољашње носиоце, који су били условљени теткиним погледом на свет, знањем и етиком. Тако да не изненађује чињеница што је тетка рекла свом братанцу да је његов отац био „**поета**“, што није означавало човека који је писао песме, већ је дефинисало став према животу, који његова сестра није могла да разуме: „**забушавао је у школи; није хтео да носи кравату; боље се осећао међу својим пријатељима него међу трговцима дијамантима**“ (Перек 2016б : 34). Перек, који је једном написао да је код тетке у породици све имао, али да је осећао да тај живот њему не припада, конструише лик савршеног оца, идеализује његове особине и осећа их блиским:

> **Код мог оца највише ми се допада његова равнодушност. Видим мушкарца који звиждуће. Имао је симпатично име: Андре. Ипак, јако сам се разочарао када сам сазнао да се у стварности – рецимо, у званичним документима – отац звао Исек Јудко, што ми заправо ништа није говорило**. (Перек 2016б: 33-34)

Таман, када смо помислили да је Перек нашао заједништво с оцем, он се враћа пар корака уназад тврдњом да не зна његово право име указујући тиме на немогућност да накнадно упозна оца. Дакле, питање које се отвара јесте зашто је Жорж мислио да се његов отац зове Андре, односно, како је заборавио да се његов отац звао Исек? Ово питање има везе с императивом заборава који је као дете, да би преживео рат, морао да поштује. Перек је морао да научи да заборави све што га је повезивало с коренима, да избрише у сећању ко је и да научи свој нов идентитет, тако да се заборав очевог имена може посматрати као борба за живот или како Слотердајк именује као „метафизика голог самоодржања“ (Слотердајк 1992).

Перек је као дечак за време рата, док је боравио у Вилар-д-Лану, знао да му је отац погинуо, па је његово одсуство покушавао да надомести на различите начине. Познат као експериментатор и иноватор у књижевности, Перек поетизује очево присуство и успева да га повеже на симболичком нивоу са знаком X.

> На другој страни улице, преко пута куће налазило се сеоско двориште – данас је то фабрика за производњу ствари од пластике – , ту је становао старији мушкарац са седим брковима, који је носио кошуље без оковратника […] и дан данас их се јасно сећам: секао је дрва на ногарету направљеном од два паралелна крста, која су стајала ослоњена на своје краке при чему су оба градила фигуру у облику X, која се звала „Крст светог Андреје“. Међусобно су били повезани попречном гредом и тај цео уређај се једноставно звао X. (Перек 2016б: 85)

Знак X израња као назнака реконструкције идентитета оца која се у потпуности ослања на машту. Описујући околину у којој је становао за време рата, Перек убацује у причу седог старца, па се питамо жели ли да на овај начин призове сећање на деду, оца или бога. Међутим, сам назив предмета на коме се секу дрва, крст светог Андреја који има сличности с новим именом оца, указује на фикционализовање везе према оцу. Перек указује на вишезначност знака X:

1. X може да буде знак за брисање речи, јер када се нађе преко речи брише се њено присуство;
2. X је знак за множење; знак за обележавање кординатне осе; знак за математичку непознату;
3. X је знак који најављује ампутацију, рез и одстрањивање, што директно упућује на оца.

Историја је ампутирала оца, одстрањен је, његово право име је прецртано и назван је Андре, а осим тога одлазак оца доноси умножавање смрти. Перек наставља: „Моје сећање није сећање сцене, већ сећање речи, сећање слова које је постало реч, те једине именице у нашем језику која се састоји из једног јединог слова, јединственог по томе што је једино које има облик онога што означава […]“ (Перек 2016б: 85-86).

Знак X, који се рефлектује у знак W, постаје симбол пишчевог детињства, јер су у само једном знаку садржани сви догађаји који су од некада безбрижог детета у породичном окриљу направили сироче и трауматизованог човека. Да је Перек био фасциниран знаком X, који уједно означава одсуство личног сећања, присуство историје која је предодредила његов живот и који кореспондира с пишчевом немогућношћу да прође прошлости, показује и цитат из романа *Живот упутство за употребу*:

> Двадесеттрећи је јун хиљаду деветсто седамдесет пете и само што није осам сати увече. Седећи пред својом слагалицом Бартлбут је умро. На застртом столу, на вечерњем небу четири стотина тридесет девете слагалице, црна рупа јединог комада који још није положио оцртава готово савршене обрисе слова X. Али део који мртвац држи између прстију, одавно с иронијом припремљен, има облик слова W. (Перек 1997: 604)

Лик мајке: Депортација рођака с мајчине стране и одсуство говора о мајци условили су недостатак ослонаца на основу којих би Перек могао да се приближи њеном лику, па зато ствара слику о њој: „**Допада ми се слика коју стварам о својој мајци, намерна и шематска; личи на њу, проглашава је скоро савршеном**.“ (Перек 2016б: 37) Перек признаје да због одсуства приче о мајци није могао да замисли њено одрастање, није знао шта ју је заокупљивало, већ ју је, под утицајем начина на који је страдала, увек видео кроз две особине: мајка је Јеврејка и живи сиромашним и безначајним животом. О њеном одрастању у Варшави пише:

> **Када мислим на њу, имам утисак да видим уску, слабо осветљену уличицу у гету, снег можда, бедне и лоше осветљене дућане пред којима људи стоје у редовима. А у средини моја мајка, једно ништа, клинка, четири пута обмотана шалом вуче за собом црни цегер, дупло тежи од ње.** (Перек 2016б: 36)

Перек разоткрива процесе конструкције прошлости и у фусноти открива да је такво виђење мајке највероватније преузео из Андерсенове бајке *Девојчица са шибицама* или можда из епизоде *Козета код Тенардијеових* из Игоових *Јадника*, чиме потврђује утицај слика које су доступне у јавности на конструкцију слике о прошлости.

Покушавајући да замисли мајчину прошлост у оквирима реалности – могућег и вероватног, Перек као централни догађај у животу види њено пресељење у Париз и пита се каква је очекивања мајка имала од нове средине и какве је наде гајила у будућност. Када је по први пут записао аутобиографске текстове, још увек је мислио да се његова мајка доселила у Француску као одрасла. Дејвид Белос тврди да је Перек установио то мишљење јер је на основу сећања своје рођаке Бјанке, Естерине старије ћерке, сазнао да је његовој мајци писање француског лошије ишло, а и несигурни потпис који се може видети на венчаном листу, по мишљењу Перековог биографа, додатно је подстакао такав став (Белос 1999: 72). Међутим, Перек интервенише као одрастао аутор и исправља грешку

која му се „поткрала“ јер је сазнао да је његова мајка дошла у Француску у раном детињству. Ипак, писац и сам прави грешку када у раније написаном тексту о мајци пише њено презиме *Schulevitz*, уместо *Szulewicz*, што нам допушта два начина тумачења: као прво случајна грешка додатно појачава утисак одвојености од мајке, корена и прекид континуитета, а као друго Перек намерно пише погрешно да би тиме пажљивом читаоцу оставио могућност да открије под којим утицајима он конструише своје виђење прошлих догађаја.

Најважније место у коме је уочљиво деловање фикције на конструкцију постсећања јесте растанак од мајке. Тек се накнадно испоставља да је то најболнији тренутак Перековог живота. У ратном метежу мајка је као ратна удовица одлучила да дете уз помоћ Црвеног крста пошаље у неокупирани део Француске, где се налазила његова тетка с породицом. О растанку од мајке Перек пише на три места у роману. Описи се не понављају у потпуности јер су писани у различито време – под различитим спољашњим утицајима и с другачијим сазнањима писца. Супротно очекивањима, Перек не продубљује те описе, већ понављањем обесмишљава успомену на растанак. Да бисмо потркепили наведено мишљење навешћемо сва три места на којима Перек евоцира ту успомену:

> Једино сећање на мајку јесте од оног дана када ме је отпратила до железничке станице Лион, одакле сам транспортом Црвеног крста отпутовао за Вилар-д-Лан: иако нисам ништа сломио, рука ми је била у завоју. Мајка ми је купила часопис, који је носио назив *Чарли и падобран*: на илустрованој корици канапи падобрана нису ништа друго него трегери на панталонама Чарлија Чаплина. (Перек 2016б:32)

> **Једног дана отпратила ме је до железничке станице. Била је 1942. година. Станица Лион. Купила ми је дечији часопис, вероватно неко издање стрипа о Чарлију детективу. Чини ми се да сам је видео док је стајала на станици како ми маше белом марамицом, док је воз кретао. Путовао сам с Црвеним крстом у Вилар-д-Лан.** (Перек 2016б: 38)

> Мајка ме је отпратила до железничке станице Лион. Имао сам шест година. Поверила ме је заједничком транспорту Црвеног крста, који је путовао за Гренобл у неокупирану зону. Купила ми је илустровани часопис на чијим корицама је стајао Чарли Чаплин, његов штап, шешир, ципеле, његова мала лептир машна, он скаче падобраном. Падобран је причвршћен за Чарлијеве панталоне.

> Црвени крст евакуише повређене. Ја нисам био повређен. Упркос томе морали су ме склонити. Морало је да изгледа као да сам повређен. Због тога ми је рука била у завоју. (Перек 2016б: 61)

Док у првом сећању писац реконструише прошлост указујући на своју ограничену позицију, у следећа два сећања уочава се деловање фикције, која не доприноси потврди успомене, већ је управо доводи у питање. Понављањем Перекове успомене поништава се њен сваки смисао уколико се сетимо његовог признања с почетка романа да он нема сећања на детињство. Три текста која прате исти догађај, дакле, растанак од мајке на станици Лион, изложена су методичком раду сумњичења, јер уместо да добијемо више информација, уочавамо да их писац прогресивно осиромашује допуњујући их фиктивним елементима. Док прва два пута Перек различито извештава о својим сећањима, треће сећање деконструише оба јер пародира и прву и другу тврдњу. У другом сећању уочљиво је да због одсуства сећања на догађај Перек посеже за стереотипним сликама растанака: мајка стоји на станици и маше марамицом. Када трећи пут пише о истом сећању, он се више фокусира на слику Чарлија Чаплина него на растанак с мајком, чиме постаје јасно да се Перек не сећа овог догађаја, већ да му накнадно даје смисао. Понављањем сећања уочава се појачан рад на прошлости и њено осмишљавање, јер у тренутку када је Жорж кренуо на пут, ни мајка, ни он нису знали да је растанак коначан и да једно друго никада више неће видети. Перек може само да нагађа како се као петогодишњак осећао када је кренуо на пут, јер приликом реконструкције сећања није могао да се ослободи накнадно стеченог знања о мајчиној судбини. Јасно је, дакле, да је ова успомена постала суштинска за писца тек када је знао да је мајка умрла, дакле, он успомени тек накнадно – са закашњењем – даје значење. Како у тренутку растанака Перек није знао да је то последњи пут да види мајку, није ни обраћао пажњу на то да је што боље упамти, да је гледа. Заборавио је да јој каже збогом, док су се одвајали, па је из позиције садашњости имао осећај кривице, што ју је напустио, што је није чувао, што ју је заборавио.

Осим поменутог, Филип Лежен тврди да на слици у часопису у окупираном Паризу никако није могао да се нађе Чарли Чаплин, јер је у окупираном Паризу било незамисливо да творац филма *Велики диктатор* буде на насловници. Успомена која укључује Чаплина подразумева деловање фикције које је уочљиво и у тврдњи да је Жоржова рука била у завоју. Рука у завоју и падобран у успомени знак су лома, прекида, подршке. За време

служења војног рока Перек је скакао падобраном и то искуство је допринело да дешифрује описано сећање на растанак. Писац схвата да је одвајање од мајке корспондирало с осећајем скока у празнину, чиме су се све нити с прошлошћу кидале. Међутим, након скока падобран се отворио, конопци су се затегли и Перек се спустио успешно. Као што је падобран био предуслов за безбедно призмељење, тако се писање и фикција показују као једина могућност да писац повеже покидане нити с детињством.

6.4. Закључак

Анализа и тумачење Перековог романа у оквирима теоријске поставке студија сећања и постмеморије не доводе се у питање, јер његов роман промишља проблеме на које наилази сећање, његове границе и однос према успоменама, чиме се дотадашња традиционална схватања сећања/памћења доводе у питање. Пошто је Перек дочекао Други светски рат у Паризу када је имао само четири године, убрајамо га у генерацију 1.5, односно, у генерацију постсећања, која није поседовала проверене и проверљиве успомене из тог трауматичног периода. Перек је рано одвојен од родитеља, тако да је у животу овог писца прекинут континуитет у преносу породичног сећања, због чега се Перек, слично као и Киш, ослања на спољне носиоце успомена, односно на екстерне репере у сећању – историјски оквир, документарна грађа итд. Ипак, увидевши њихову ограниченост, Перек посеже за фикцијом, конструише прошлост коју није искусио, тако да фиционализована сећања постају једина сећања која има.

Анализом доминантно (пост)трауматских наратива постмеморије који обликују дисруптиве и нелинеарне наративне структуре, присутне у изабрном роману, показује се колико су смрт оца и нестанак мајке утицали на конструкцију Перекове личности. Бити припадник генерације постсећања, живети као потомак људи који су на сопственој кожи доживели холокауст, јесте искуство које дубоко обликује идентитет и разумевање света око себе. Књижевност је за Перека имала лековито дејство, јер је у њој, осим жељене блискости и сродства, пронашао могућност да проговори о свом искуству, да га промисли и фикционализује. Експериментишући с књижевном традицијом и аутобиографском

грађом, Перек пише једну врсту постмодерне аутобиографије, односно, аутофикцију. На основу анализе Перековог романа закључује се да је формирање идентитета јунака/аутора недовршено услед сталног присуства прошлости која није у потпуности савладана и не да се савладати јер увек остаје део недореченог. Дакле, роман *W или сећање на детињство* илуструје како се формирање идентитета аутора припадника генерације постсећања догађа кроз јунаке романа као њихових аутофиктивних одраза, односно, показује да је аутофикција једна од могућности суочавања с прошлошћу у изабраном корпусу.

7. ПОСТСЕЋАЊА У *ИСЕЉЕНИЦИМА* В. Г. ЗЕБАЛДА

„[К]ао луд човек, непрекидно мислим да су око
мене све сами знаци и тајне, чини ми се да чак и неме
фасаде кућа знају нешто страшно о мени […]“

В. Г. Зебалд (*Аустерлиц*)

7.1. Рефлексија прошлости код В. Г. Зебалда

„Понешто остаје заувек недокучиво.“

В. Г.Зебалд (*Исељеници*)

Винфрид Георг Максимилијан Зебалд[148] рођен је 1944. године у католичкој и антикомунистичкој породици, која је генерацијама била настањена у баварском селу Вертах на граници Немачке, Аустрије и Швајцарске. Након школовања у Немачкој и завршених основних студија у Фрибургу, у Швајцарској, када је увидео лицемерство и школског и академског система, као и да су се некадашњи проминентни нацисти задржали на водећим позицијама и то не само у образовном систему у СР Немачкој, одлучује да школовање настави ван немачког говорног подручја. Као двадесетогодишњак напушта завичај и одлази да ради као лектор за немачки језик у Манчестеру. Овај животни и

[148] Рођен годину дана пре немачке капитулације, осећа да му име – Винфрид Георг, звучи одвећ нацистички, па су га пријатељи, пре свега у Енглеској, звали Макс, што је била скраћеница од његовог трећег имена – Максимилијан.

судбински избор повезује га с Данилом Кишом, који је и сам радио као лектор за српскохрватски језик у Француској и који је, као и Зебалд, имао прилику да с дистанце посматра, промисли и критикује ситуацију у матици. Иако му је било тешко да се након студија у планинској и шумовитој Швајцарској прилагоди животу у равничарској Енглеској, чији језик још није био добро савладао, одлучио је да тамо остане. Магистрирао је и докторирао немачку књижевност у Енглеској, а посебно му се допадало што се на универзитету, за разлику од Немачке, није поштовала строга хијерархија. Стога, Зебалд почиње да ради на младом Универзитету Ист Англија, у Норвичу, где је предавао немачку прозу деветнаестог и двадесетог века све до своје трагичне погибије у аутомобилској несрећи 2001. године.

Зебалд је, како је доцније увидео, растао окружен одсуством говора о блиској прошлости. Иако је знао да је у његовом селу постојала породица у којој се од петорице синова из рата ниједан није вратио и иако је међу очевим фотографијама налазио на снимке напада на Пољску – на некима су се видели „извијачки“ редови, док су на другима била порушена и опустошена пољска села – Зебалду су током детињства те околности деловале природно. Како Зебалд наводи у многобројним интервјуима, он све до своје шеснаесте или седамнаесте године није чуо готово ништа о историјским догађајима пре 1945. године. Тек је као гимназијалац у школи, са седамнаест година, први пут погледао документарац о ослобађању логора Берген-Белзен, с тим да, након филма, ђацима није било дозвољено да постављају питања. Оно што је било приказано на платну, наставници нису пропратили ниједним коментаром, нити контекстуализацијом догађаја, тако да, оставши ускраћени за објашњење, седамнестогдишњаци су могли само да нагађају узроке и околности представљених догађаја.

Осамнаест година након рата, 1963. године, када је СР Немачка већ била обновљена и окренута будућности, покренути су Франкфуртски процеси за злочине почињене у Аушвицу. Као и током првог покушаја денацификације спроведеног у Нирнбергу одмах након рата, у Франкфуртским процесима биле су подигнуте оптужбе против двадесет и четири особе – заповедника, који су били укључени у спровођење коначног решења у концентрационом логору. Двадесет хиљада људи помно је пратило двадесет месеци саслушавања сведока, у којима су некадашњи интернирани сведочили и откривали злочине против човечности почињене у Аушвицу, док су починиоци остали

при тврдњи да су невини, не мењајући изразе лица док су слушали приче жртава. Процеси су највећу пажњу привукли омладини, која до тада није имала увид у прошлост својих родитеља, комшија и суграђана, тзв. обичних људи, нити у њихове активности за време рата.

Зебалд је у једном од интервјуа истакао да му је након Франкфуртских процеса постало јасно да су оптуженици били људи које је познавао из комшилука, док сведоке никада никада није срео у Немачкој. Радило се о Јеврејима из Бруклина или Сиднеја, који су, како је тада чуо, до доласка нациста на власт живели у миру заједно с Немцима у Нирнбергу или Штутгарту. Зебалд наглашава да је растао у крутом ксенофобичном, провинцијалном, антикомунистичком и католичком руралном свету, и да су ћутање и заборав обележили његово рано детињство, а да је тек преселивши се у Енглеску 1966. године схватио да Јевреји заиста постоје, јер их у Немачкој просто више није било и нико их није помињао: „тек сам у Манчестеру схватио да су историјски догађаји погађали стварне људе“ (Џаги 2011: 91).

У промењеном контексту фотографије из породичног архива и ћутање почињу да добијају другачији смисао. Колико се нацистичка идеологија укоренила међу обичним људима, сведочи и већ поменути фотографски снимак разореног пољског села, који је заузимао место у „породичном“ албуму. Осим тога, Зебалд сазнаје да се његов отац још тридесетих година због недостатка посла пријавио за војску, као и да је након доласка Хитлера на власт као подофицир Вермахта и сам марширао с нацистичким јединицама. Пишчеви родитељи упознали су се током припрема за напад на Пољску, па је себе због тога карактерисао као прави „производ фашизма“. Зебалдов отац је након безусловне капитуалције Трећег рајха две године провео у заробљеништву у Француској, а након повратка, никада ни речи није рекао о рату у синовљевом присуству. Ипак, накнадна сазнања о прошлим догађајима дубоко су уздрмала немачког писца, који није веровао у наслеђивање кривице, али који је знао да је кривица због одбијања починиоца да се суоче с њом обележила њега и припаднике његове генерације: „Уколико знаш да је претходна генерација, којој су припадали твоји родитељи, стричеви, тетке, била саучесничка, тешко је рећи да ти немаш ништа с тиме. Одувек сам осећао да морам да знам шта се догодило и да покушам да схватим зашто је тако.“ (Џаги 2001)

Не само Зебалд, већ велики део постгенерације у послератној Немачкој, такозвани *Nachgeborene,* био је суочен с тим аветима прошлости и морао је да пронађе начина да их схвати (Цаги 2011: 90-91). Јасно је да се након завршетка рата у Трећем рајху, као и у Француској, ћутало због афирмације живота и превазилажења трауме након изгубљеног рата, бомбардовања немачких градова и (не)почињеног у нацистичком режиму. Међутим, испоставило се да је ћутање пронашло ослонац у целокупном друштву, које се није својевремено побунило против неправде, коју су националсоцијалисти наносили њиховим неподобним сугрђанима (Јеврејима, Ромима, ментало оболелима, хомосексуалцима, комунистима итд), што је резултирало ћутањем, а у послератном периоду и неспособношћу да се тугује[149] (Мичерлих/Мичерлих 1997).

Као германиста и страствени читалац, Зебалд зна да постоје писци међу Немцима, попут Хајнриха Бела (Heinrich Böll) и Алфреда Андерша (Alfred Andersch), који су осећали да морају да кажу нешто о прошлости под сенком Трећег рајха, али им је, по Зебалдовом мишљењу, недостајало такта или истинског саосећања, чиме се нарушавао интегритет жртве. Зебалд наводи да је Андерш био ожењен Јеврејком, коју је напустио 1936. године, препустивши је немилости нациста. Тај поступак није могао да анулира ни каснијим писањем о јеврејском страдању, јер је његов чин за Зебалда био морално недопустив.

„Век у којем он [Зебалд][150] у пуној мери живи – својим поетски ангажованим писањем, својим моралним позиционирањем – јесте век логора, индоктринације људских маса, друштвених експеримената на разини континента.“ (Прстојевић 2011: 110) Као *homo* (*po*)*ethicus,* Зебалд мисли на линији с Данилом Кишом, сматрајући да је његова морална дужност да пронађе одговарајући начин да пише о страдању и патњама жртава, поштујући бол и скрханост прогањаних и интернираних.

[149] Алаида Асман се у својој студији *Дуга сенка прошлости* позива на студију *Неспособност за туговање* Александера и Маргарете Мичерлих, у којој су установили да неспособност немачког народа да изрази туговање потиче из времена много пре Другог светског рата. Она је, како тврде Мичерлихових који су психоаналитичари по струци, потицала из вишедеценијског начина васпитања који се симултано развијао с милитаризацијом Пруске и прерастао је животни стил у оквиру царства. Туговање је било „забрањено“ највише код младих, који су од детињства васпитавани под утицајем флоскуле да „дечаци не плачу“. У роману *Лимени добош* Гинтера Граса, како примећује холандски истраживалац Јан Бурума, постоји једна сцена у послератном немачком локалу у коме се служила главица црног лука, дашчица за сечење и нож, која у потпуности осликава неспособност Немаца да тугују – тај црни лук је „учинио оно што цео свет и патња целог света нису успели да направе: округлу људску сузу. Ту се плакало. Ту се коначно опет плакало. Плакало пристојно, плакало без задршке, слободно плакало.“ (Грас 1959: 517)

[150] Мој додатак.

> У послератним немачким делима, насталим током првих 15 до 20 година након рата, писци су избегавали помињање политичког прогона – хапшења, затварања и систематског истребљења читавих народа и друштвених групација. Након 1965. године писци почињу превасходно да се баве тим темама, али не увек на прихватљив начин. Стога ми је било јасно да је писање о томе, нарочито за писце немачког порекла, подухват праћен опасностима и потешкоћама. Нетактични испади, морални или естетски, врло лако могу бити начињени. Било ми је јасно и да није могуће писати о најстрашнијим ужасима прогона на потпуно огољен начин, јер нико не би могао да се суочи с њима и при томе сачува здрав разум. Зато би тим питањима требало приступити с одређеним отклоном и читаоцу предочити да вас она никада не напуштају. Њихово присуство нијансира сваку реч у свакој реченици коју писац напише. Ако му пође за руком да то учини на уверљив начин, тада може да се залаже за писање на ту тему. (Џаги 2011: 92)

На основу овог цитата увиђа се да Зебалд подржава Семрпунов став о значају фикције и њене могућности приликом представљања непредстављивог искуства, али је свестан осетљивости теме и танке линије, која се лако може прећи и ненамерно нанети бол другима.

Да би се илустровао Зебалдов морални став према стварним жртвама, довољно је сетити се да су ликови у његовим романима инспирисани стварним личностима, али да је тај однос између стварних људи и фикционих личности замагљен. У *Исељеницима*, у причи *Макс Аурах* лик истоименог протагонисте изграђен је на основу Зебалдовог станодавца, архитекте из Манчестера, код кога је становао док је био на лекторату, и енглеског сликара Франка Ојербаха (Frank Auerbach). Да би избегао да енглеска публика препозна сликара, коме није било пријатно да говори о својој прошлости, Зебалд у енглеском и француском издању романа Аурахово име мења у Макс Фербер. Осим тога, романескна судбина Жака Аустерлица у роману *Аустерлиц* инспирисана је причом о Сузи Бехофер, која је у Енглеску пристигла киндертранспортом[151].

У Зебалдовим делима уочава се његово етичко држање према неправди, Шерц је писао да се може казати да Зебалд уходи патњу, „трага за њом у историји, он ту патњу истражује и откопава, као некакав археолог“. (Шерц 2011: 82) Као Немац из послератне генерације, којој су преци оставили у наслеђе терет нацистичких злочина, Зебалд осећа

[151] Операција евакуисања јеврејске деце из Немачке, Аустрије, Чехословачке и Пољске у Велику Британију, у месецима који су претходили почетку Другог светског рата.

моралну обавезу да преузме сећања Јевреја и да их уз помоћ емпатије учини својим. Због тога су готово сви људи из Зебалдових дела меланхолици, који осећају да не припадају овом свету. Протагонисти у његовој прози претпостављају да с њима нешто није у реду, па Зебалд покушава да спозна шта је основа њихове меланхолије, указујући да је она условљена теретом недавне историје.

Избор језика: Оптимистично би било покушати да се пружи једнозначан одговор на питање зашто је Зебалд одлучио да остане у Енглеској, пишући на немачком језику и да заувек остави земљу у којој се родио. У почасном годишњем предавању у организацији Британског центра за књижевно превођење Универзитета Ист Англија[152], Зебалд се појавио последњи пут, пре него што је исте године погинуо у саобраћајној несрећи. Пред препуним Квин Елизабет холом у Лондону, признаје да је Немачку напустио јер је у том друштву тзв. „завера ћутања“ (Џаги 2011: 91) највише узела маха. Зебалд је био свестан штетности културе ћутања, као и неделотворности тог „уговора“ између људи, који су мислили да ако се о холокаусту не пише или не говори, он се није ни догодио.

На питање зашто након тридесет година живота на енглеском говорном подручју још увек пише на немачком, а не на енглеском, Зебалд је рекао да је писање за њега повезано са сећањем и да нису постојале околности, које би га навеле да се у потпуности одрекне матерњег језика. Сећања је у себи сачувао на немачком језику, то су сећања на индивидуалне и колективне катастрофе које савременост и садашњост осветљавају на другачији начин. Размишљајући о свом матерњем језику, Зебалд је истакао да је његов матерњи језик везан за подручје из кога потиче – баварско село на тромеђи Аустрије, Немачке и Швајцарске, и да је стандардни немачки почео да „учи“ тек на факултету у Фрибургу (Бигсби 2001: 148). Из интервјуа Саре Кафату с Максом Зебалдом за *Харвардски преглед* сазнајемо да он не верује у психоанализу и такозване говорне лекове, јер сматра да препричавањем и призивањем нашег искуства не можемо да повратимо прошло, да га освежимо или надокнадимо. Он је додао да ми „сматрамо да задубљивањем у прошлост или пребирањем по њој можемо да поправимо ствари, а у суштини их само чинимо горим“ (Кафату 2011: 59). Зебалдово копање по прошлости не представља пут који води ка излечењу, односно, ка ослобађању од тешких сећања, већ супротно од тога,

[152] Зебалд је био оснивач овог центра.

он вербализује неправде, супротставља се идеологијама које теже да прогутају наративе страдалих, у жељи да спречи понављање нехуманости и уништња.

Матерњи језик као компонента идентитета: Зебалд је течно говорио енглески, али га није доживљавао као свој матерњи језик, већ како је истакао: „У најмању руку с њим се осећам као да сам код куће. Користим га, али ми ипак звучи страно.“ (Бигсби 2001: 148) Иако одвојеност од матерњег језика није била радикална јер је био ожењен Аустријанком, предавао немачку књижевност и често је путовао у Немачку, код Зебалда је проузроковала да се сећања појављују на матерњем језику још јасније. Чеслав Милош тврди да није тачно да дуг боравак ван матице узрокује сушење стилова, чак и када је писац лишен оживљавајућег утицаја свакидашњег говора:

> Али оно што јесте истина, то је да се откривају нови аспекти и тоналитети родног језика, јер се супротстављају позадини језика новог миљеа. Тако се сужавање у неким областима (улични идиоми, сленг) компензује ширењем других (чистота вокабулара, ритмичка експресивност, синтактичка равнотежа). (Милош 1999: 188)

Зебалдов језик је одмерен и старовременски, као да потиче с краја деветнаестог века. То је језик којим се већ неко време више не пише, а камоли говори; његова синтакса је компликована, лексика је архаична, Зебалдов језик је невероватно резистентан на моду.

Зебалдова безавичајност: Иако је имао понуда да ради на универзитетима широм Немачке, Зебалд их није прихватао. Причао је да што дуже остане у Немачкој, мање се осећа да је код куће. Из портрета В.Г.Зебалда у *The Guardian*-у, сазнајемо да је Зебалд бар једном месечно путовао у континенталну Европу, посећивао архиве, библиотеке, ишао на књижевне вечери и промоције својих књига, посећивао пријатеље или рођаке – његове сестре живеле су у Швајцарској, а мајка је остала у Баварској. А о немогућности повратка у Немачку и свом исељеништву Зебалд изјављује:

> Враћање кући није увек лепо искуство. Оно је увек повезано с осећајем губитка и чини вас свесним неумољивости времена. Уколико живите на два места, у лошим данима видећете свуда само мане таквог живота. Када се једног таквог дана враћате у Немачку, у вама се пробуде авети прошлости. (Цаги 2001)

Иако Зебалд никада није експлицитно изјавио да се налази у добровољном егзилу, он је и у својим књижевним делима и у интервјуима исказивао своје виђење живота и рада у Енглеској: „У Енглеској сам само гост, овде лелујам између осећаја блискости и измештености.“ (Зебалд 2003б: 250). Зебалд као добровољни исељеник[153] сусреће се с проблемом, који је Дубравка Угрешић вербализовала у свом есеју *Писати у егзилу*: „Егзил је истовремено стање самопомиловања и усамљене бунтовничке дрскости, […] стање опијености слободом, али и стање суверене резигнације“ (Угрешић 2000: 98), а поред тога Угрешић тврди да је „Егзилант особа која се супротставља томе да се прилагоди.“ (Угрешић 2000: 103) Зебалд је напустио Немачку јер није желео и није могао да се прилагоди култури ћутања, а управо је долазак у нову средину захтевао прилагођавање новим условима живота.

> Уколико прихватимо мисао да је егзил последица грешке у прилагођавању, и да је због тога егзилант нека врста социјалног инвалида, онда се егзилант у егзилу суочава с трагикомичношћу своје ситуације, јер је управо егзилантски живот велика школа прилагођавања. (Угрешић 2000: 103)

Зебалд, дакле, слично приповедачу/приповедачима из романа *Вртоглавица*, *Исељеници* и *Аустерлиц* пати због осећаја беззавичајности, који је својствен готово свим ликовима који се појављују у његовим делима.

Макс Зебалд је имао 44 године кад је објавио свој први неакадемски рад. Иако је живео и радио у Енглеској, његово стваралаштво било је окренуто немачком културном и друштвеном контексту. До 1988. године Зебалд је објављивао научне радове, пре свега о аустријским писцима. У збирци есеја *Опис несреће* (*Die Beschreibung des Unglücks),*

[153] Едвард Саид прави разлику између изгнаника, избеглице, исељеника и емигранта, при чему је исељенике дефинисао као људе који својевољно живе у страној држави због личних или друштвених разлога. Исељеник је свако ко се исели у другу земљу, при чему је избор земље могућност. Ипак, како наводи овај теоретичар, исељеници могу делити с прогнанима самоћу и отуђење, али они не пате под његовим крутим забранама. (Саид 2008: 33)
О егзилу и његовој манифестацији у роману Исељеници више информација у: Нешић Павковић 2016: М. Нешић Павковић , „Лутање као израз егзила у Зебалдовим Исељеницима“, *Наслеђе* 33, Крагујевац, ФИЛУМ, 189- 207

објављеној 1985. године, германиста Зебалд истражује алтернативне начине израза и бави се откривањем улоге књижевности у науци и учењу.

Први Зебалдов књижевни подухват јесте нешто што је он сам назвао „елементарном песмом“, *Након природе* (*Nach der Natur. Ein Elementargedicht*), из 1988. године. Поема *Након природе* говори о тројици мушкараца који су на себи својствен начин осетили сукоб човека и природе – Матијас Гриневалд, познати немачки ренесансни сликар, који је осликао Изенхајмски олтар, велики природњак Георг Вилхелм Штелер из Берингове експедиције на Аљасци и сам Зебалд – различити људи из различитих векова. Сва тројица баве се нескладом природе и друштва, тихом катастрофом уништења природе, која је већ у току и коју сам писац врло добро препознаје. Насупрот томе, ту је утопија природе која ће на крају поразити човека да би обновила постојање елемената, биљака и животиња у лепоти и миру.

> Почев од поеме *Након природе*, и идентитарног трагања кроз емоционално разбаштињену Немачку у *Вртоглавици*, до животних прича четири емигранта из прошлог века у *Емигрантима*, све до романа *Аустерлиц* посвећеном питању холокауста, Зебалдовом писању никада није претило тематско расплињавање. (Прстојевић 2011: 110)

Зебалд се, као *Grenzgänger*[154], како наводи Лин Волф (Lynn Wolf), креће између фикције и фактографије, биографије и аутобиографије, дисциплина и дискурса (књижевности и књижевне критике, архитектуре, археологије, сликарства…), медија што се може закључити и на основу сложености и слојевитости Зебалдових текстова (Волф 2011: 195). Овим путем Зебалд истражује и преиспитује границе различитих дискурса и пружа нове могућности приступа прошлости. Зебалда интересује репрезентација прошлости и њено проблематизовање у окирима позитивистичке историографије и постмодерне књижевности. У својим романима Зебалд преиспитује веродостојност историје и увиђа да „већ се у историографији откривају неоспорне предности фиктивне прошлости“ (Зебалд 2003а: 91). Као професору књижевности блиске су му и постмодерне теорије у којима се промишља однос историје и фикције, а и став Хејдена Вајта (1981) по коме се историја и фикција изједначавају на основу критеријума наративности, јер је фикција присутна и приликом писања историјског извештаја. Зебалд врло добро зна да је

[154] Особа која редовно прелази границу, да би у области с друге стране границе ишла у школу или на посао. Види под: https://www.duden.de/rechtschreibung/Grenzgaenger (приступљено 21.2.2019)

улога маште и осмишљавања уочљива и приликом описа великих историјских битки, које су све „чиста фикција“ (Зебалд 2003а: 95). Зебалд, заправо, жели да каже да се истина из прошлости може сачувати једино уколико се фикционализује и уколико се прате трагови „бола које се у безброј тананих линија провлаче кроз историју“ (Зебалд 2009: 12)

Зебалдова проза представља спој путописа и биографије људи који су га фасцинирали – било да их је лично познавао или су му били блиски као читаоцу и истаживачу. *Вртоглавица* и *Сатурнови прстенови* су путописи, прате трагове писаца, нпр. Кафке или Стендала, али прикривено представљају потрагу за сопственим идентитетом, пореклом и опсесијама, док се у *Исељеницима* и *Аустерлицу* непрестано рефлектује пишчева/нараторова искорењеност преко исељеничких судбина људи, које је приповедач овлаш познавао, и бизарних подударности, које прате те сусрете.

Ова четири Зебалдова прозна дела повезана су приповедачем у првом лицу, који извештавајући о другима, тка причу о себи. Зебалдови наратори јесу путници, често без могућности да се снађу у сопственом животу и мотивисани су или опседнути личним сећањима и загонеткама, које не могу да реше. Сузан Зонтаг је уочила да се може повући паралела између приповедача у сва четири романа, али и између самог Зебалда и приповедача. Иако он пише фикцију, односно, иако се ради о фиктивном приповедачу, читаоци су склони да књижевни текст разумеју и тумаче на основу биографских података о писцу. Позовемо ли се на Рикера и његово објашњење префигурације као „пред-поимања људског делања“ (Рикер 1993: 87), постаје јасно зашто су читаоци склони да приповедача из романа повежу с аутором, а посебно у случају Зебалда где поред извесних разлика постоје и значајне подударности – наратор је Немац, његово место рођења је В, што је почетно слово Зебалдовог родног места Вертах, приповедач као и Зебалд пешачи по Енглеској и путује по континенталном делу Европе све до Америке итд. Прихватимо ли ову могућност, Зебалдове романе можемо читати као једну врсту постмодерне аутобиографије, јер путујући често и истражујући судбине других, писац се налази у потрази за сопственим идентитетом који конструише у односу на прошлост, коју није директно искусио.

1990. године у Немачкој је објављен први Зебалдов прозни текст *Вртоглавица (Schwindel.Gefühle),* у оквиру престижног издавачког пројекта Ханса Магнуса

Енценсбергера – *Die andere Bibliothek*. Међутим, књига – жанровски хибрид, који подразумева мешавину путописа, биографије, сећања, дневничких записа и опорог хумора, није прошла запажено ни код публике ни код критичара. Присуство теме о несавладаној прошлости из Другог светског рата, која је присутна у целокупном Зебалдовом опусу, уочљива је у причи о повратку наратора у родно место В, у Немачкој – што је почетно слово имена села из којег Зебалд потиче, у коме приповедач није био последњих тридесет година. Тамо среће старе и остареле пријатеље, евоцира успомене, а слика из породичног албума, коју је отац поклонио мајци за први ратни Божић након напада на Пољску директан је траг о злочинима почињеним у име Хитлера и Трећег рајха[155]. Описујући ксенофобичну атмосферу средине у којој је одрастао, приповедач евоцира успомену на Роме, који су се настанили у близини насеља:

> Кад год смо ишли на базен, који је Веће изградило 1936. године ради промовисања јавног здравља, ми смо пролазили поред Цигана, и сваки пут кад смо то радили, моја мајка би ме подигла и носила у наручју. (Зебалд 2001)

Међу фотографијама у поменутом албуму, наратор се посебно осврће на фотографију насмејане Ромкиње с бебом у рукама, испред које се налази бодљикава жица. Фотографија је укључена у наратив, а прати је и опис места где је снимљена: „у далеком куту Словачке где је мој отац заједно са својом јединицом за поправку возила био стациониран неколико недеља пре избијања рата.“ (Зебалд 2001). Овим потезом Зебалд је желео да укаже да међу нацистима нема недужних и да је питање антисемитизма, супротно од онога што се у послератном периоду тврдило, дубоко продирало и у породице.

Већ на самом почетку романа *Исељеници* (*Die Ausgewanderten*), објављеног 1992. у Немачкој, уочава се повезаност међу Зебалдовим прозним делима, које одликује својеврсна варијација тема и мотива, који пре свега проблематизују рефлексију и репрезентацију прошлости. Као и *Вртоглавица*, и *Исељеници* су у Немачкој прошли незапажено, док је енглески превод *The Emigrants* побрао сјајне критике и обезбедио писцу интернационални успех. Иако је Зебалд *Исељенике* дефинисао као четири

[155] На основу података из Зебалдове биографије уочавају се сличности између приповедача и аутора. Зебалд је у једном од многобројних интервјуа изјавио да је међу породичним фотографијама било и оних које су снимљене приликом напада на Пољску.

приповетке с пуно илустрација[156], ми овај прозни текст посматрамо као роман, јер су приповетке повезане гласом приповедача у првом лицу, који говори о људима који су се трајно иселили из Немачке. Њихове приче се врте око сећања, односно, око реконструкције изгубљеног света несталог након бруталног искуства холокауста. Уоче ли се бројне сличности између аутора и наратора у роману, уочава се да у *Исељеницима* израња Зебалдова искорењеност преко туђих емигрантских судбина и бизарних подударности.

Тројица протагониста су људи, који су, због јеврејског порекла или неког другог разлога, напустили земљу рођења, који, дакле, нису сами искусили страхоте рата и геноцида, али који се, упркос томе, више не сналазе у животу, људи чији је живот више биолошка чињеница. Деда-ујак наратора, Амброз Аделварт, можемо само претпоставити, напустио је Немачку на размеђи векова због сексуалног опредељења: „Он је, наравно, што је свако могао да види, био од друге сорте, казао је ујак Казимир, иако је то родбина увек игнорисала, односно мало улепшавала или, делом, можда заиста није схватала.“ (Зебалд 2012: 81).

У *Исељеницима* приповедач, који је највећим делом слушалац, нигде не помиње холокауст, већ се о њему приповеда кроз одсутност говора о њему. Наратив је, као и у претходном прозном делу, хибридан – спој је фикције, личних историја и животних прича, историјских фрагмената и анегдотских информација. Нико од четворице протагониста није лично доживео страдање у логорима, али реконструкцијом њихових животних прича и прошлости постаје евидентно да је холокауст условио њихов развојни пут и судбину и учинио их исељеницима.

1995. године Енценсбергер издаје и Зебалдов роман *Сатурнови прстенови* с поднасловом *Енглеско ходочашће* (*Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*), књигу која се састоји из десет делова. Роман није био запажен у Немачкој, а чак је и након објављивања добио негативну критику у *Die Zeit*-у. Као што се већ показало, Зебалдове књиге биле су боље прихваћене и боље су их разумевали читаоци ван Немачке, а Сузан Зонтаг је о овом Зебалдовом роману истакла да остварује „највише домете књижевности“ (Зонтаг 2000). У *Сатурновим прстеновима* јасно се уочава Зебалдов осећај о

[156] Овај опис стоји као поднаслов романа.

цивилизацијском и природном уништењу, а увиђа се и његова сумња у историографску репрезентацију.

Због тога, овај *homo (po)ethicus* у роману *Сатурнови прстенови* пише о најразличитијим страдањима у колонијалној историји Европе: нпр. о експлоатацији шума Амазоније, масакру Наполеонове војне силе; белгијске злочинине у Конгу за време краља Леополда успева да на асоцијативном нивоу повеже са страдањем људи у концентрационим логорима, затим именује страдање Срба у Јасеновцу за време Независне Државе Хрватске, пише о страдању и зверствима која су људи у том логору доживљавали итд. И поред покушаја радикалних конструктивиста да се континуитет и напредак у историји оспоре, Зебалд мисли на линији с Теријем Иглтоном који тврди да се порицањем континуитета историје не пориче развој од дивљаштва до хуманитета, већ „напредак од праћке до атомске бомбе“ (Иглтон 2016: 111), односно, Зебалдово виђење подразумева да историја човечанства представља историју страдања и уништења, односно, усавршавања начина да се другим овлада.

Гостујући на Универзитету у Цириху 1997. године, Зебалд је одржао неколико предавања, од којих је најзапаженије било предавање *Ваздушни рат и књижевност* (*Luftkrieg und Literatur*), објављено 1999. године. У том предавању, које је наишло на велику резонантност и пробудило међу Немцима интересовање за Зебалда и његово стваралаштво, професор Зебалд тематизовао је савезничко бомбардовање немачких градова. Изместивши се у младости из Немачке, Зебалд је још као студент почео да размишља о рушевинама које је као петогодишњак видео приликом прве посете Минхену.

У разговору за први број часописа *Akzente* који му је био посвећен, Зебалд каже да су му у детињству рушевине била асоцијација на велике градове, јер их у селу и околини где је одрастао није било, а пошто је био мали, није могао да разуме откуд оне у толиком броју (Шерц 2011: 82). Као што након очевог повратка из заробљеништва није чуо ни реч о рату, тако је и рушење немачких градова било и остало табу тема. Зебалд је током свог предавања истакао да је Лорд Цукерман (Lord Zuckermann) покушао да напише репортажу о бомбардовању Келна, али није могао да пронађе речи за оно што је тамо видео, јер је оно што је затекао било неупоредиво с његовим дотадашњим знањем и искуством. Зебалд наводи да је све што се знало о бомбардовању немачких градова – статистика, фотографије, извештаји, потицало од Савезника. Сматрао је да због одсуства говора самих

Немаца о том искуству, „ми ипак не знамо шта је то значило у стварности“ (Зебалд 2003в: 11).

Зебалд са жаљењем примећује да су слике бомбардовања одсутне из немачке послератне књижевности, јер све што је било везано за нацизам и рат било је одсутно из свакодневице. Када је растао, Зебалд је имао осећај да се од њега нешто скрива „код куће, у школи и код немачких писаца које сам читао у нади да ћу пронаћи неку информацију.“ (Мичелмор 2004). Тишина и ћутање о минулим догађајима означили су живот у СР Немачкој над којом се надвијао тамни облак несавладане прошлости. Зебалд је свестан да је тишина имала својих предности, јер је економско чудо у послератној Немачкој било могуће једино уз добро чувану тајну о лешевима „који су били уграђени у изградњу наше државе“, односно, уз тајну, „која је везивала све Немце заједно у послератним годинама“ (Мичелмор 2004).

Зебалд каже да су после рата уклоњени они који су за време Хитлеровог режима учествовали у његовој власти, међутим, размишљање народа је остало. Такозвани обичан човек наставио је да ради тешко и без икаквих питања, а компаније које су просперирале за време нацизма – нпр. оне, које су испоручивале гас концентрационим логорима, наставиле су са својим успешним пословањима. Немачка индустрија остала је синоним за ефикасност, какву је већ доказала у нацистичким фабрикама смрти. Овакво стање у друштву и политици утицало је и на књижевност, као и на одлагање да се призна јеврејско страдање. Самим тим одгођено је суочавање с трауматичним дејством бомбардовања немачких градова. Управо на таквом полазишту Зебалд оптужује модерну Немачку да је слепа за историју. Зебалд је препознао покушаје појединих писаца да проговоре о страдању у бомбардовању – већ смо поменули Бела и Андерша, али је уочио да је њихово писање пуно клишеа, што је по његовом мишљењу равно покушају одбране од сећања, јер ређање речи без икаквог задубљивања у њих не омогућава суочавање с трауматичном прошлошћу.

Зебалд указује на сведочанства Прима Левија и Жана Америја и на њихов начин рефлексије и обраде прошлости, јер обојица преживелих логораша посежу за индивидуалним искуствима. Амери је мучење у нацистичком логору у Белгији, у тврђави Брендонк која се помиње у *Аустерлицу*, реалистички описао указујући на сопствено страдање, тако да читалац не мора да скреће поглед док то чита, јер није представљено

патетично и једнострано. Амери[157] је пример жртве која указује на ресантимане узроковане напретком Западне Немачке и исказује их без стида.

Међутим, поједини реципијенти нису у потпуности разумели поенту предавања *Ваздушни рат и књижевност*, јер су покушали да Зебалду припишу антиамериканизам и претерано инстистирање на немачком страдању. Други су, пак, видели могућност да се отворе и да проговоре о сопственим траумама, а трећи су указивали да је бомбардовање било јеврејска освета. Зебалд је свестан да нема говора о уништењу немачких градова уколико се не говори о страдању Јевреја. Због тога он и инсистира на обради трауматичне прошлости Немаца, јер је то начин да постану отворени да признају страдање јеврејских и сви других жртава и да превазиђу осећај стида и кривице, признају сопствени чин, као и сопствено страдање.

Аустерлиц је Зебалдов последњи роман, објављен 2001. године. Зебалд се ограничава од тврдње да пише књижевност холокауста и додаје да му сам назив делује гротескно. Многи критичари су његов последњи роман сврстали баш у ту групу јер се бави идентитетом протагонисте, кога је холокауст таквим начинио. Сваки писац који пише о страдању, као што је Зебалд већ упозорио, мора да буде образрив јер се креће по танкој линији између релативизације и јединствености. Када се говори о холокаусту, мисли Зебалд, његови ужаси и последице најрелевантније су представљени у литерарним сведочанствима, која реципијенте чине свесним туђег бола и буде у њима емпатију. Свет о коме Зебалд пише не искључује холокауст, већ указује на његово позадинско присуство, које се уочава у разматрању људске историје – историје патње, која је свој врхунац досегла у нацистичким фабрикама смрти.

Док се читају Зебалдова дела, не може се одагнати утисак да он све време пише исту књигу, јер идеје из сва четири прозна текста воде ка *Аустерлицу*, што потврђује несрећна околност да Зебалд више није писао, па то, можда, појачава утисак да је његово последње дело и његов *opus magnum*. Инспирацију за роман *Аустерлиц* и за лик Жака Аустерлица Зебалд је пронашао у судбини жене, чију је животну причу случајно погледао на телевизији:

[157] Видети: Амери 2000: Ž. Ameri, „Resantimani“, *REČ Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja,* 57.3, Beograd, Fabrika knjiga, 143-155

> Очарала ме је прича о жени, наизглед Британки (звала се Сузи Бехофер), која је, како се испоставило, дошла у Енглеску са сестром близнакињом и одрасла у калвинистичкој породици у Велсу. Једна од њих је умрла, а друга никада није сазнала да заправо потиче из сиротишта у Минхену. Прича је донела отрежњење; мисли ми је усмерила ка Минхену, што је месту у коме сам одрастао најближи велики град, па сам могао да се идентификујем с ужасима и патњом приказаним у емисији. (Зебалд према Џаги 2011: 92)

Под утиском ове приче Зебалд ствара лик Жака Аустерлица, који након вишедеценијског потискивања сећања почиње да се присећа свог доласка у Британију из Прага преко киндертранспорта.

> Мислим да је јасно да људи без сећања имају много боље шансе за срећан живот. Али од сећања није могуће побећи: психолошки склоп личности је такав да сте склони освртању и гледању у прошлост. Чак и када га потиснете, сећање ће се вратити и обликовати вам живот. Без сећања не би било писања: одређену тежину коју нека слика или израз треба да имају да би допрли до читаоца може им дати једино оно што памтимо – не од јуче, већ из далеке прошлости. (Џаги 2011: 92)

У личности Аустерлица откривају се особине трауматизованог субјекта, он је обележен осећајношћу и емпатијом према трауми и патњи других, уходи туђ бол, док свој избегава и потискује. Његов лик представља пример како се трауматично искуство, у његовом случају одвајање од мајке и познате средине, испољава у животу и како утиче на конструкцију идентитета, односно, како онемогућава самоспознају. Кати Карут је дефинисала трауму као психичку рану која се манифестује „продором у психичко искуство времена, сопства и света.“ (Карут 1996: 3-4), а Аустерлиц време и прошлост доживљава фрагментарно.

Роман се бави тешкоћама које су настале услед трауматског потискивања сећања и покушајем њихове (ре)конструкције. Зебалд од књижевног текста прави палимпсест, који читалац треба да истражи и открива скидањем слојева, за шта је осим историјског знања неопходо познавање идеолошког контекста, као и откривање трагова и њихово тумачење. Увидимо ли да и сам Аустерлиц мора на овај начин да приступи прошлости, можемо га класификовати у генерацију постсећања. Осим тога, и самог наратора можемо посматрати као припаника генерације постсећања, јер он користи исте механизме за реконструцкију прошлости не само у свом последњем роману, већ и у претхоним прозним делима.

Аустерлиц је роман који започиње типичним мотивом путовања наратора. На једном од њих приповедач упознаје извесног Жака Аустерлица, историчара архитектуре, који га упознаје с архитектонским наслеђем деветнаестог века, а потом му приповеда своју животну причу. Архитектура се појављује као простор сећања, надокнада за сећање и могућност да проговори о губитку других, који се испоставља да је и његов лични. Слојеви историје, који се уочавају у већ пропалим зградама тврђава, железничких станица, библиотека, које протагониста обилази и описује, говоре о његовој невидљивој повезаности с болом холокауста, о коме одбија да размишља, а који је његова судбина. Чудног презимена, које је алузија на чувену Наполеонову битку, односно, на његову обележеност историјом , а истовремено упућује на место у Чешкој одакле Жак Аустерлиц и потиче, главни јунак у непланираним сусретима с наратором, приповеда о начину на који је одгонетнуо своје порекло – од слутње да не припада Велсу и пароховој породици у којој је одрастао, до трауматичне спознаје да земља његовог рођења није Британија. Зебалд две трећине романа лута кроз пределе, приповеда о Аустерлицу и поетиком текста указује на тешкоће да се открије првобитни Аустерличев идентитет. Поставши свестан свог порекла и вративши се из Прага где се сусрео са својом дадиљом Вјером, чешки Јеврејин Жак Аустерлиц доживљава нервни слом. Крај романа је и показатељ Зебалдове уметности да асоцијативно повеже све теме које је започео у вишеслојну метафору имена Аустерлиц. Аустерлиц се истовремено односи и на највећу француску војну победу свих времена и на највећи морални пораз француске нације, јер, како се испоставља, Аустерлиц се аудитивним путем повезује с именом париске железничке станице Остерлиц, с које спроведена масовна депортација Јевреја у транзитне логоре у Француској током Другог светског рата. Сазнавши да му је мајка страдала у логору у Риги, а да је отац депортован са станице Остерлиц, јунак ће бити једино још у могућности да очајнички трага за оцем, за сећањима и да пребира по прошлости за коју није сигуран да ли се стварно одиграла или не. Прича о Аустерлицу је прича о откривању потиснутих сећања и успомена, које су покривале његово детињство и испуњавале га осећајем отуђености,односно, паралелно се може пратити нараторова (=ауторова) прича о буђењу свести о холокаусту.

Постмодерниста по опредељењу, Зебалд је упознат с тенденцијама у науци о књижевности, а својим романима упозорава на искључивост историјске репрезентације.

Зебалд критикује тежњу историје да занемари и превиди мале људе и њихову судбину, па због тога у својим романима приступа преиспитивању сећања у историјском оквиру, као и веродостојности историографије. Истичући да официјелна историја брише индивидуална сећања, исуњавајући своје „странице“ догађајима од историјског значаја, Зебалд указује на неопходност да се покаже како та Историја утиче на живот малог човека. Овај његов став транспарентан је у роману *Аустерлиц,* када наратор исписује симболичну причу о сламарицама у логору Терезин:

> [Ч]ак се и сада та тама не разилази, већ се, напротив, згушњава при помисли на то колико мало успевамо да упамтимо и шта све, са сваким угашеним животом, непрекидно тоне у заборав, те се свет такорећи сам празни нестанком прича везаних за безбројна места и предмете који не расположу способношћу памћења, прича које нико није чуо, записао и даље испричао, каква је, на пример, прича о сламарицама – што ми се, док ово записујем, први пут враћају у свест – оним сламарицама које су попут сенки почивале на дрвеним лежајевима на спрат, све уже и краће како се током година слама у њима распадала, па се сећам да сам помислио да су то скврчени посмртни остаци оних који су некада у овој помрачини лежали. (Зебалд 2009: 19)

Својим романима Зебалд исказује став да се истина о болу и страдању жртава може читати у књижевности. Због тога Зебалд замагљује границе између чињеница и фикције, истражује изворе сећања (индивидуалног и колективног), као и репрезентацију тог сећања. Зебалдово писање открива потенцијал фикције и нуди преиспитивање немачке историје, посебно холокауста, с нагласком на индивидуалном искуству, сећању и машти.

Зебалдови романи, како смо већ напоменули, лошије су прихваћени у Немачкој него на енглеском говорном подручју. Разлог лоше рецепције може бити чињеница да је Зебалд напустио Немачку и већи део живота провео у Енглеској, али и што се супротстављајући се владајућем наративу суочавао с прошлошћу под сенком холокауста. Осим тога или баш због тога, постојале су тенденције да се Зебалдови романи окарактеришу као „професорска проза“ (Радван 2010: 58), односно, да му се припише превелика доза ерудиције и немогућност да влада сопственим асоцијацијама чиме је наводно гушио читаоце и студенте. Наравно, прелаз с науке о књижевности на књижевност јесте рискантан, али се негативним етикетирањем Зебалдовог дела показује неспремност немачке књижевне критике да се упусти у нешто ново и да без предрасуда

прочита и вреднује његова дела[158]. С друге стране, постоји и сумња да је тематика којом се бавио Зебалд – суочавање с нацистичком прошлошћу, била непожељна, што га доводи у везу с Данилом Кишом и рецепцијом збирке прича *Гробница за Бориса Давидивича*, у којој се Киш, слично Зебалду, бавио прошлошћу која је у многима изазвала нелагоду, због личне или идеолошке уплетености.

7.2. *Исељеници*

„Ужас патње који је, полазећи од представљених обличја, прекривао целу природу, да би из угашених пејзажа поново бежао у људске фигуре, тај ужас се у мени кретао горе и доле, нимало другачије од плиме и осеке.“
В.Г. Зебалд (*Исељеници*)

У четири приче у роману *Исељеници* протагонисти су четири особе, које су се трајно иселиле из свог завичаја. Иако је Зебалд у поднаслову написао да се ради о „Четири приповетке с пуно илустрација“, приче су осим тематске, стилске и мотивске повезаности, испричане гласом приповедача у првом лицу, тако да се у нашем раду дело разматра као роман. У *Исељеницима* се прате приче три европска Јевреја (Берајтер је био само ¾ Аријевац) и једном Немцу – по недореченим траговима у тексту – хомосексуалцу, који су успели да преживе холокауст, зато што су се на време иселили из континенталне Европе, у којој је почетак двадесетог века најавио „апокалипсу“ хуманих идеја.

[158] Пример односа критике према Зебалдовом стваралаштву видљив је на основу угледног књижевног такмичења у Клагенфурту 1990. године, на коме је Зебалд читао одељак из необјављеног дела *Исељеници*. Ово ремек-дело је одушевило америчку икону књижевне критике Сузан Зонтаг и англофоне критичаре; „па ипак, Зебалд својим делом није одушевио жирије. Награде су добили други, имена која су већ одавно потонула у заборав и нестала у немачком књижевном свету, а камоли у међународним размерама. Тада се показало да немачка књижевна сцена не воли аутсајдере, да о некаквим емигрантима и не жели пуно да зна.“ (Нешић Павковић 2016: 189)

Ернестине Шлант (Ernestine Schlant) је у студији *Језик тишине. Књижевност Западне Немачке и холокауст* истакла да под холокаустом подразумева нешто више од уништења милиона људи у концентрационим логорима, објашњавајући да овај појам подразумева механизме, законе, држања и понашање, који су постојали у окупираној Европи у циљу хапшења и интернирања Јевреја зарад њиховог потпуног уништења. (Шлант 1999: 2). Да би појаснила своје схватање појма холокауст, Шлантова се позива на дело француског новинара Давида Русеа *Свет концентрационог логора*, које је Перек користио приликом конструкције начина живота на острву W. Овакво схватање појма холокауст кореспондира са Зебалдовим, који је под холокаустом, што се види из његовог романа *Исељеници*, сматрао све антисемитске мере нациста које су довеле до негације хуманости не-Аријевцима.

Да би пришао прошлости коју није директно искусио, Зебалд у постмодернистичком и конструктивистичком духу комбинује сопствена или позајмљена сећања с фикцијом, сведочењима и документарном грађом, покушавајући да реконструише животе:

1. Хенрија Селвина – доктора из Енглеске, који се као дете заједно с породицом иселио из Литваније и који је преваром уместо у Америку доспео у Енглеску где се успешно асимиловао,
2. Паула Берајтера – учитеља у баварском селу, који је напустио Немачку јер му је као ¼ Јеврејину било забрањено да предаје у школи за време Трећег рајха,
3. Амброза Аделварта – који се у адолесцентском периоду иселио из Немачке пре Првог светског рата и радио по хотелима у Европи и Америци да би се запослио као батлер у богатој јеврејској породици с Лонг Ајленда и
4. Макса Аураха – сликара који је због јеврејског порекла избегао из Немачке, а чији су родитељи страдали у логору.

Као што смо већ и нагласили, осим ове четири приче, присутна је и пета прича о наратору – Немцу и добровољном исељенику, научном раднику у Енглеској, чији се усуд уочава у самом избору ликова о којима приповеда и начину на који конструише причу.

5. Наратор је, као што је случај и код приповедача у роману *Аустерлиц,* припадник генерације постсећања – потомак симпатизера нацистичког режима, који се бори да сачува од заборава све уништене људе и културу и који примером показује како се носи терет предака и враћа достојанство жртвама.

Наратор, који често путује, приповеда о времену када је упознао протагонисте, чиме је тада био заокупљен, шта га је мотивисало да крене на пут, да се бави изабраним личностима и њиховим животима, како су се одвијала путешествија, указује на плуралност и различитост виђења минулих догађаја и пред читаоцем демистификује процес писања и приступа прошлости. Одвојеност трагова прошлости и нараторове обраде минулих догађаја указују на време у коме се прошлост и садашњост додирују, преплићу, мешају и преклапају, што узрокује осећај изгубљености у лавиринту, из кога нема изласка, нема наде, ни будућности. Наратор је остварио лични контакт са сва четири лика, али их је стварно упознао тек касније када се удубио у документарну грађу, тако да јукстапозиција приповедног времена и приповеданог времена указује на сложени образац приликом писања романа.

У све четири приче присутан је постхолокаустовски начин писања – фрагментарност, прекиди, раздвајање и свет без наде. Размишљајући о начину репрезентације искуства холокауста, Ернст ван Афен је дошао до закључка да су фикциони дискурси (књижевност, филм, уметничке инсталације итд.) погоднији за његову репрезентацију, јер се разликују од докумената, који никада нису у стању да представе ужасе холокауста и његове свеобухватне реалности. Фикција, тврди холандски научник, ствара ефекте холокауста. Ефекат холокауста подразумева контраст у односу на термин репрезентација холокауста, јер је репрезентација по дефиницији медијализована, односно, посредно се представља средствима, која указују на њега. Ефекат холокауста подразумева да реципијенти (читалац, гледалац, слушалац) директно искусе аспекте холокауста или нацизма, јер у таквим тренуцима холокауст није представљен, већ је присутан, поново доживљен; уметност омогућава да се осети његово деловање и изазива осећања изгубљености, страха, неснађености, које су доживљавале и жртве. (Ван Афен 1997: 10)

Холокауст, како га Шлантова разуме, појављује се на неколико места у роману – Берајтер губи учитељско место због антисемитских забрана; његова девојка Хелен

Холендер из Беча је депортована на исток; напад на Јевреје у Гунценхаузену, родном месту Берајтеровог оца; као полу-Јеврејин, Берајтеров отац је сахрањен међу отпадницима; Аурахов бег пред нацистима, Кристална ноћ о којој приповеда Аурахов ујак и депортација Аурахових родитеља – али Зебалд самом поетиком текста ствара ефекат холокауста, због кога људи из његовог романа, али и сами читаоци осећају страх, тугу, неверицу. Зебалдов став да фикција пружа најбоље могућности за представљање трауматичног искуства, чиме се отвара пут да га и читаоци доживе, увиђа се у његовом преиспитивању и пародирању историјске традиције – типичним за постмодернизам, која је на трагу Бењаминовог виђења себе као писца на крају цивилизације, који просипа остатке европске историје, захтевајући од ње да пре свега буде морална.

Исељенике Зебалд пише спајајући историјске и биографске чињенице, сећања сведока, фотографије, мапе, исечке из новина и скице. Зебалд је годинама сакупљао ту документарну грађу, коју је добијао од рођака и пријатеља протагониста, обликујући их у литерарни текст. Међутим, како Шлантова примећује, документарни аспект сваког наратива у роману подривен је различитим виђењима људи, с којима је наратор разговарао о протагонистима, и њиховим, такође, фрагментарним сећањем. Фотографије су замагљене и неопуздане, документа су у појединим случајевима и фалсификована (Шлант 1999: 225). Приповедач записује у индиректном говору шта су му пренели рођаци и пријатељи, а када пише сопствене импресије увек истиче да је то његова визија, ограничена пре свега његовом позицијом. Зебалд, дакле, инсистира на приказивању ограничености позиције субјекта који извештава о минулим догађајима, залаже се за плуралност наратива, што првенствено треба да допринесе очувању сећања жртава и признању њиховог страдања. Овакав приступ прошлости се због осећаја закаснелости код Зебалда означава као постсећање.

Постоје индиције у тексту које наводе читаоца на помисао да је наратор у роману сам Зебалд и да се овај роман може поистоветити с аутобиографијом. Швајцарски писац Рихард Ваје (Richard Weihe) тврди да чињеница, што је Зебалд био професор књижевности, представља најзначајнији извор за његово књижевно стваралаштво, јер је Зебалд имао способност да „живот и дело разуме као јединство у смислу пожељног биографизма, и пре свега да нагласи субјективност писца, тиме што гласно и јасно каже

'ja'". (Ваје 2009: 12) Ипак, као што смо показали у поглављу „*W или сећање на детињство",* да би се текст тумачио као аутобиографија, аутор, наратор и главни лик морају да буду иста особа. Осим тога, склапањем „аутобиографског споразума" (Лежен 1996) писац се обавезује да ће писати само о аутентичним догађајима и то на начин који захтева аутобиографски дискурс. Верујући да се ради о стварним догађајима из прошлости, додаје Лежен, читалац даје легитимност тој аутобиографији.

Исељеници се не могу означити као аутобиографија јер нигде експлицитино није наведено да су наратор и аутор иста особа, а осим тога, јасно је да Зебалд пише фикцију. Међутим, не може се оповргнути „транс-световна идентичност" између аутора Зебалда и наратора у роману, односно, врло је уочљиво коришћење аутобиографске грађе приликом писања романа. На основу Зебалдове биографије – његовог места рођења (Вертах у Баварској), школовања и аверзије према школском систему у СР Немачкој, студија у Швајцарској, боравка у Манчестеру због лекторске позиције, студија у Норвичу, запослењу на универзитету Ист Англија, сталних путовања и критичког односа према завичају – читалац има осећај да се у роману јасно уочава присуство самог аутора.

Не разликујући наратора од аутора, Вуд поставља питање због чега је тај угледни професор, толико опседнут животима својих протагониста да обилази Европу или прелази Атлантски океан да интервјуише њихове рођаке, претура по њиховим архивима, повија се над њиховим албумима и реконструише њихова путовања? (Вуд 2014) Одговор се може пронаћи у причи о Хенрију Селвину, када се текст накратко осврће на незнатнију искорењеност самог Зебалда, па затим скреће поглед, као да признаје њену мању трагичност:

> Једном приликом, када је Клара била у граду, упустисмо се др Селвин и ја, у дужи разговор који је произишао из питања др Селвина да ли икада осећам носталгију. Нисам знао шта да кажем на то, насупрот др Селвину који ми је, након паузе током које је размишљао, признао – друга реч не одговара чињеничном стању – да га током последњих година све више обузима носталгија. (Зебалд 2012: 21)

Под окриљем конструктивистичких теорија питање представљања сопствене прошлости у форми аутобиографије постаје предмет научног интересовања. Конструктивистима је јасно да је традиционална форма аутобиографије недовољна да би

се објасниле технике којима се служе писци, попут Перека и Зебалда, приликом самопредстављања. Ипак, још је Гете установио да је присуство фикције неопходно приликом писања аутобиографије и да деловање маште и уобразиље аутобиографију не чине мање истинитом. С Гететом би се сложио и Џером Брунер (Jerome Bruner), који указује да је причање животне приче процес који подразумева селекцију информација, које се затим фабулирањем повезују у причу (Брунер 1995) с циљем да се објасне процеси у линеарном току времена.

Пол де Ман и Дерида заступали су радикалнији став тврдећи да је сопство чист ефекат језика, текстуална конструкција и да стварног идентитета нема пре наративне презентације. Ван Афен мисли на истој линији као Де Ман и Дерида, тврдећи да је искуство себе већ репрезентација догађаја и да зависи од наратива (Ван Афен 1997: 44). Силке Хорсткоте (Silke Horstkotte) систематизује достигнућа у промишљању постмодерне аутобиографије и наводи да су новије теорије сковале термине „*ego-documents*“, „*life-writing text*“, „сведочанство“, а да се термини „аутобиографски роман“, „аутофикција“ или „фикциобиографија“ појављују уколико је јасно да је фикција саставни елемент аутобиографског пројекта (Хорсткоте 2002: 44). Жорж Гусдорф (Georges Gusdorf) сматра да „стварати и кроз стварање бити створен треба да постане мото аутобиографије“ (Гусдорф 1980: 44).

Овакав Гусдорфов став омогућава утемељење постмодерне аутобиографије, у којој је наглашен и приказан процес конструкције слике о себи. Инсистирање на процесу себе-конструкције, односно, на потрази за сопственим идентитетом кроз књижевно стварање, отвара пут да се овај роман класификује као ауто(р)фикција. Због наведених сличности (идентичности) између наратора и аутора, али и недвосмисленог присуства фикције, у случају *Исељеника*, можемо говорити о жанру ауто(р)фикције. Овакву класификацију Зебалдовог романа оправдавамо и на основу Рикерових појмова префигурације и рефигурације, јер на основу префигурације читалац првенствено повезује идентичности из света реалности и света фикција, а затим прочитаном, у овом случају аутофикцији, даје легитимност. Као што Перекова роман означавамо као аутофикцију, јер он заправо писањем ствара сећања из детињства, тако и *Исељенике* означавамо као дело аутофикције, јер Зебалд (аутор и наратор) осећа недостатке и недоследности у преносу комуникативног памћења унутар породице и нације, које су утицале на конструкцију његове личности.

Подстакнут тишином и црним рупама прошлости, Зебалд посеже за фикцијом и реконструише прошлост, која му је била неопходна да би схватио самог себе – себе као Немаца, као професора, као писца, себе као морално и политичко биће.

7.3. ПоЕТИКА постмеморије у роману *Исељеници*

„[…] јер иако сам пре одласка из Прага још
једном био у Терезину и упркос томе што је Адлер
најбрижљивије забележио све што се односило на
тамошње прилике а ја тај извештај проучио до најмање
појединости, било ми је немогуће да гето доиста
представим себи и да замислим да је моја мајка Агата
била тамо.“

В. Г. Зебалд (*Аустерлиц*)

На основу године рођења у односу на референтни догађај, у овом случају Други светски рат и искуство холокауста, В. Г. Зебалд се сврстава у другу, односно, у послератну генерацију (тзв. *die Nachgeborenen*). Пошто је Зебалд рођен годину дана пре окончања рата и пошто га није свесно доживео, по класификацији Сузан Рубин Сулејман, премда она свој модел не користи за децу починитеља, Зебалд се може сврстати у генерацију 1.5. Иако, као што се могло видети у поглављу „(По)етика постмеморије“, постоје неслагања с моделом Меријен Херш по коме се и потомци починитеља могу укључити у генерацију постсећања, у нашем раду јасан је став да на основу моралног држања према жртвама и суочавања с несавладаном прошлошћу под сенком холокауста и они могу постати чланови колектива првобитно намењеног само за потомке преживелих жртава, који су одрастали у трауматизованим породицама, у којима су због емотивне везе и жеље да преузму бар део бола родитеља, деца жртава у сопствена сећања укључивала сећања на холокауст, који

нису директно искусила. Због избора тема, грађе и моралног става који се уочавају у Зебалдовом стваралаштву, он се недвосмислено убраја у генерацију постсећања.

Меријен Херш тврди да је постмеморија интерсубјективни трансгенерацијски простор сећања, који је повезан с културном и колективном траумом (Херш 2001: 10). Дефинисан је идентификацијом са жртвом или сведоком трауме и одређен је генерацијском удаљеношћу између учесника и оних који су рођени након (Херш 2001: 8). Да би се појаснио овај феномен, Џефри Хартман уводи термин „сведока усвајањем" (Хартман 1996) и под њим подразумева превазилажње породичних оквира сећања, односно, он сматра да се сведок усвајањем постаје присвајањем трауматског искуства и сећања других и њиховим уписивањем у сопствену животну причу. Меријен Херш преузима термин и прилагођава га концепту постмеморије дефинишући га као „*ретроспективно сведочење усвајањем*" (Херш 2001: 10). Хершова каже да је сведочење усвајањем питање *етичког* односа према потлаченима или прогоњенима за које постмеморија може да послужи као модел. Осим тога, она тврди да се овај вид сећања не сме свести само на породични оквир или на групе које деле етничко или национално заједништво – „пратикуларним формама идентификације, усвајања и пројекције" (Херш 2001: 9-10) сећање може да буде шире доступно. Она објашњава да као што се потомци „сећају" успомена својих родитеља, могу се сећати и патње других. Оваква поставка Меријен Херш је у складу с Маргалитовим моралним сведоком, а Зебалд доказује да је, иако потомак починитеља, спреман да изађе из породичних и националних оквира и да дела по правди.

Иако је одрастао у култури која је неговала ћутање, Зебалд је још као средњошколац осећао да у немачком друштву нешто не фунционише како треба. Тоталитаризам, антисемитизам и страдања за време Хитлеровог режима остали су табу тема и неколико деценија након рата, али Зебалд је свој лични протест против таквог стања у друштву и култури исказао исељењем из Немачке. Алаида Асман је установила да починиоци теже да обришу трагове својих злочина и да одбаце кривицу кроз порицање, ћутање и друге евазивне стратегије (Асман 2011: 111), али се Зебалд, иако потомак подофицира Вермахта, супротставља тим механизмима одбране од трауме срама и

одлучује да постане морални сведок, поштујући Маргалитов захтев да се успостави „персонална унија између жртве и сведока“ (Маргалит 2002: 147).

Као морални сведок, Зебалд се залаже за истиносну мисију која се противи стратегијама заборава и порицања починиоца. Дакле, иако у колективу коме припада (породица, нација, делимично генерација) постоји јасна жеља да завлада заборав, Зебалд руши континуитет у преносу комуникативног сећања и гради моралну заједницу са жртвама, залажући се за обезбеђивање и откривање трагова прошлости, као и за прикупљање њихових сећања и наратива. За разлику од потомака жртава, који су заједницу сећања градили у оквиру својих колектива (породице, нације, генерације), потомци починитеља морали су да начине отклон од своје породице, културног и друштвеног окружења и да се супротставе владајућем расположењу што није било нимало једноставно, али је било **морално**[159].

На почетку своје списатељске каријере, Зебалд је био свестан чињенице да ће за неколико година примарни сведоци умрети и да ће се, уколико их нико не буде саслушао и примио део њиховог бола са жељом да га даље посведочи, њихово страдање бесповратно изгубити. Зебалд осећа одговорност да архивира њихова сећања и наративе. Као припадник генерације постсећања он није пасивни прималац успомена, већ себе ставља у улогу сведока са жељом да разоткрије прошлост, да је сачува и пренесе на друге.

Изречену тврдњу аргументује књижевна делатност самог Зебалда, али и ангажованост његовог наратора који креће на путовања, чак и на други континент, како би сазнао нешто више о протагонистима. Испоставља се да Зебалдова тежња кореспондира са ставом Доминика ЛаКапре да је сећање жртава након искуства холокауста постало круцијални извор за историју (ЛаКапра 1998: 19) и да се мора сачувати од заборава, јер је то начин да се пружи отпор варваризму. Слушати жртве, чути их, осетити емпатију, преузети део бола, именовати неправду, сведочити, пренети сведочанство другима и очекивати да ће га и други преносити јесу задаци, које Зебалд поставља себи као „секундарном сведоку“ (ЛаКапра 1998) и чије спровођење Зебалд сматра неодложним, јер донети другима правду у односу на себе (Рикер 2015: 176) јесте морални императив овог

[159] Ми наглашавамо.

писца. Зебалд тиме задовољава апелативну функцију постмеморије, да прими патњу других и посведочи је даље[160].

Временска и генерацијска дистанца од референтног догађаја, подразумевају да Зебалд мора да се интелектуално, морално и емотивно ангажује, да истражи доступне трагове у историји, књижевности и комуникативном и културном памћењу, да осети емпатију према жртвама и да саосећа с њиховим патњом, како би то искуство фиксирао у књижевно дело и оставио га у аманет будућим читаоцима. Како Зебалд врло активно учествује у скидању слојева с минулих догађаја и њиховом тумачењу, његову књижевност означавамо као манифестацију постмеморије.

Да бисмо истражили на који начин функционише постмеморија у Зебалдовом роману *Исељеници,* анализираћемо историјску подлогу коју је користио као ослонац да би веродостојно представио минуле догађаје. Након анализе начина на који је коришћена историјска подлога, истражићемо интертекстуалне и интермедијалне трагове – пре свега документарну подлогу, фотографије и присуство других књижевних тековина и текстова и пружићемо одговор на питање на који начин документарна грађа и фотографије утичу на конструкцију наратива. На удео фикције у постмеморији указали смо на основу анализе лика приповедача, који фикционализовањем протагониста романа, заправо конструише причу о себи, која нас због сличности са животом самог аутора наводи да роман читамо као аутофикцију.

[160] Лео Шпицер и Меријен Херш кажу да они који нису доживели одређену прошлост, а о њој сведоче јер осећају емпатију са жртвама и обавезу да се спречи заборав, постају сведоци (*co-witnesses*) и носиоци усвојених сећања – сећања, која желе да пренесу и да их запамте за будуће нараштаје. (Херш/Шпицер 2006: 153)

7.3.1. Историјски оквир у роману *Исељеници*

„Наше бављење историјом, тако је гласила
Хиларијева теза, јесте бављење већ постојећим
сликама, уцртаним у нашу свест, у које непрекидно
пиљимо, док је стварност негде друго, негде по страни,
где је још нико није открио.“

В. Г.Зебалд (*Аустерлиц*)

Зебалдов приступ историји и њено поимање најбоље се читају у роману *Сатурнови прстенови,* који илуструје скептичност овог писца према просветитељској концепцији историјске науке, коју одликују линеарност, континуитет, напредак и свезнајући субјекат. Иако изражава сумњу у веродостојност историјске репрезентације, Зебалд је не негира, већ је својим литерарним поступцима у духу постмодернизма преиспитује. Зебалд је свестан да официјелна историја подразумева искључивост, као, на концу, и академски канон у књижевности и зато у својим делима указује на процесе селекције приликом писања историје и књижевности, као и на ограничену (дискурзивну) позицију субјекта, који извештава о прошлости. Осим тога, Зебалд у својим романима нуди модел за писање историје под теретом холокауста, која се ослања на сведочења и испуњава захтеве, коју су пред њу поставили Кати Карут и Доминик ЛаКапра, да се сведочења преживелих вреднују као историјски извори.

Рикер је указао да префигурација подразумева пред-поимање појава, спознаја и искустава из реалног света (Рикер 1993: 87), односно, да је неопходно познавање контекста, познатог и писцу и читаоцу, на основу којег је могућ заплет у смислу конфигурације. То значи, да без заједничког предзнања, не би могла да постоји комуникација између писца и читаоца. Да би успео у свом подухвату, односно, да би читаоцима и себи приближио и објаснио туробну прошлост у сенци холокауста, Зебалд је свестан да је неопходно да се послужи историјским реперима.

Као што смо приликом анализе историјског оквира у Перековом роману напоменули, још је Албваш на почетку двадесетог века указао да историјско памћење

показује прошлост поједностављену, док нам историја нашег живота пружа испуњенију слику минулих дана (Албваш 1999: 63). Баш на тај начин Зебалд користи историју у свом роману. Он се ослања на историјски оквир, али га испуњава појединачним причама и судбинама, које треба да делују на читаоце да би се и они супротстављали владавини заборава. При томе, Зебалд не инсистира да се памте све појединачне приче из прошлости, јер је свестан да би тежња да се све приче сачувају, довела до девалвације сећања. Он у својим књижевним делима ствара парадигме судбина људи с маргине, с циљем да се прошлост не појављује само као продукт сувопарне историје, већ да се омогући приказ судбина људи, који нису завредили пажњу позитивистички настројене историографије.

У роману *Исељеници* приповеда се о животима четири аутсајдера, од којих су се двојица – Хенри Селвин и Амброз Аделварт иселили на почетку двадесетог века, док су Паул Берајтер и Макс Аурах напустили Немачку са доласком нациста на власт. Први знак присуства историје уочава се у причи о Хенрију Селвину, доктору из Енглеске, који приповедачу открива своје јеврејско порекло и исељеничку причу. Некадашњи Херш Северин, који је, да би се прилагодио новом окружењу, „у некој врсти друге конфирмације“ (Зебалд 2012: 23) променио име у Хенри Селвин, иселио се с родитељима из литваноског села у близини Гродног када је имао седам година: „Била је касна јесен 1899. када су они, оба родитеља, његове сестре Гита и Раја и његов ујак Шани Фелдхендлер на колима кочијаша Арона Валда отпутовали за Гродно.“ (Зебалд 2012: 21). Међутим, на основу литерарних трагова јасно је да исељење његове породице није био усамљени случај, већ се радило о једном таласу исељења из Литваније.

> Видим испражњене собе. Видим себе како седим на врху кола; видим сапи коња, пространу смеђу земљу, гуске са извијеним вратовима у баруштинама на сеоским имањима и чекаоницу железничке станице Гродно у којој се, на средини, налазила прегрејена пећ са оградом, око које су се сместиле породице исељеника. (Зебалд 2012: 21)

Прича Хенрија Селвина историјски се везује за талас исељевања из Европе на крају деветнаестог и почетком двадесетог века, када је велики број људи у нади за бољим животом похрлио у Америку. Селвин је описао приповедачу свој долазак у Енглеску, погрешно мислећи да стиже у Америку: „Сви исељеници су се окупили на палуби и

чекали да се из паре која се кретала појави Статуа слободе јер су сви резервисали путовање за Америкаиију – како су је код нас звали.“ (Зебалд 2012: 22)

Прича о исељењу Хенрија Селвина асоцијативно се може повезати и с Перековим пројектом о острву Елис, у коме је промишљао исељенички живот на поменутом острву, на коме се одлучивало да ли ће имигранти после дугог и тешког путовања моћи да уђу на амерички континент или не. „Америка“, пише Перек,

> невина земља, отворена за све, слободна и плодна, у којој проклети из старог континента могу да постану пионири новог света, оснивачи новог друштва без неправде и предрасуда. За све пропале уништене ирске сељаке, […] за све Јевреје из Русије и Аустро-Угарске […] Америка је постала симбол новог живота, нове шансе, милиони и милиони имиграната, целих породица, села […] укрцавали су се на овај пут без повратка . (Перек 2016а: 11)

Перек и Зебалд повезани су одабиром историјских догађаја, који служе као ослонци у сећању омогућавајући да се око њих, или на основу њих, плете прича. Перек гласно и недвосмислено прича о таласу исељења, а Зебалд пише у траговима о нади за бољим животом и разочарењу које је уследило, а који добром читаоцу неће промаћи.

Коришћење историјског оквира у првој причи *Исељеника* присутно је на још два места с циљем да Селвин контекстуализује сопствени живот како би могао наратору да испричоведа своју историју. Хенри Селвин је као репере користио Први и Други светски рат, указујући на чињеницу да, колико год мислили да нас рат не дотиче, он индиректно управља животима људи, који су добровољно или невољно у њега уплетени. У свом наративу Селвин помиње Први рат као узрок због кога је морао да се врати са школовања из Швајцарске – морао је да се јави на војничку дужност, и како се због тога прекида једно од његових најзначајнијих и најинтимнијих пријатељстава. О Другом рату каже: „Године Другог светског рата и деценије које су уследиле биле су за мене једно слепо и зло време о коме, чак и кад бих желео, не бих могао да причам.“ (Зебалд 2012: 23-24) Осим што на овај начин позиционира сопствени живот и судбину, Селвин даје и своје виђење тог мрачног периода европске историје, који је означио потпуну негацију хуманистичких идеја.

У другој причи у роману након сазнања о смрти Паула Берајтера, ретроспективно се реконструише његов живот. Из некролога, који приповедача мотивише да истражи

живот свог некадашњег учитеља, сазнаје се податак, на основу кога се контекстуализује прича о Берајтеру: „У некрологу је такође била једна забелешка, без детаљнијег објашњења, да је Трећи рајх онемогућио Паула Берајтера да се бави својим учитељским позивом.“ (Зебалд 2012: 30) „[Н]а основу њему познатих законских прописа“ (Зебалд 2012: 47) Берајтеру је био забрањен рад у просвети. Дакле, Трећи рајх и присуство антисемитских закона је историјски оквир у коме се одвијао живот овог учитеља из Баварске.

Зебалд, дакле, очекује да ће његов читалац препозанти историјски контекст, односно, донешење на снагу „Нирнбершких закона“ (*Nürnberger Gesetze*) од 15. септембра 1935. године[161]. Овим законима уведена је разлика између два типа држављана Трећег рајха – Аријеваца и не-Аријеваца. Под не-Аријевцима подразумевале су се особе којима су најмање троје баба и дедова били Јевреји. Законима су били обухваћени и другачији случајеви, када је као не-Аријевац могла да буде означена и особа која је имала мањи број јеврејских предака. Они, који су имали само једног бабу или деду јеврејског порекла, односно ¼ Јевреји, могли су бити укључени у немачку националну заједницу (*Volksgemeinschaft*) (Азмус 2015).

Паул Берајтер је припадао овој последњој групи, јер је „стари Берајтер био полујевреј, а Паул следствено томе, само три четвртине аријевац“ (Зебалд 2012: 48). И поред тога што се убрајао међу Аријевце, Берајтер је изгубио посао у просвети, због чега је напустио Рајх, али се 1939. године враћа у Берлин, где добија позив за војску. Зебалд тиме жели да покаже како су антисемитски закони били прављени по двоструким аршинима. Али не треба да чуди чињеница, да ¼ Јевреји нису искључивани из аријевске групе држављана. Такав став оправдава се интересима Вермахта, који се бојао да ће

[161] Зебалд и у роману *Аустерлиц* указује на дејство и забране ових закона у окупираном делу Европе, показујући како су они утицали на живот глумице и чешке Јеврејке, Агате Аустерлиц, Жакове мајке:

> Од како су Немци објавили прописе везане за јеврејско становништво, у набавке је могла да иде само у одређене сате, није смела да узме такси, у трамвају јој је било дозвољено да се вози само у задњим колима, а одласци у ресторан, у биоскоп, на концерт и на било које друго место окупљања били су јој забрањени. Није више смела да наступа, нити да прође обали Влтаве и зађе у баште и паркове које је толико волела. Не смем нигде где је зелено, казала је једном, и додала да тек сад схвата какво је то блаженство безбрижно стајати на палуби речног брода. Листа ограничења која се из дана у дан продуживала- чујем Вјерин глас, казао је Аустерлиц, како наводи да је Јевреjима убрзо било забрањено да иду тротоарима дуж паркова, уђу у перионице рубља и радње за хемијско чишћење, користе јавне телефоне – Агату је убрзо довела до ивице очајања. (Зебалд 2009: 123)

искључивањем и ове групе Јевреја остати без великог броја војника. Дакле, на основу „Нирнбершких закона“ из септембра 1935. године уочава се мотивација за Берајтеров одлазак, као и за његов повратак у Немачку.

Истим овим законом Паулов отац, Тео Берајтер, као полу-Јеврејин био је искључен из националне заједнице. О беспрекорном спровођењу мера закона, сведочи и чињеница да је Тео, након смрти, 1936. године, сахрањен „још пре Ускрса на ивици гробља у С-у, иза једног зидића, на месту резервисаном за безвернике и самоубице.“ (Зебалд 2012: 51), јер Јеврејима није било дозвољено да се сахрањују на немачким гробљима.

Да су антисемитски закони (нпр. „Закон о заштити немачке крви“), били прихваћени међу припадницима националне заједнице и да су се обични Немци утркивали да их испоштују и провере њихово спровођење, сведочи и упозорење упућено Пауловој мајци Текли, Аријевки и некадашњој глумици, да не учествује у јавном животу С-а.

> [З]нате ли, темељност с којом су ти људи у годинама након уништења све пређуткивали, прикривали и, како ми се некад чини, заиста заборавили, заправо је само наличје перфидног начина поступања, као што је, на пример, Шеферле, власник кафеа у С-у, Пауловој мајци Текли, која је једно време провела на бини нирнбершког Градског позоришта, скренуо пажњу да би присуство једне даме удате за полујевреја могло његовим посетиоцима из грађанског слоја да буде непријатно, те је он стога, подразумева се – најучтивије, моли да одустане од својих дневних посета кафеу. (Зебалд 2012: 48)

Ова мера дискриминације није била једино што је Паулова мајка доживела од нациста. Пошто је Текла била чистокрвна Аријевка, након смрти мужа нацисти нису могли да јој одузму робну кућу коју је наследила од мужа, али су је продали у бесцење „за пола луле дувана, Алфонсу Кинцлеу, трговцу стоком и плацевима, који је од пре извесног времена наступао као озбиљан пословни човек.“ (Зебалд 2012: 51) Дакле, овим поступком постајемо свесни антисемитске мере, која подразумева забрану Јеврејима да имају имовину.

Причајући о судбини Теа Берајтера наратор именује још један историјски догађај, на основу кога се може спознати бруталност у индоктринацији нацистичке идеологије у немачком друштву. Датум смрти Теа Берајтера (25. март 1936. године) директно алудира на погром у његовом родном месту, који се одиграо 1934. године.

> Теодор Берајтер је умро на Цвети 1936. године […], јер му је, како се говорило, отказало срце, […], то је истакла мадам Ландау сама, од беса и страха који су га изједали од када су, тачно две године пре смрти, у његовом родном месту Гунценхаузену чињени тешки преступи против јеврејских породица које су тамо генерацијама живеле. (Зебалд 2012: 50-51)

Историјске чињенице потврђују да се на такозване „крваве Цвети“ 1934. године одиграо напад на јеврејско становништво, које је у том месту живело од тринаестог века. Овај организовани напад представљао је претечу Кристалне ноћи, „када су поломљени прозори на јеврејским кућама, а Јевреји извлачени из подрума у којима су се скривали и развлачени кроз уличице“ (Зебалд 2012: 51). Тог 25. марта у Гунценхаузену окупило се око хиљаду и по становника под мотом „Пијмо, пијмо, да Јевреје обесимо!“ (Тагсолд 2006), чиме је отпочео мрачан период немачке историје, који је водио ка потпуном уништењу јеврејског становништва.

Неколико деценија након злочина почињених у име нацистичке идеологије, самом Паулу постаје од великог значаја да дозна шта се у прошлости догађало. Да би приближио страх и страдање Јевреја из Гунценхаузена, наратор грубе историјске информације испуњава појединачним судбинама тамошњих становника, указујући на баналност зла, како га је, анализирајући Ајхманов процес у Јерусалиму, дефинисала Хана Арент:

> Нису само груби напади и дивљачко насиље у Гунценхаузену на Цвети, који су се окончали и одузимањем живота седамдесетпетогодишњег Арона Розенфелда убодима ножа и вешањем тридесетогодишњег Сигфрида Розенауа на једној капији, није само то, казала је мадам Ландау, ужаснуло Паула, него га је, једва нешто мање, ужаснула злурада примедба у једном новинском извештају, коју је приметио током својих истраживања, да су учесници Гунценхаузена следећег јутра у целом месту имали бесплатан базар и да су могли, у руинираним радњама, да обезбеде своје вишенедељне потребе за шналама за косу, чоколадним цигаретама, бојицама, соковима у праху и многим другим стварима. (Зебалд 2012: 52)

У причи *Паул Берајтер* постоји још један траг о нацистичким мерама из периода Трећег рајха усмереним против Јевреја. Ради се о девојци у коју је Паул био заљубљен – Хелен Холендер из Беча, коју је упознао мало пре него што је Хитлер дошао на чело немачке државе. О њој никада није причао – што се тумачи као манифестација трауме због

одвајања, а на основу истраживања мадам Ландау испоставља се „да је Хелен са својом мајком депортована у једном од оних специјалних возова који су обично још пре зоре кретали са бечке железничке станице, највероватније, за логор Терезиенштат.“ (Зебалд 2012: 47) Дакле, иако је он преживео, живот учитеља из баварског села В у потпуности је одређен историјским дешавањима – антисемитским и расним законима, који су му однели најближе и највољеније – родитеље и жену коју је волео.

Прича о Амброзу Аделварту почиње на прелазу векова, када се он с тринаест година исељава из Немачке и одлази у Америку. С истом надом у бољи живот, какву је гајила и Селвинова породица, Амброз је покушао и успео у подухвату исељења. Ослањајући се на Перекову књигу *Острво Елис*, сазнајемо да је Аделварт био само један од око шест милиона Немаца (Перек 2016а: 23), који су се од друге половине деветнаестог века па све до краја Другог рата исељавали у Америку с тежњом за бољом и праведнијом будућношћу.

Осим исељења које је историјска чињеница, Први светски рат је историјски догађај, који се помиње у овој причи. Могла би се чак повући паралела с начином на који је Хенри Селвин прокоментарисао Други светски рат у првој причи. Иако рат не погађа директно главне протагонисте – Амброза и Козма, његово присуство се уочава кроз психичку малаксалост младог Соломона, коју је осећао због уништавања хуманости. Зебалд у причи о Аделварту не троши ни превише речи ни простора да представи страдања у рату, већ искуства из рата слика експресионистичким изражајним средствима кроз призму Козма Соломона, који је

> тврдио […] да, у својој глави, гледа шта се у Европи дешава – спаљивање, умирање, труљење под сунцем на отвореном пољу. Све то је отишло тако далеко да је чак мотком напао пацове које је видео како јуре кроз ровове. Са завршетком рата наступило је привремено побољшање Козмовог стања.“ (Зебалд 2012: 88)

Последице Првог светског рата, капитулација Немачке и Версајски споразум значајно су одредили живот у међуратној Немачкој. Разговарајући с ујаком Казимиром о разлогу његовог исељења, приповедач из прве руке сазнаје о тешком животу у Немачкој после Првог рата, као и да је након изученог заната Казимир само једном успео да добије посао и то 1928. године, „[…] када се постављао нови бакарни кров на синагоги у

Аугзбургу. Стари бакарни кров су Јевреји Аугзбурга у Првом светском рату жртвовали за ратну помоћ и тек су двадесет и осме године поново сакупили неопходну суму за нови кров.“ (Зебалд 2012: 74). Из ове реченице сазнаје се о јеврејском патриотизму према Немачкој за време Првог светског рата, јеврејској пожртвованости и нади да коначно буду прихваћени као равноправни чланови друштва.

1939. године, када је имао петнаест година, немачки Јевреј Макс Аурах, протагониста четврте приче, напустио је Немачку. Да је остао у Немачкој, где је на основу поменутих „Нирнбершких закона“ био стигматизован као Јевреј, не би имао шансе да преживи. Дакле, још једном, антисемитски закони и Трећи рајх представљају контекст, на који се писац приликом конструкције приче ослања, а који је утицао на живот једног од Зебалдових протагониста. Његови родитељи, „који су одлазак из Немачке одлагали из различитих разлога, послати [су] у новембру 1941, у једној од првих депортација, из Минхена за Ригу“ (Зебалд 2012: 163). У причи о Аураху понавља се прича о депортацији, коју у роману срећемо кроз судбину Хелен Холендер, али судбина Аурахових родитеља експлицитно је изречена, да су послати „из Минхена за Ригу, и да су у тамошњем крају убијени“ (Зебалд 2012: 163). Иако се ни у причи, као ни у целокупном роману не појављује назив којим се означавало планско убијање Јевреја у концентрационим логорима, јасно је да су Аурахови родитељи убијени у једној од почетних акција, јер је од јула 1941. године, када је рајхсмаршал Геринг издао заповест о спровођењу коначног решења (*Endlösung*), почело систематско, планско и фабриковано уништење Јевреја. Иако Зебалд не наводи експлицитно да су Аурахови родитељи страдали у акцији коначног решења, истраживањем антисемитских мера у историјском контексту постаје јасно на шта се он, као припадник генерације постсећања, ослања приликом конструкције приче о Аураховом животу.

Свакодневни живот и начини на које је функционисала пропаганда у Трећем рајху, могу се читати из описа нацистичких празника – који су постали догађаји од историјског значаја, јер су пуних дванаест година повратним механизмима омогућавали одржање нациста на власти. Различити нацистички празници представљали су само манифестације моћи, а Аурах их све именује као лична сећања, желећи да илуструје механизме на основу којих је функционисала та до танчина усавршена машинерија.

> [и] то да моја сећања не допиру даље од моје осме или девете године и да ми је из минулог времена након 1933. једва нешто остало у сећању, изузев процесија, шетњи и парада за које је, очигледно, увек постојао повод. Или је то био Мајски празник или празник Корпус Кристи, Покладе или десетогодишњица пуча, Празник жетве Трећег рајха или отварање Куће уметности. Или се кроз улице центра града носило пресвето Срце Исусово или такозвана Крвава застава. (Зебалд 2012: 167)

Спаљивање књига од 10. маја 1933. године у Вирцбургу о коме говори Аурахов ујак Лео, такође је историјски догађај, који Зебалд користи да би приказао несрећу која се надвила над Европом. Спаљивање књига била је нацистичка акција, којом се показало шта се дешава с непожељним књигама и шта ће се десити с непожељним ауторима (јеврејским, комунистичким и пацифистичким) и људима уопште. Велики број аутора, чија су дела спаљивана, разумео је поруку коју су им нацисти послали. Они су напустили Немачку и живели су у егзилу, све до краја рата. Хајне је као пророк, скоро сто година пре јавног спаљивања књига, указао да где горе књиге, гореће људи, што се у нацистичкој Немачкој и дословно обистинило.

И на крају, историјски оквир у коме се наратор креће, обухвата период од краја шездесетих година до почетка деведесетих, али у својим причама обухвата цео двадесети век и може се рећи да процеси истраживања животних путева ових аутсајдера рефлектују ситуацију у немачком друштву – одсуство сећања на мрачну прошлост под сенком холокауста. Негација и ћутање о прошлости, њено назирање у појединачним причама сведока, покушаји појединца да је спознају, односно, да о њој запишу документ како би се на овај начин спречио заборав неправде, којој су протагонисти и њима блиски људи били изложени, јесте историјски пут којим корача наратор, али и аутор овог романа.

У роману *Исељеници* Зебалд није експлицитно наводио историјске догађаје, али је користио њихове трагове, који пажљивом читаоцу омогућавају да причу смести у историјски оквир, чиме се отвора пут ка разумевању животних прича протагониста, времена у коме су они живели, али и времена у коме наратор истражује њихове судбине. У начину на који користи историјску подлогу у свом књижевном раду Зебалд је ближи Кишу, који своју фикцију пише не прелазећи оквире историјски познатих чињеница, за разлику од Перека, који је историју повремено прилагођавао индивидуалном сећању. Дакле, у својој фикцији Зебалд, као и Киш, преиспитује домете позитивистичке историје,

указујући на ограниченост позиције субјекта који истражује и тумачи трагове прошлости, на неверодостојност тих трагова, али и на злоупотребе историјских извора.

7.3.2. Интертекстуални и интермедијални трагови у роману *Исељеници*

„Више пута, напред и назад, прелиставао сам тај албум током поподнева и, од тад сам га, увек изнова прелиставао, зато што ми се, при посматрању слика у њему, заиста чинило, а и сада ми се чини, као да се мртви враћају или као да смо управо хтели да идемо к њима.“
В. Г.Зебалд (*Исељеници*)

Појам постмеморије односи се пре свега на уметнички рад на/о прошлости и означава да је приступ прошлости увек посредован путем разноврсних трагова – сећања, сведочења, текстова, докумената и медија, које првобитно треба пронаћи, а затим истражити – анализирати их и тумачити. Зебалд је пратио нове идеје и тенденције у науци о књижевности, па се не може порећи утицај француских постструктуралиста на његово стваралаштво, који су довели у питање истинитост и веродостојност историјске науке и то управо преиспитујући њену полазну основу и неприкосновени доказ – документ.

Фуко је указао да документ не треба схватити као неоспорни доказ догађаја из прошлости, већ га треба истражити изнутра – како је организован, скројен, расподељен, распоређен, размештен по нивоима (Фуко 1998:11). Уз то, како нас постмодерна учи, треба проучити и његов контекст, односно, ко га је конструисао, које су информације селектоване, који извори су коришћени и др, на основу чега се могу расветлити пропагиране вредности, интересовања и идеологија периода у коме је документ сачињен.

Дерида, као Фукоов настављач, указује да је документ траг некадашњег догађаја и да свако „читање“ документа омогућава његово ново тумачење, што води легитимацији плуралног виђења прошлости (Дерида 2007: 298). Постмодерни писци баве се преиспитивањем и представљањем прошлости, не негирајући документ као историјски

извор, већ само указујући на његову вишезначност и дискурзивност. Зебалдова проза јесте недвосмислени пример историографске метафикције, јер он сваки пут, када документ укључи у наратив, указује на његову дискурзивност и на условљеност позицијом субјекта који га чита и тумачи.

Зебалд као припадник генерације постсећања сматра да је документарна подлога неопходна да би се спознала прошлост, коју нисмо доживели. У разговору с Мајом Цаги навео је да је седамдесетих година у Немачкој почело објављивање сведочанстава о искуству Другог светског рата и холокауста, која су му пружила увид у блиску прошлост о којој се у немачком друштву ћутало. Да би реконструисао минуле догађаје, Зебалд се, на пример, у роману *Аустерлиц* послужио студијом Ханса Гинтера Адлера *Терезијенштат 1941-1945*. С циљем да замисли искуство које је мајка проживела у логору, Жак Аустерлиц је читао

> студију од готово осамсто густо одштампаних страна, коју је Х.Г. Адлер, […] написао о уређењу, развоју и унутрашњој организацији гета у Терезину између 1945. и 1947. године, студију коју је под најтежим условима написао делом у Прагу а делом у Лондону, и коју је више пута прерадио пре но што ће је 1955. године објавити једна немачка издавачка кућа. (Зебалд 2009: 167)

Као што се Перек приликом конструкције живота на острву W ослањао на књигу *Свет концентрационог логора* Давида Русеа, тако је и Зебалд читао сведочанства жртава, како би могао да замисли њихово страдање и свакодневицу, како би њихова искуства присвојио и укључио у животну причу наратора, односно, у своју сопствену, што је један од захтева постмеморије. Дакле, референце на документа и друге текстове незаобилазан су ослонац за конструкцију постсећања.

У постхолокаустовском периоду, под утицајем постмодерне, обим појма документ је проширен и под документом су почеле да се подразумевају и приватне и личне белешке малих људи, њихова писма, дневници, њихова сведочења итд. Окретање ка појединцу и инсистирање на индивидуалним судбинама доделили су приватним документима статус доказа. Зебалд се у *Исељеницима* служи новинским чланцима, подацима из личних архива, белешкама, мапама, које често репродукује у форми фотографија.

Зебалд сматра да су сведочанства важан књижевни изум, „ […] али [да] подразумева[ју] облик који нема везе с уметношћу.“ (Цаги 2001). Зебалд је због тога веома опрезан када пише своје романе, који се ослањају на искуствену грађу жртава. Иако су *Исељеници* фикција, ово дело је умногоме засновано на стварним догађајима, а детаљи су измишљени с циљем да подрже „ефекат стварног“ („*effet de réel*“) (Барт 1969). „Сваки романописац комбинује чињенице и фикцију“, каже Зебалд. „У мом случају више је реалности. Али не мислим да је то радикално другачије; радите уз помоћ истих алата.“ (Цаги 2001)

На основу прича о животу четири исељеника, сазнајемо да је наратор сву четворицу лично познавао, али да је само с Хенријем Селвином и Максом Аурахом имао прилике лично да разговара о њиховој прошлости. Реконструкцију живота свог учитеља Паула Берајтера и деда-ујака Амброза Аделварта наратор је спровео посредно – уз помоћ људи који су их интимније познавали – мадам Ландау, тетке Фини, ујака Казимира, доктора Абрамског. ЛаКапра тврди да сведочења (жртава) заснована на сећању постају круцијални извор за историју (ЛаКапра 1998: 19), али и за послератну књижевност, која је пред себе поставила задатак да сведочи о људској несрећи и патњама у двадесетом веку. Сведочење засновано на сећању закомпликовало је однос према документарној подлози, тврди амерички теоретичар, али додаје да је, и поред уочљивог фалсификовања прошлости, њеног порицања и сузбијања, сведочење засновано на сећању информативно – и то не у смислу прецизне емпиријска репрезентација њеног објекта, већ као ослонац за изградњу заједништва сведока, али и сведока и оних рођених касније (ЛаКапра 1998: 19).

Приликом промишљања сведочења (жртава), осим проблема трауме и/или стида, коју примарни сведок треба да преброди да би вербализовао сопствена сећања, поставља се питање на који начин историчар или аналитичар, у овом случају писац/приповедач, постају секундарни сведоци, како се одвија трансреферецијални пренос и како се остварује позиција субјекта који с поштовањем приступа сведоку и његовом или њеном сведочењу (ЛаКапра 1998: 11). ЛаКапра сматра да је секундарни сведок особа која је спремна и жели да саслуша примарна свеочанства, да их критички обради и вербализује (ЛаКапра 1998:21), па се може закључити да се мадам Ландау, Фини, Казимир, доктор Абрамски, као и приповедач/аутор, у роману појављују у улози секундарних сведока и да

њихово сведочење самом Зебалду омогућава да реконструише прошлост протагониста романа и да с њима изгради заједницу сећања.

7.3.2.1. Документ

Документарна подлога у роману *Исељеници* уочава се у сва четири наратива и првенствено служи, као што смо већ истакли, да потврди истинитост и аутентичност приче. У првој причи међу документарном подлогом појављује се новински чланак о некадашњем пријатељу Хенрија Селвина. Паул Берајтер оставља трагове о сопственом животу у виду породичног албума и рукописа, који потврђују његово некадашње присуство. Да је прича о животу Амброза Аделварта „тачна“, потврђује једна врсте Аделвартовог дневника, који је водио за време путовања с Козмом Соломоном. А у причи о Максу Аураху као документарна подлога стоје записи Лујзе Ланцберг, Аурахове мајке, која је схвативши безизлазност ситуације у којој се налазила, одлучила да запише сопствена сећања, како би омогућила сину да је боље упозна и како би му указала на једну другачију Немачку – Немачку у којој су Јевреји сложно и лепо живели с Немцима пре доласка нациста на власт.

Хенри Селвин: Хенри Селвин је евоцирајући успомене на свој први боравак у Швајцарској 1913. године, где је требало да настави студије, испричао причу о шездесетпетогодишњем планинском водичу Јоханесу Наегелију, „који је, од самог почетка, оставио на њега снажан утисак. Свуда је био с Наегелијем […] и никада се у свом животу, ни пре ни касније, није тако добро осећао као тада у друштву тог човека.“ (Зебалд 2012: 17) Растанак с Наегелијем и војна дужност коју му је донео Први светски рат веома су му тешко пали, иако у том тренутку није знао да је растанак коначан. Наегели је „убрзо након ратне мобилизације на путу од Обераархите за Обераар настрадао и од тада се води као нестао. Сматра се да је упао у процеп глечера Ааре.“ (Зебалд 2012: 17) Дакле, у причи и из приче Хенрија Селвина упознајемо планинског водича, о коме не знамо ништа осим да је представљао светао тренутак у животу др Селвина и да се од почетка Првог светског

рата води као нестао. Да би се потврдила веродостојност ове приче, приповедач је поткрепљује документарном подлогом у виду новинског чланка, који је случајно прочитао и чији садржај укратко сажима.

> Три четврт сата касније, управо сам се спремао да одложим на страну Лозанске новине, купљене у Цириху, које сам прелистао, […] када ми поглед паде на један извештај у коме се говорило да су остаци леша планинског водича Јоханеса Наегелија из Берна, који је од лета 1914. важио као нестао на глечеру Оберар, након 72 године поново изнети на светлост дана. Тако се, дакле, они поново враћају – мртваци. Понекад, после више од седам деценија, излазе из леда и леже на ивици морене – гомилица углачаних костију и пар гојзерица. (Зебалд 2012: 24-25)

Аутентичност Селвинове приче, а самим тим и његове судбине, потврђује се новинским чланаком о планинском водичу, а веродостојност чланка треба да потврди његова репродукција, која је укључена у наратив. Анализом фотографије уочавају се белешке „CH/FD/Morts suspects“, као и печат с датумом на средини њене горње ивице – „23. јул 1986“ (Зебалд 2012: 25), који, највероватније, указује да је Зебалд ове новине пронашао у архиви неке библиотеке, чиме се открива процес конструкције текста, односно, да је поетика случајности, која је присутна у свим Зебалдовим романима, и сама конструкт.

Прича о Наегелију и наглашавање значаја тог пријатељства из прошлости има функцију да укаже на отуђеност Хенрија Селвина и његову немогућност да се приближи људима и успостави с њима присније и дубљи однос:

> Чак ме ни растанак са Хеди, коју сам упознао у Берну око Божића, и којом сам се после рата оженио, ни изблиза није тако заболео као раздвајање од Наегелија, кога још увек видим на железничкој станици Мајрингена како стоји и маше. (Зебалд 2012: 17)

Селвин с временске дистанце приповеда о Наегелију, али је свестан чињенице да накнадно искуство условљава виђење прошлости и то и каже наратору:

> Али можда све то умишљам, казао је др Селвин нешто тише, себи самом, јер ми је Хеди током година постајала све више страна, док ми Наегели, сваки пут кад се појави у мојим мислима, изгледа све присније, иако га у стварности ни један једини пут нисам срео откад смо се опростили у Мајрингену. (Зебалд 2012: 17)

Приповедач, дакле, конструише причу о Хенрију Селвину на основу сопствених сећања и утисака о њему за време кратког познанства и Селвинових прича, које подупире документима и фотографијама из његове заоставштине. Причу о судбини Хенрија Селвина наратор укључује у сопствену прошлост указујући да је она утицала и на њега самог и подстакла га да схвати да „поједине ствари имају извесну навику да се поново врате, ненадано и неочекивано, често након дугог одсуствовања“ (Зебалд 2012: 24).

Паул Берајтер: Вест о смрти учитеља Паула Берајтера означила је почетак друге приче. Документарна подлога у виду некролога објављеног у локалним новинама и лична веза наратора с Берајтером представљају мотивацију да се приступи реконструкцији његове прошлости и живота.

> У некрологу огласног листа, насловљеном речима *Жалост за вољеним сугрђанином*, који ми је одмах послат, није се осврtало на чињеницу да је Паул Берајтер слободном вољом или под унутрашњом присилом која води ка самоуништењу, напустио свој живот; говорило се само о заслугама преминулог школског посленика, о бризи коју је посвећивао својим ученицима, а која је превазилазила оквире обавезног, о његовом одушевљавању музиком, богатству идеја и сличном. У некрологу је такође била и једна забелешка, без детаљнијег објашњења, да је Трећи рајх онемогућио Паула Берајтера да се бави својим учитељским позивом. (Зебалд 2012: 29-30)

Као што је и приповедач, заинтригиран непознатом чињеницом о животу свог некадашњег учитеља, кренуо у истраживање о учитељевој прошлости, тако се и пред читаоца поставља задатак да се ангажује и да промисли због чега је учитељу Берајтеру за време Трећег рајха било онемогућено да се бави учитељским позивом и да ли то има везе с његовом одлуком да у позним годинама себи одузме живот. Познајемо ли историјске околности тог периода, тачније „Нирнбершке законе“, на чије смо доношење и уредбе указали у делу који се бави историјском подлогом у роману, и пратимо ли литерарне трагове, јасно је да је то због његовог порекла.

Мотивисан документом (вешћу из новина) да истражи прошлост свог учитеља, наратор се и приликом истраживања ослања на документарну подлогу у виду албума „великог формата у коме је не само тај проблематичан период него, ако се изузму неколике празнине, готово цео живот Паула Берајтера био документован фотографијама уз које је, својеручно, записао податке.“ (Зебалд 2012: 44), као и на рукописе, које је

Берајтер у последњој деценији живота записао о погрому у Гунценхаузену (Зебалд 2012: 51) и о животима писаца које је опсесивно читао пред крај живота и који су сви до једног извршили самоубиство (Зебалд 2012: 55).

На основу описаних и репродукованих фотографија у поменутом албуму, које су распоређене хронолошки и које прате развојни пут Паула Берајтера – његово одрастање, школовање, сазревање, запослење, заљубљивање, бег пред нацистима, смрт родитеља, повратак у Немачку, ратовање, живот у С-у, одлазак из С-а и коначни повратак у „тај бедни С“ (Зебалд 2012: 54), сазнајемо како је текао Паулов живот. Међутим, у роману се уочава Зебалдова идеја да фотографије као трагови нису довољни приповедачу да би појмио и реконструисао прошлост свог учитеља, кога је мислио да познаје, већ му је потребно да истражи и анализира пратеће наративе, како би на основу њих могао да схвати шта се у прошлости дешавало и да конструише своје виђење прошлости.

Као што је наведено, фотографије у албуму прате објашњења писана Пауловом руком. Концептуални уметник и писац, Виктор Бергин (Victor Burgin), тврди да фотографије нису чисто визуелни медији, већ да оне представљају „сложену размену наративног и визуелног“ (Бергин 1986: 58). С њим би се сложила и Меријен Херш, која наводи да су фотографије медији који зависе од наратива (Херш 1997: 83). Паул је, дакле, фотографије пропратио наративом на начин типичан за породичне албуме, а мадам Ландау, његова блиска пријатељица, појављује се пред приповедачем као секундарни сведок. Она приповеда о животу Паула Берајтера на основу разговора, које је водила с њим, као и на основу трагова које јој је он тумачио, а чија је значења и тумачења, након његовог самоубиства, проширивала и преиспитивала. Приповедач се, дакле, ослања и на сведочења мадам Ландау, али увек наговештавајући да се ради о њеној перспективи:

> „И када је, наставила је мадам Ландау […]“ (Зебалд 2012: 42),
>
> „Тако јој је он, казала је мадам Ландау, већ првих дана њиховог познанства […] причао о недавном покушају да себи одузме живот“ (Зебалд 2012: 43),
>
> „Мадам Ландау је на то додала […]“ (Зебалд 2012: 45)
>
> „И сада, тако настави мадам Ландау, представите себи […]“(Зебалд 2012: 46)
>
> „Крајем октобра, казала је мадам Ландау, привремено закључујући свој извештај […] „ (Зебалд 2012: 47) итд.

У целом роману Зебалд истиче чија је перспектива дата приликом реконструкције минулих догађаја, чиме жели да укаже на плуралост приликом тумачења трагова прошлости.

Описане фотографије служе као репери око којих се плете прича о животу Паула Берајтера. На основу описа животног пута учитеља из Баварске, Зебалд слика *Weltanschauung* тог периода, односно, показује на који је начин нацистичка идеологија кројила и уништавала животе људи. Зебалд на основу појединачне судбине слика историјски период, чинећи да он људима постане ближи и да разумеју како су његове законитости условљавале живот малог човека.

Паулове белешке засноване на документарној подлози, које је водио последње деценије живота, са жељом да реконструише догађаје који су претходили смрти његових родитеља, имају исту функцију као и албум с фотографијама, а то је да укажу на расположење међу такозваним обичним светом. Берајтер записује белешке засноване на информацијама из новинског чланка, јер је њему, као и приповедачу, неопходан ослонац у виду документа да би могао да приђе прошлости. Зебалд као потомак починитеља о искуству жртава пише обазриво, уз документарну подлогу, јер то искуство није директно доживео, па случајним грешкама приликом репрезентације страдања не жели додатно да рани жртве. Он се уз то ослања на новински чланак на основу кога се сазнаје о понашању и неделима аријевских ученика после напада на Јевреје. Оваквом конструкцијом приче Зебалд показује да нацизам није била идеја која је народу наметнута, како су се људи касније правдали, већ да су је људи својевољно прихватили и спроводили.

Зебалд верује у дидактичку функцију књижевности, али зна да је директно суочавање с почињеним злочинима тешко и да немачки читоаци због тога често скрећу поглед и одбијају да се суоче с мрачном прошлошћу. Осим тога, Зебалд зна да је већина Немаца веровала да не сноси никакву кривицу за нацизам, јер никога није убила. Управо због тога, он не инсистира на кривици за убиство два човека, већ покушава да укаже на одговорност и несупротстављање погрому у Гунценхаузену, указујући на сутрашње активности становништва, које је само додатно појачавало страдање Јевреја.

Иако Зебалд пише фикцију, односно, иако су приче у роману конструисане, оне преносе истину о дехуманизацији, страдању и омаловажавању оних, који су за време

Трећег рајха били означени као другачији. Зебалд верује да је фикција неопходна да би се патње и страдање приближили и хуманизовали, односно, уместо врло штурих историјских извора, који не могу да пруже увид у патњу којој су појединци били изложени, Зебалд нуди причу о индивидуалном искуству, које постаје парадигма за све који су били деградирани.

То што мадам Ландау предаје приповедачу црне старинске свеске с Пауловим белешкама симболично се може означити као аманет, морална обавеза да приповедач/аутор буде тај који ће даље сведочи о страдању о коме је чуо и прочитао. Берајтерови записи о животима писаца – Алтенберга, Тракла, Бењамина, Кестлера, Цвајга итд, представљају документарну подлогу која треба да посведочи о тешкоћама у поимању сопственог идентитета Паула Берајтера: „[…] као да је Паул ту скупљао доказе који су током вођења процеса све више добијали на тежини и довели га, коначно, до уверења да он припада прогнанима, а не С-у.“ (Зебалд 2012: 55). Иако је Берајтер, по опису мадам Ландау, био „од главе до пете, Немац“ (Зебалд 2012: 54) и иако се чак и по Нирнбершким законима водио као Аријевац, он је гајио духовну сродност с прогнанима, чиме се показује да он гради заједницу сећања са стигматизованима, покушавајући да на основу архивског културног памћења дође до спознаје која му је нопходна.

Амброз Аделварт: У причи о Амброзу Аделварту, која је заснована на сећањима особа које су га боље познавале – тетке Фини, ујака Казимира, доктора Абрамског, јер га је приповедач видео само једанпут у детињству, као документарна грађа појављује се његова бележница, коју је приповедач, као у случају с Паулом Берајтером, добио од блиске особе протагонисте. Овај документ служи приповедачу као ослонац приликом реконструкције прошлости његовог деда-ујака.

> Преда мном, на писаћем столу, лежи агенда, књижица Амброзова, коју ми је дала тетка Фини за време моје зимске посете, у Кедар Глен Весту. То је један џепни календар за годину 1913, у меком, вино-црвеном, кожном повезу, величине 12 са 8 центиметара, који Амброз мора да је купио у Милану јер је ту почео, 20. августа, са својим белешкама […]. (Зебалд 2012: 115)

На основу рукописа Амброза Аделварта може се пратити ток путовања на које се упутио као пратња Козма Соломона. Да би потврдио аутентичност приче засноване на

документу, али и путовања о којима се приповеда, Зебалд на три места у роману убацује фотографије Аделвартове бележнице. Прва фотографија (Зебалд 2012: 116) показује затворену агенду, која одговара опису који је укључен у наратив, док је на друге две (Зебалд 2012: 120-121, 124-125) приказана отворена бележница, на чијим се странама ситним и нечитким рукописом могу видети Амброзови записи. Применимо ли знања из постмодерних теорија, можемо да изразимо сумњу у документарну грађу, јер се због лошег квалитета фотографија ових записа не може проверити да ли у њима заиста пише оно што приповедач тврди да пише. Зебалд овим потезом жели на примеру да покаже како документ у историографији има сугестивно дејство и како може бити злоупотребљен. Осим постмодерног преиспитивања веродостојности документарне подлоге, на основу концепта постмеморије јасно је да се, када нисмо доживели прошлост, морамо ослонити на њене текстуализоване трагове, јер они пружају потпору да се прошлости бар донекле приђе.

Макс Аурах: Енглески сликар Франк Ојербах[162] послужио је Зебалду као инспирација да створи лик Макса Аураха. Приповедач је први пут срео Аураха за време свог боравка у Манчестеру. Међутим, тек подстакнут новинским чланком о животу овог сликара, приповедач се враћа у Манчестер да сазна више о његовој прошлости. Новински чланак, као и некролог у причи о Берајтеру, служи као импулс за почетак истраге о прошлости овог необичног сликара.

> Фридрих Максимилијан Аурах је, то сам сазнао из шкртих података датих у чланку магазина, у мају 1939, у узрасту од петнаест година, из Минхена, у коме је његов отац водио трговину уметничким делима, дошао у Енглеску. Даље је писало да су његови родитељи, који су одлазак из Немачке одлагали из различитих разлога, послати у новембру 1941, у једној од првих депортација, из Минхена за Ригу и да су у тамошњем крају убијени. (Зебалд 2012: 163)

Траума проузрокована догађајима из прошлости – одвајањем од родитеља и завичаја и смрћу родитеља, дубоко је утицала на живот Макса Аураха и његову одлуку да

[162] Франк Ојербах је британски сликар јеврејског порекла, који је рођен у Немачкој и који је, да би се спасао од нациста, с девет година под покровитељством књижевнице Ирис Ориго киндертранспортом послат у Британију. Његови родитељи нису на време успели да организују бекство, па су 1942. године убијени у концентрационом логору. (Ригс 1998)

бол потисне, остане у Манчестеру и да о својој прошлости не говори. Процес рада на сликама сведочи да је дубоко патио, а саме слике отеловљују трауматично искуство.

> Његово снажно, посвећено цртање, при коме је за најкраће време често трошио по пола туцета оловака од спаљеног врбовог дрвета, то цртање и прелазак, тамо-амо, преко дебелог папира који је личио на кожу, као и за цртање везано непрестано брисање нацртаног вуненом крпом потпуно натопљеном угљем, била је, у стварности, једна једина производња прашине која би престајала само у ноћним сатима. (Зебалд 2012: 147)

Аурахово сликање повезује се с Фројдовим појмовима *Wiederholen* – понављање и *Durcharbeiten* – обрада, које је преузео ЛаКапра да би легитимисао употребу усмених сведочанстава као доказа у историјском дискурсу. Начин на који је Аурах радио, непрестано наносећи и стружући боје са слике, јасна је манифестација неизрецивости трауме.

> Када би Аурах, након што је можда четрдесет варијанти одбацио, односно утрљао их у папир и прекрио другим нацртом, и то мање из убеђења да је слика готова а више због изнурености, одлучио да је испусти из руку, она је за посматрача изгледала као да је […][163] потицала од дугачког низа предака – сивих, кремираних лица која су, као и пре, шетала као духови по папиру препуном рана. (Зебалд 2012: 147-148)

Фројдов термин понављање односи се на несвесно и компулзивно понављање сећања, која су опседала Аураха иако је он желео да их потисне и ослободи се. Ипак, чак ни уметничка делатност није успела да га ослободи трауматског деловања прошлости. Тек је подстакнут нараторовим интересовањем, Аурах почео да се сећа свог детињства и младости, одвајања од родитеља, приповедајући о реакцији породице на долазак нациста на власт, о саслушавању његовог оца у Дахауу, бабиној смрти, о свом ујаку Леу, о доласку у Лондон, нади да ће му се родитељи придружити, што је означавало почетак обраде минулих догађаја и покушај њиховог превладавања.

Осим као показатељ трауме, Аурахове слике могу се тумачити као палимпсести, који, како смо већ поменули ослањајући се на становиште Алаиде Асман, подразумевају таложење слојева (сећања) и замену старог садржаја новим. Тако да се начин на који

[163] Фотографија Аурахове слике део је наратива.

Аурах слика повезује са схватањем историје као дискурзивне и вишеслојне на шта је у својој *Поетици постмодернизма* указала Линда Хачион.

И сам Манчестер као не-место, у коме је Аурах одлучио да остане у нади да ће моћи да побегне од успомена, јесте град антрацита, некадашњи индустријски центар. Аурах је веровао да ће га пропаст која нагриза Манчестер спасити од погубног утицаја његовог трауматичног искуства.

> Веровао сам да ћу у Манчестеру моћи да започнем нови живот, изван претходног контекста, али управо ми је Манчестер вратио сећање на све што сам покушавао да заборавим јер је то град исељеника, а век и по су исељеници, ако се изузму сиромашни Ирци, углавном били Немци и Јевреји, занаталије, трговци, слободњаци, мали и велики предузимачи, сајџије, произвођачи сандука и кишобарана, шнајдери, књиговесци, словослагачи, кујунџије, фотографи, крзнари, трговци крзном, трговци половном робом, путујући трговци, залагаоничари, аукционари, јувелири, агенти за некретнине, берзански и агенти осигурања, апотекари и лекари[164]. (Зебалд 2012: 175)

> Током целог последњег века у Манчестеру је немачки и јеврејски утицај био већи него у било ком другом европском граду и тако, иако сам кренуо у супротном правцу, својим доласком у Манчестер сам на известан начин стигао кући и са сваком годином коју сам од тада провео између црних фасада те колевке наше индустријализације постајало ми је јасније да *I am here, as they used to say, to serve under the chiemny.* (Зебалд 2012: 176)

Аурах није успео да се сакрије од сећања, јер она, у овом случају, нису везана за место, везана су за његово искуство, његову трауму, од које нема бекства. Његове успомене су присутне, не могу се порећи, а Манчестер својим изгледом само потврђује оно што „људи већ знају на најдубљем нивоу, што њихова непрестана меланхолија наспрам света већ изражава и што њихова тела, повременим сломовима и каталепсијама, све време говоре властитим језиком, језиком симптома: лека нема, спаса нема.“ (Куци 2011: 170)

Међутим, иако се из приче чита да су антисемитска идеологија и холокауст одредили живот Макса Аураха, иако он говори о неправди и жртви коју је поднела његова породица, наратор у први план ставља белешке Луизе Аурах, рођене Ланцберг, мајке

[164] Набрајање као особина Перекове и Кишове прозе.

протагонисте, које је, пре него што је интернирана, послала своме сину. Као што мадам Ландау приповедачу предаје Берајтерове белешке и албум, тако му и Аурах у наслеђе оставља рукописе своје мајке, за које каже да су му се „чинили као зла немачка бајка у којој човек, једном занет тиме – у овом случају, дакле, занет присећањем, писањем и читањем – мора да настави док му се срце не сломи“ (Зебалд 2012: 177).

Да би испричао о нестанку и уништењу Јевреја у Немачкој, приповедач не пише о ужасима, којима су били изложени, већ говори о лепим временима заједничког живота. Управо инсистирање на суживоту Немаца и Јевреја, повећава степен страдања и злостављања којем су били изложени за време Хитлеровог режима.

> Најмање од краја 17. века постоје трагови о породици у месту које је некад припадало сувереној области принца-епископа од Вирцбурга чије се становништво састојало од староседелаца Јевреја, који су чинили једну трећину. Да данас у Штајнаху више нема Јевреја и да се тамошњи становници само с напором могу сетити, ако се уопште сећају, сустанара чије су куће и имовину преузели – непотребно је и рећи. (Зебалд 2012: 177)

Лујзини рукописи и фотографије имају функцију споменика животу Јевреја и Немаца пре доласка нациста на власт (Шлант 1999: 230). Пишући о својим успоменама из детињства и младости из Штајнаха и Бад Кисингена, где су Јевреји, као и у Гунценхаузену, живели од краја седамнаестог века, Лујза Ланцберг оставља сведочанство о ненадокнадивом губитку за немачку културу.

То што Аурах предаје мајчине белешке наратору, није само израз пријатељства, већ предаја одговорности и његова жеља да и наратор као потомак починитеља преузме њена сећања, укључи их у сопствени наратив и о њима даље сведочи. „Папири из заоставштине његове мајке које ми је Аурах онда, у Манчестеру, дао сада леже преда мном и желим да покушам сажето да пренесем оно што је ауторка, која се као девојка звала Лујза Ланцберг, записала о свом раном животу.“ (Зебалд 2012: 177) Наратор пушта рукописе да сами сведоче и кроз Лујзине белешке захтева од читалаца да се запитају на који је начин од вишевековног заједничког живота дошло до стигматизације Јевреја.

7.3.2.2. Фотографије

Роман *Исељеници* је прозни текст хибридног жанра, састављен од текста и фотографија. У роману се налази укупно осамдесет фотографија, на којима су представљене репродукције слика, мапа, страница из дневника, новина. Осим поменутог, међу фотографијама се налазе породични снимци, портрети, слике из школског периода, који, иако представљају свакодневицу безначајних људи, добијају статус доказа. Насупрот фотографијама на којима су представљене особе, појављују се снимци архитектонских грађевина, пејзажа, градова, који су у потпуности пусти. До данас је објављен велики број академских чланака[165], чији аутори анализирају фотографије и њихову функцију у Зебалдовој прози и у највећем броју случајева тврде да је функција слика у роману да потврде аутентичност испричаног. Томе у прилог говори и чињеница да је скоро деведесет процената фотографија у роману аутентично, односно, да су оне преузете из колекција и архива људи чије су судбине описане у роману или да их је фотографисао сам Зебалд.

Посматрањем фотографија јасно се уочава да су то аматерски снимци, односно, да фотографије у тексту нису уметничка дела која воде рачуна о уметничким параметрима, већ да су оне документарног карактера, што је наглашено црно-белом бојом, а њихов циљ је да потврде приповедачев исказ. Аутор на овај начин показује механизме којима се читалац може убедити да је све написано истина, односно, да су фотографисани предмети некада постојали, да постоје градови и места о којима пише и да су људи о којима приповеда некада живели.

Као што смо показали приликом анализе изабраних романа – *Пешчаник* и *W или сећање на детињство* – и Киш и Перек су као припадници генерације постсећања приликом (ре)конструкције прошлости посезали за фотографијама, третирајући их као непобитни доказ о прошлости и минулим догађајима. Меријен Херш је приметила да је у

[165] 1. Лонг 2007
2. Лонг 2003
3. Барзилај 2006
4. Фурст 2006
5. Хорсткоте 2002
6. Волф 2011

другој половини двадесетог века фотографија заузела централну позицију приликом обликовања породичне историје (Херш 1997: 7) и додаје да је фотографија могућност да се прошлост врати у живот. Због прекида континуитета у преносу породичног сећања, Киш и Перек су били приморани да се ослањају на фотографију. У фотографији је подвучен индексични карактер, што значи да оно, што је на њој представљено, постоји или је постојало и у реалности, односно, како Барт тврди, „суштина фотографије састоји се у потврди онога што је на њој представљано“ (Барт 1989: 93). Зебалд, скоро деценију млађи од поменутих аутора и скоро две деценије након објављивања њихових романа, почиње да употребљава фотографије на другачији начин – не само да их описује у свом роману, већ их репродукује и укључује у оквире текста.

Зебалд као постмодерниста у роману преиспитује фотографију као позитивни доказ, указујући да је она само фрагмент (Херш 1997: 83), а не целина, и открива да она може деловати сугестивно на посматрача. Осим тога, Зебалд својим романом илуструје нераскидиву везу фотографије и наратива, односно, он предочава да визуелни медији подразумевају наративност, а да наративни медији подстичу реципијенте да стварају слике. Фотографије у Зебалдовом роману не стоје независно од текста, оне су укључене у сам наратив, јер Зебалд неретко прекида реченицу на пола како би убацио фотографију или документ, чиме обавезује читаоца да слике чита[166] и посматра их као суштински елемент дела. На основу ове тврдње, роман *Исељеници* може се читати и из угла „сликовног обрата“ (Мичел 2004), (*iconic turn*/ *pictorial turn*), којим се објашњава начин на који присуство слика утиче на производњу значења. Имајући у виду да је Зебалдов роман историографска метафикција, неоспорно је да фотографије и илустрације доприносе целокупном значењу текста, не само пуком потврдом аутентичности, већ Зебалд користи фотографије, преиспитује их и указује да осим што представљају реални тренутак из прошлости, оне могу бити погрешно тумачене, злоупотребљене и/или фалсификоване.

[166] Постоје теоретичари, међу којима се налази и Виктор Бергин, који заступају мишљење да је свака фотографија уоквирена језиком. Бергин такав став објашњава чињеницом да се фотографије тумаче језиком у тренутку када се „посматра“ у мислима, сећању, асоцијацијама, вербализацији и тврди да су језик и слика међусобно испреплетани (Бергин 1986: 51). Као што смо већ навели, фотографија се не може сматрати чисто визуелним медијем, већ представља „сложену размену вербалног и визуелног“ (Бергин 1986: 58). Фотографије, дакле, зависе од наративног процеса усвајања, тако да се њихова рецепција не разликује од рецепције текста, стога, Силке Хорсткоте тврди да се посматрање фотографија може назвати читањем (Хорсткоте 2002: 36).

Постмодерна нас учи да је приступ прошлости посредован и да је прошлост могуће досегнути једино уз помоћ разноврсних медија. Као што смо напоменули, фотографије су индексичне[167], јер подразумевају референцу у реалности и због тога често бивају прецењене као директни докази. У студији *О фотографији* Сузан Зонтаг каже да се фотографије често виде као „најреалистичније од […] свих миметичких уметности“ (Зонтаг 1977: 51), али Зонтаг указује на илузије фотографије као објективне репрезентације реалности наводећи, на пример, значај угла и перспективе из којег је фотографија направљена. Укратко, фотографија, по мишљењу америчке теоретичарке, никада није неутрална јер је већ по себи интерпретација фотографа, који ју је снимио. Зебалдовом употребом фотографија у прозном тексту отвара се питање аутентичности и репрезентације прошлости у оквирима историјског и литерарног дискурса.

Ипак, не треба заборавити да су у роману *Исељеници* фотографије део фикционог дискурса, тако да оне и не треба да гарантују аутентичност, чиме се њихова индексичност смањује. На основу теорије могућих светова реципијент је тај који даје легитимност фикцији верујући у њу, тако да Зебалд у свом роману постиже ефекат истинитости фикције, која није миметичка, већ поетичка. Фотографије у роману нису чињенице, тврди Ернст ван Афен, већ оне прихватају реторику фикционих чињеница, што не говори да је оно што оне представљају било стварно, већ да оне стварају осећај да је оно што репрезентују било стварно (Ван Афен 1997: 21). Употреба фотографија у књижевном тексту представља начин да се активира реципијент, пред којим се налази захтев да „чита“ фотографије, да их анализира и тумачи у односу на наратив.

Зебалд не проналази један начин на који укључује фотографије у наратив, већ овај однос додатно усложњава, јер веза између текста и слике не остаје једнозначна. Однос текста и слике, како примећује Лин Волф, није пасиван, већ управо та интеракција мења оно што читамо, стварајући вишеслојност приче и утичући на више могућности тумачења и анализе[168] (Волф 2011: 197).

---

[167] „[Ф]отографија = директни резултат експонираног филма светлосним извором“ (Палашти 2015: 18)

[168] Волф упућује на потенцијал литерарног дискурса и указује да Зебалдова употреба фотографија улуструје вишеструке односе између интра-, интер- и екстратекстуалности.
1. интратекстуалност – однос слика према наративу;
2. екстратекстуалност – однос слика према (спољашњој) реалности;
3. интертекстуалност – слике и текст у односу према другим сликама и текстовима (Волф 2011: 197-198)

Како би анализа свих осамдесет фотографија у роману, њихове аутентичности и односа с наративом далеко превазишла обим ове дисертације, у нашем раду анализираћемо само слике које најупечатљивије доприносе конструкцији постмеморије, односно, фотографије које су у четири приче пружале ослонац да се око њих конструише сећање на прошлост у којој наратор, као припадник генерације постсећања, није био директан сведок.

Хенри Селвин: У причи о Хенрију Селвину налази се укупно седам фотографија. Четири фотографије (Зебалд 2012: 7, 10, 11, 14), које су укључене у наратив, јесу фотографије пејзажа и објеката, које је наратор направио с тежњом да документује своје путешествије. У потрази за станом са својом супругом Кларом, наратор је дошао у Хингам, где сусреће актера прве приче. Фотографије које интегрише у наратив потврђују аутентичност његове приче. Осим тога, оне појачавају утисак пропадања, које је захватило готово све делове некадашњег богатог и велелепног домаћинства, и које рефлектују психолошко стање у коме се налазио др Хенри Селвин.

Осим поменутих, у наратив су укључене и још три фотографије – две доприносе потврди аутентичности приче о Јоханесу Наегелију и његовој смрти у глечерима Ааре – слика Ааре (Зебалд 2012: 18) и слика новинског чланка који је доказ Наегелијеве смрти (Зебалд 2012: 25), о коме смо писали приликом анализе документарне подлоге. Слика Набокова „Један од снимака личио је, до детаља, на фотографију Набокова снимљену у планинама изнад Гштада коју сам пар дана раније исекао из једног швајцарског часописа.“ (Зебалд 2012: 19), коју наратор интегрише у текст, чинећи процес рада на тексту транспарентним, представља интертекстуални траг, који указује на безавичајност самог наратора, као и протагонисте прве приче.

Паул Берајтер: У причи о Паулу Берајтеру, кога је наратор познавао не само као сугрђанина, већ и као свог учитеља, укључене су фотографије, које су потицале из Берајтерове заоставштине, тачније, из породичног албума. На првој од четрнаест фотографија представљена је пруга (Зебалд 2012: 29) – алузија на смрт протагонисте, који је баш на једној таквој железници завршио. У тексту се не говори да ли је на слици представљено аутентично место, али је Зебалд уводи да би допринела целокупном значењу и да би утицала на стварање слике о причи о учитељу Берајтеру.

Две репродукције скица – план учионице (Зебалд 2012: 34) и скица колосека (Зебалд 2012: 59), које су укључене у текст, потичу највероватније из нараторових школских дана и њихова функција је да буду репери у сећању, односно, да подрже веродостојност приче. Такав закључак намеће се на основу анализе наратива, јер прича мадам Ландау делује као окидач за сећање приповедача: „Те речи мадам Ландау су ме подсетиле на железничке станице, пруге, сигнална постројења, робна спремишта и сигнале које је Паул тако често цртао на табли и које смо морали да […][169] прецртавамо у наше свеске, што је могуће прецизније.“ (Зебалд 2012: 58-59). Репродуковане скице доприносе конструкцији слике о Берајтеру и из садашње перспективе, када се зна како је Паул завршио, његову заинтересованост за железнице и пруге означавају као судбинску. На овом месту може се уочити деловање фикције о коме смо писали у теоријском делу, која је неопходна да се догађаји повежу у причу и да им се накнадно додели значење.

Две репродукције рукописа из Пауловог дневника (Зебалд 2012: 55, 56), што је случај и са Аделвартовим белешкама (Зебалд 2012: 116, 120-121, 124-125) у трећој причи, треба да посведоче о аутентичности приче. „Његове свеске са изводима дају увид у велико интересовање специјално за живот тих аутора. Стотине страна извода – највећим делом је писао Габелсбергеровим стенографским писмом, јер му иначе не би ишло довољно брзо – и увек изнова се наилази на приче о самоубиствима.“ (Зебалд 2012: 55) Анализом фотографисаних фрагмената записа не добијамо јасан увид у њихов садржај – уочавамо само опис смрти тетке Олге и тетке Луле, које се не помињу у наративу приповедача. На овај начин јасно се види Зебалдов став о документарној подлози, која у зависности од наратива који га прати, може бити тумачена на различите начине. Силке Хорсткоте објашњава да се различитост онога што репродуковане белешке представљају и описа у тексту могу тумачити на два начина: као непоузданост приповедача, јер текст на фотографији не представља оно што приповедач каже да представља, или да репродуковани текст није из Берајтерових рукописа (Хорсткоте 2002: 42).

Преосталих шест фотографија припадају породичном оквиру и праћене су наративом – записима самог Берајтера и речима мадам Ландау. Овакав наратив типичан је за контекстуализацију породичних фотографија. Прве три слике прате објашњење

[169] У наративу се налази фотографија скице железничког колосека.

животног пута Паула Берајтера од лета 1935. године, када је упознао младу Хелен Холендер из Беча.

> Неколико месеци старија Хелен, која […][170] је, то је забележено у албуму дуплим знаком узвика, живела код Берајтерових у кући, док је њена мајка била смештена у пансиону Луитполд, била је за Паула, према претпоставци мадам Ландау, ништа мање једно откровење, јер, ако те слике не варају, казала […][171] је она, онда је Хелен Холендер била искрена, паметна, штавише представљала је прилично дубоку воду у којој се Паул радо огледао. (Зебалд 2012: 46)

Срећа која је видљива на претходним фотографијама, нарушена је следећом у којој се приказује Паул за време свог боравка у Француској: „Колико се у то време морао лоше осећати, показује једна мала фотографија на којој је, сасвим лево, снимљен Паул, који је у току једног месеца из среће гурнут у несрећу и представља страшно мршавог човека који […][172] је дошао до тачке физичког нестајања.“ (Зебалд 2012: 47) Дакле, фотографије у овом случају потврђују изречено у тексту, а њихов хронолошки распоред доприноси разумевању живота учитеља Берајтера.

Следећа фотографија (Зебалд 2012: 50), на којој је представљена породица Берајтер у аутомобилу, представља импулс да се исприча прича о „подлост[и] и понижавањ[у] којима је једна породица попут Берајтерове била изложена у једном таквом мизерном гнезду какво је тада био С.“ (Зебалд 2012: 48). Ретроспективно је испричан живот Паулове породице пре доласка нациста на власт, а фотографија служи да документује живот на високој нози који су водили Берајтерови, да би уједно најавила пропаст и понижења, којима су били изложени. Опис Пауловог живота прате још две фотографије (Зебалд 2012: 52, 53), чија је функција да потврде аутентичност догађаја из прошлости и да документују његову војну службу у Трећем рајху, иако је био само ¾ Аријевац.

Амброз Аделварт: У причу о Амброзу Аделварту укључено је двадесет и шест фотографија. Како је наратор у родбинској вези с протагонистом и с људима који су га ближе познавали – мајка, ујак Казимир, тетка Фини, девет фотографија и једна репродукована подсетница с поруком и потписом Амброза Аделварта припадају

[170] У наратив се налази фотографија Хелен Холендер.
[171] Наратив је прекинут низом од три повезане фотографије на којима су заједно Хелен и Паул.
[172] Фотографија на којој је Паул с породицом код које је радио као приватни учитељ.

породичној архиви. Тринаест фотографија (међу којима су и илустрације) потичу с Аделвартових, али и нараторових путовања, на која је ишао подстакнут жељом да сазна више о животу свог деде-ујака. На остала три снимка репродуковане су белешке из нотеса у коме је Аделварт водио дневник путовања и које потврђују његово некадашње присуство и говоре у прилог истинитости приче коју наратор исписује.

Породичне фотографије, које је видео у мајчином албуму, представљају импулс за наратора да истражи породичну историју: „Што сам дуже проучавао фотографије, то се у мени изразитије будила потреба да сазнам више о животним путевима тих особа на њима.“ (Зебалд 2012: 66) Да ове фотографије потичу из породичног архива, примећујмо на основу пратећих објашњења:

> Следећа фотографија била је, примера ради, снимљена у Бронксу. Сасвим лево седи Лина […][173] поред Казимира. Сасвим десно седи тетка Тереза. Остале људе на каучу не познајем, изузев детета с наочарима. То је Флоси, која је касније постала секретарица у Тусону, у Аризони, и са више од педесет година научила да игра трбушни плес. (Зебалд 2012: 66-67)

Фотографију на којој су две девојчице и плавокоси дечак прати прича „Тереза, Казимир и ја смо се, казала је тетка Фини, док смо прелиставали њен албум с фотографијама, крајем двадесетих година, иселили из B-a.“ (Зебалд 2012: 69) На основу пратећег наратива можемо да закључимо да су на слици три поменуте особе.

Фотографије служе као импулс да се призову сећања и да се појасне потомцима, односно, фотографија се јавља као медиј за трансгенерацијски пренос сећања:

> […] тетка Фини је сад узела у руке један од албума који су лежали на сточићу. Ово овде је, казала је она, док ми је додавала отворен албум, ујак Аделварт, такав какав је тада био. Лево сам, како гледаш, ја с Теом, а десно, поред ујака, седи његова сестра Балбина, која је управо била у својој првој по- […][174] сети Америци. (Зебалд 2012: 92-93)

У својој студији која истражује однос породичног оквира гледања и тумачења фотографија Меријен Херш је указала да су фотографије фрагменти приче, а никада сама прича (Херш 1997: 83). Наратив који прати фотографију представља оквир, мисли америчка теоретичарка, у коме се фотографија из породичне заоставштине „чита“ и

[173] У наративу се налази описана фотографија.
[174] У наративу се налази описана фотографија.

тумачи. Фотографија има функцију да омогући сећање на претке или рођаке, које нисмо познавали, и да омогући стварање заједничког идентитета, односно, осећаја заједништва. Међутим, Хершова тврди да породичне фотографије добијају значење само ако их прати наратив и да изолована фотографија на којој су представљени људи које посматрач не познаје, нема готово никакво значење. Да би то доказала, Хершова наводи пример своје нећаке која је након преране смрти родитеља наследила гомилу породичних фотографија, а како није знала ко је на њима, допустила је супругу да их баци. Хершова износи тврдњу, да је њена нећака могла да препозна особе с фотографије као своје претке, она их не би бацила, већ би за њу фотографије биле од непроцењивог значаја. Дакле, на основу тврдње Меријен Херш, постаје јасно да је прича која се тка око фотографије неопходна да би она постала ослонац у преносу породичног сећања, али и да би послужила као оријентир за конструкцију постмеморије.

Макс Аурах: У причи о Максу Аураху налази се тридесет и три фотографије. На највећем броју фотографија представљене су архитектонске грађевине, које треба да посведоче о местима и путевима по којима се кретао наратор. Сликарове фотографије из породичног оквира треба да потврде прошлост о којој је приповедао наратору. Аурахову фотографију у повијеној пози над књигом (Зебалд 2012: 157), која је репродукована у тексту и асоцијативно повезана с причом о физичком болу као манифестацији бола унутрашњег бића, прати објашњење да се он сећа да ју је направио његов отац. Ово сећање и фотографија, пренети приповедачу као секундарном сведоку који трауму другог прихвата и жели да је посведочи, представљају ослонац за одржање насилно прекинутог заједништва. Још једна фотографија на којој се налази његов отац на скијању сведочи о тузи, о којој Аурах због трауматичног раздвајања од родитеља једва да је могао да говори: „Још једном смо, у пролеће 1939, отишли на скијање у Ленгриз. То је био последњи пут за мене, а верујем и за мог оца. На Браунеку сам га још једном фотографисао. Та фотографија при- […][175] пада малобројнима, казао је Аурах, које су сачуване из тог доба.“ (Зебалд 2012: 170-171)

Четири фотографије – слика виле у којој је Луџза Ланцберг живела у Кисингену (Зебалд 2012: 190), слика с венчања Аурахових родитеља у лето 1921. године (Зебалд

[175] У наративу се налази описана фотографија.

2012: 197) и портрети мајке и оца (Зебалд 2012: 198), прате белешке Луизе Ланцберг и сведоче о времену када су Јевреји мирно и асимиловано живели у Немачкој. Поменуте фотографије и белешке представљају окидач да приповедач путује у Штајнах и Кисинген у жељи да истражи живот Аурахових родитеља, а уједно представљају ослонац у (ре)конструкцији прошлости коју он као потомак починитељске нације покушава да разуме. Пред сам крај романа наилазимо на још четири фотографије јеврејског гробља у Кисингену, које је приповедач посетио у нади да ће наћи информације о Аураховим родитељима и које стоје као контраст животу описаном у Луизиним рукописима. Ове фотографије приказују запуштено гробље и стоје као потврда некадашњег немачко-јеврејског суживота у Кисингену: „Призор који ми се одатле указао није се уклапао у представу коју изазива реч *Friedhof*[176]; напротив, угледао сам поље гробова који, су напуштени, ту лежали, постепено тонући и распадајући се – висока трава, пољско цвеће, сенке дрвећа и лагано кретање ваздуха.“ (Зебалд 2012: 203).

Фотографија из новина, на којој је приказан трг у Вирцбургу, где су 10. маја 1933. године спаљиване књиге, указује на Зебалдову постмодерну свест и његову сумњу у доказе. О овој фотографији наратор сазнаје на основу разговора с Максом Аурахом, који се присећа речи и упозорења свог ујака:

> Сада се сећам, казао је Аурах, да је ујак Лео […], ставио пред оца исечак из новина из тридесет и треће године на коме се могла видети фотографија спаљивања књига на тргу Резиденцплац у Вирцбургу. Ујак је ту фотографију означио као фалсификат. Спаљивање књига, тако је он казао, збило се у вечерњим сатима 10. маја – то је понављао више пута – у вечерњим сатима 10. маја се одржавало спаљивање књига и зато што, због мрака који је у том тренутку већ био пао, није било могуће направити употребљиве фотографије, онда се, тврдио је ујак, по кратком поступку, на слику прекопирао неки други скуп испред Резиденције, један велики дим и црно ноћно небо. Стога је у новинама објављен фотографски документ један фалсификат. И као што је тај докумен један фалсификат, казао је ујак (као да је његово откриће одлучујући посредни доказ), тако је и све друго, од почетка до краја, било један фалсификат. (Зебалд 2012: 168)

Зебалд у свој текст интегрише фотографију из новинског чланка, који важи за документарну подлогу и доказ о околностима из тог доба. Међутим, откривањем

[176] Први део немачке речи *Friedhof* преводи се као спокојство, мир.

неаутентичности описане фотографије, он пред читаоца ставља задатак да буде опрезан када приступа прошлост и размишља о њој јер су документа, фукоовски речено, дискурзивна. Зебалд овим књижевним поступком захтева да ми као читаоци, пре него што у потпуности поверујемо у позитивистичке доказе, морамо да их анализирамо и преиспитамо скидањем слојева и откривањем „двоструких дна“.

Иако приповедач реконструише животе превасходно умрлих протагониста (Макс Аурах није умро, али је тешко болестан и приближава се крају) и иако су људи који се поављују на сликама углавном мртви, у роману се појављуј само пет фотографија гробаља. Роман почиње једном таквом фотографијом, која је пропраћена објашњењем да је кућа, коју су приповедач и његова супруга Клара тражили по Хингаму, била „једна од највећих у месту; недалеко од гробља на чијем је травњаку, уз шкоткске пиније и тисе лежала црква“ (Зебалд 2012: 8). Фотографија, која претходи наративу, буди код читаоца одређена очекивања, да ће у роману бити приче о мртвима. Гробље се, како примећује Лонг, појављује као место, у коме су садржана два супротстављена значења – оно је уједно место смрти и место сећања на мртве, које нуди могућност да се превазиђе граница између живих и мртвих да би се победила смрт (Лонг 2007: 125).

Иако приповедач није потомак жртава, он креће у потрагу за судбинама Јевреја, жели да их чује, запише, сакупи и да спречи да буду заборављене. Показује се да, осим што пише о судбинама маргинализованих, он прелази километре како би могао да истражи доступне трагове прошлости и како би чуо глас одсутних – нпр. Луизе и Фрица Аураха који су депортовани 1941. године. На основу доступних трагова прошлости, ослањајући се на историјски оквир и повезујући те остатке у причу, наратор гради сећања о догађајима којима није присуствовао, односно, он конструише постсећање. Да је наратор градио заједницу са жртвама, потврђују и две фотографије јеврејских надгробних споменика, које се појављују у складу са Зебалдовом поетиком случајности, која је и сама конструкт и потврђујући начин на који се он идентификовао с нечујнима у жељи да разуме и исприча њихову причу.

> Једна врста страха због препознавања обузе ме пред гробом у коме је лежао Мајер Штерн, који је пре- […][177] минуо на мој рођендан, 18. маја, а и пред симболом пера за писање на

[177] У наративу се налази описана фотографија.

камену Фридерике Халблајб, која је живот напустила 28. марта 1912, осећао сам се дирнутим на један, како сам себи морао да признам, никада потпуно докучив начин. Замислио сам је као симпатичну списатељицу, саму и без даха, повијену над својим радом и сада, док ово пишем, чини ми се као да сам је *ја* изгубио и […][178] као да не могу да је преболим, упркос томе што је много времена прошло од њене смрти (Зебалд 2012: 204-205)

7.3.2.3. Интертекстуална подлога

Рихард Ваје је, како смо већ напоменули, нагласио да је за Зебалдово стваралаштво најзначајнији извор то, што је био професор књижевности (Ваје 2009: 12). Зебалдова ерудиција игра веома важну улогу за његову постмодернистичку поетику, јер се он ослања на књижевне и теоријске текстове, укључује их у своју прозу, замагљује границе међу њима, прелази жанрове и дискурсе. Полазећи од поставке Лин Волф, која под интертекстуалношћу у оквиру Зебалдовог романа *Исељеници* сматра однос слика и текста према другим сликама и текстовима (Волф 2011: 198), уочљив је утицај интертекстуалне подлоге на конструкцију постмеморије. Како Зебалд у роману не обрађује сопствена сећања, већ (ре)конструише животе других, он поред историјског оквира и трагова у виду докумената и фотографија, мора да се ослони на доступне текстове, који му омогућавају да приђе непроживљеној прошлости. Ради илустрације позвaћемо се само на пример интертекстуалне подлоге у роману *Аустерлиц.* Да би успео да се приближи прошлости своје мајке и да би схватио шта је морала да проживљава у Терезијенштату, Аустерлиц посеже за Адлеровом студијом *Терезијенштат 1941-1945*, коју користи на исти начин као Перек сведочанство француског новинара Давида Русеа.

У својим научним радовима, који су претходили објављивању романа *Исељеници*, Зебалд је проучавао Прима Левија и Жана Америја, чији су текстови о боравку у концентрационим логорима извршили велики утицај на његово поимање нацистичке

[178] У наративу се налази описана фотографија.

прошлости и њену реконструкцију у књижевности. Осим поменутог, за Зебалда је битна тема самоубиства у старости, којој се он посветио у својим академским чланцима. Зебалд је проучавао Левијева и Америјева сведочанства, на основу којих се могло закључити да су обојица патила од тзв. „синдрома преживелих“, под којим се подразумева да претпостављена „срећа“ што се преживело врло често значи само одгађање. Амери тај синдром назива „синдром концентрационог логора“, и додаје:

> Сви смо ми, читам у недавно објављеној књизи *О закаснелим последицама политичког прогањања*, озлојеђени не смо физички, него и психички. Карактерне црте које чине нашу личност су изобличене. Нервоза, немир, непријатељско повлачење у себе, то су симптоми наше болести. (Амери 2000: 145).

Леви и Амери су преживели Аушвиц. Амери је написао да живети са тим у срцу не значи бити заиста жив, док је Леви покушао то да оповргне, али је онда предузео исти корак, одузевши себи живот неколико година касније. Зебалд је читао и проучавао неке немачке интелектуалаце, који су се спасили пред нацистима отишавши у егзил, али су и они извршили самоубиство, нпр. Валтер Бењамин, Штефан Цвајг. Зебалда је опседала тема самоубиства у старости и схватио је да је познавао неке људе који су били у таквој ситуацији – др Хенрија Селвина, Паула Берајтера, Амброза Аделварта и Макса Аураха. Дакле, интертекстуалност с текстовима ова два аутора огледа се у избору теме у роману *Исељеници*.

Жан Амери, бечки Јеврејин рођен као Ханс Мајер, који је 1938. године избегао пред нацистима у Белгију где се прикључио Покрету отпора и где је 1943. године ухапшен и држан у нацистичком затвору у оквиру тврђаве Брендонк, помиње се у Зебалдовом последњем роману, *Аустерлицу*. Приповедач из овог романа се приликом обраде прошлости ослања на Америјева искуства, описана у тексту *Ресантимани*, у коме, анализирајући политичку ситуацију у послератној СР Немачкој, не може да одбаци љутњу због нормализовања живота у Немачкој и одсуства сећања у немачком народу. Амери пише: „Одмах се сетим мучења ком сам био подвргнут, када су ми ставили руке на леђа и окачили ме о њих.“ (Амери 2000: 146); приповедач у роману своје виђење прошлости гради на знању, које је накнадно стицао из различитих извора:

> [Т]ек неколико година касније прочитао [сам] оно што је Жан Амери написао о језивој телесној блискости мучитеља и мученог и о тортури коју је издржао у Брендонку, где су га подигли увис, закаченог за руке везане на леђима. Тако да су му уз прасак и ломљаву – које, како каже, ни сада, док то бележи, није заборавио – у зглобовима рамена кости искочиле из чашица, а потом је на тим ишчашеним рукама, укрштеним и свезаним изнад главе висио у празнини (Зебалд 2009: 21)

Утицај текстова Жана Америја уочљив је и у роману *Исељеници.* Дејство поменутог есеја *Ресантимани* присутно је у причама о Паулу Берајтеру и Максу Аураху, у којима се описује гађење према немачком начину обраде нацистичке прошлости. Док Амери с иронијом пише о перфидном начину на који се послератна Немачка изграђивала и развила у водећу државу:

> Догоди се понекад да лети путујем једном процвалом земљом. Готово да и нема потребе да говорим о узорној чистоћи њених великих градова, о идиличним варошицама и селима, да спомињем квалитет робе која тамо може да се купи, занатске радове изведене са поузданом марљивошћу, или упечатљив спој самоуверене модерности и сањалачке историјске свести који се свуда може уочити. Све то је одавно прешло у легенду, и тиме је свет очаран. Довољно ће, дакле, бити да то само узгредно напоменем. Да је људима на улици добро, онако добро како сам се увек надао да ће бити и њима и свима на свету, то ће статистика доказати, и то већ дуго служи као пример. Остаје ми евентуално да кажем да са људима које сусрећем на аутопутевима, у возовима, фоајеима хотелâ и који се у тим приликама понашају изузетно уљудно немам богзна шта да причам, па да стога не могу да просудим коју ширину и коју дубину има ова очигледна углађеност. (Амери 2000: 143)

Кроз лик мадам Ландау проговара се о нормализацији живота у тој просперитетној земљи и о прећуткивању и забораву нацистичке прошлости, који су завладали међу људима:

> [З]нате ли, темељност с којом су ти људи у годинама након уништења све прећуткивали, прикривали и, како ми се понекад чини, заиста заборавили, заправо је само наличје перфидног начина поступања […] Не чуди ме, казала је мадам Ландау, ни најмање ме не чуди, да су Вама остале скривене подлости и понижења којима је једна породица попут Берајтерове била изложена у једном таквом мизерном гнезду какво је тада био С. а које је, упркос такозваном прогресу, остао непромењен; не чуди ме, јер је то део логике целе приче. (Зебалд 2012: 48)

Иако Аурах након бега ниједном није посетио Немачку, на основу безусловне капитуалације коју је Немачка потписала, очекивао је да буде, као што каже Амери, скрхана земља: „Немачка као кртилиште, руинирана Немачка за мене је била потонули континент.“ (Амери 2000: 145). Аурахова очекивања су слична: „Кад мислим на Немачку, делује ми као неко лудило у глави. […] Морате знати да се мени чини да је Немачка заостала, уништена, некако екстратериторијална земља, насељена људима чија су лица прелепа, али и ужасно превејана.“ (Зебалд 2012: 166)

Утицај Америјевог чланка огледа се у опису Аураховог путовања возом у Швајцарску први пут после рата и деценијама након растанка с родитељима – Аурах тада доживљава нервни слом због присуства несавладане прошлости. Макс Аурах, као и Амери, путује возом и збуњен је искуством тог путовања за које Амери каже „Први пут сам се збунио 1948, када сам кроз Немачку пролазио возом.“ (Амери 2000: 145). Још једна индиција из Америјевог текста недвосмислено је присутна у Зебалдовом делу. Амери каже за Немачку : „Избегавао сам да говорим њен, мој језик, и изабрао псеудоним романског призвука“ (Амери 2000: 145). На исти револт наилазимо и код Аураха, који нема жељу да проговори свој матерњи језик,

> који ја од 1939, откад сам се опростио од својих родитеља на минхенском аеродорому Обервизенфелд, нисам више ниједном проговорио и од кога је у мени остао само још један ехо, једно пригушено нејасно мрмљање и жамор. Могуће је да, наставио је Аурах, с тим жртвовањем или губитком језика стоји у вези и то да моја сећања не допиру даље од моје осме или девете године […]. (Зебалд 2012: 166-167)

Уз то, као што Амери бира псеудоним романског призвука, тако и Фридрих Максимилијан Аурах, исто као и сам Зебалд, скраћује своје име на Макс како би било ближе енглеском говороном подручју.

Асоцијативна веза с Америјевим текстом *Колико је човеку потребан завичај?* присутна је у целокупном роману, јер се код свих протагониста уочава амбивалентан однос према завичају. Паул Берајтер је, вративши се у родно место С, схватио да тамо више не припада[179], јер као што Амери каже

[179] „[…] он је био, од главе до пете, Немац, везан за родни крај, за ту земљу у предворју Алпа и за тај бедни С, који је заправо мрзео и дубоко у себи, у то сам сигурна, казала је мадам Ландау, најрадије би га заједно са

> Ко познаје изгнанство, добио је пуно животних одговора, и још више животних питања. У одговоре спада и најпре тривијална спознаја да повратка нема, зато што се повратком у одређени простор никако не може повратити изгубљено време. (Амери 1999: 169)

Дакле, Зебалдов роман комуницира с поменутим Америјевим текстом указујући на немогућност повратка и немоћ протагониста да се прилагоде новој околини и пронађу нови завичај.

Из Зебалдових научних радова и бројне секундарне литературе о његовом стваралаштву не може се добити информација да ли је познавао и читао дела Данила Киша. Сродност између ова два аутора уочава се у начинима на које се прошлост рефлектује и репрезентује у њиховој прози, као и у њиховој постмодернистичкој идеји о значају фикције у представљању трауматичне и несавладане прошлости. Сродност мотива уочљива је у роману *Аустерлиц*, у опису принудног рада у тврђави Брендонк:

> Пут око тврђаве водио је поред катраном […][180] премазаних дирека стратишта и поред простора где су заточеници истоварали шут накупљен подно зидина – преко двеста педесет хиљада тона камења и земље – за шта су на располагању биле само лопате и колица. […] Нисам могао да замислим како су заточеници, од којих је врло мали број пре хапшења и интернирања обављао физичке послове, успевали да гурају таква колица пуна тешког терета по земљи спеченој од сунца и избразданој браздама тврдим као камен, или пак кроз блатиште у које се овакав терен претвара већ после једног кишног дана, како су се рвали с теретом, напрежући се до границе кад срце само што не пукне, и како су их, када не могу даље, надзорници ударали дршком лопате. (Зебалд 2009: 17-18)

Овај опис подсећа на опис принудног рада у роману *Пешчаник*, коме је Е.С. заједно с другим новосадским Јеврејима био изложен. Тип посла који им је био задат – изградња насипа[181], недостатак оруђа за рад, као и начин на који су се претпостављени понашали према њима, кореспондира с описом принудног рада који су обављали интернирани у Брендонку.

свим стаовницима којих се гадио из дубине душе, видео уништеног или самлевеног.“ (Зебалд 2012: 54), Ипак, након нацистичке забране да ради као учитељ, Берајтер ије више осећао да припада тамо, већ је своју заједницу градио са жртвама, осећајући „да он припада прогнанима, а не С-у.“(Зебалд 2012: 55)

[180] У наративу се налази описана фотографија.

[181] „Човек ставља оштрицу ашова на стврдлу земљу, затим га притиска, ослањајући се целим телом на већ деформисану горњу ивицу ашова.“(Киш 2012б: 109)

У Зебалдовом роману *Аустерлиц* и Кишовом роману *Башта, пепео* уочава се да су протагонисти, Жак Аустерлиц и Едуард Сам, готово на исти начин приступали свом раду – Аустерлиц историји архитектуре, а Едуард Сам свом *Реду вожње*. Аустерлиц каже да је током истраживања „све више напуштао научно описивање стварности и залазио у најбизарније појединости, што се убрзо одразило на облик мојих забелешки, које су постале потпуно непрегледне и гранале се у стотину праваца.“ (Зебалд 2009: 188), док је Едуард Сам годинама радио на *Реду вожње* покушавајући да „организује“ путовање за Никарагву, изнова пишући додатна питања, објашњења, фусноте и коментаре који су онемогућавали читање и разумевање његовог дела.

Постоје литерарни трагови, који упућују да је Зебалд читао Перека. Прва индиција је у чињеници да је Зебалд место где је рођен означио само почетним словом B (од Вертах), на немачком језику W (Wertach), што је директна алузија на острво о којем Перек пише своје фикционо сећање у роману *W или сећање на детињство*. Можемо само да претпоставимо да је Зебалд, прочитавши „извештај“ с острва W, повезао свој завичај с неделима која су чињена за време нацистичке власти, а о којима се у послератном периоду ћутало. Сазнања добијена на основу Перековог романа, која су заснована на сведочанству Давида Русеа, ослонац су Зебалду да изгради слику о нацистичкој прошлости.

Потврда да се Зебалд приликом конструкције постсећања ослањао на Перков роман недвосмислено је присутна у *Аустерлицу,* у коме се Жак Аустерлиц, као и Жорж Перек у роману *W или сећање на детињство*, одваја од мајке с пет година и возом као вектором изгнанства одлази у правцу спасења. Након што су деца успела да се спасе, обе мајке завршавају у концентрационим логорима. Железничке станице појављују се као места растанка у оба ова романа, а место на коме се уочава алтеритет Перековог текста јесте Аустерличев растанак од мајке, о коме сазнаје од дадиље Вјере. Информације које добија представљају слику растанка из Перековог романа, у коме он на једном месту пише да му се чини да му је мајка на растанку купила часопис *Чарли и падобран* и да је махала белом марамицом стојећи на перону станице. У роману *Аустерлиц* је записано: „Вјера се сећала и дванаестогодишње девојчице с бандонеоном, којој су ме предале, свешчице магазина *Чаплин* коју су ми купиле у последњем тренутку, лепршања белих марамица налик јату белих голубова што узлеће, којим су родитељи с перона испраћали своју децу […].“ (Зебалд 2009: 124)

Осим поменутог, Зебалд пише да је отац Жака Аустерлица ухапшени за време велике рације 1942. године у Паризу и одведени у сабирне логоре, баш као и Цирла Перек – у оба романа помиње се логор Дранси, одакле су транспортовани даље на исток.

Железнице су интертекстуални трагови у романима изабраних писаца и ознака су депортације и смрти у концентрационим логорима – Е.С. из *Пешчаника*, кога смо идентификовали као Кишовог оца, Перекова мајка, родитељи Макса Аураха и Жака Аустерлица, Хелен Холендер депортовани су возовима у нацистичке логоре.

Као што се Перекова мајка водила као нестала, јер нису постојали материјални трагови о њеној смрти, тако и о судбини Аурахових родитеља нису постојале никакве информације. Име Перекове мајке појављује се у документу о депортацији, који је био последњи траг њеног живота, а тек 1958. године породица добија званичан документ о њеној смрти (Перек 2016б: 46). На сличан начин и имена Аурахових родитеља налазе се на споменику породице Ланцберг у Кисингену и представљају доказ њиховог некадашњег постојања:

> До поподневних сати сам остао на Јеврејском гробљу, ишао сам између редова гробова и читао имена мртвих, али тек на крају сам открио, недалеко од закључане капије, један новији споменик на коме су испод имена Лили и Лазаруса Ланцберга стајала и имена Фрица и Луизе Аурах. Претпостављам да је Аурахов ујак Лео наручио тај споменик. За Лазаруса Ланцберга натпис каже да је умро 1942. у Терезиенштату, а за Фрица и Луизу да су депортовани у новембру 1941. и нестали. (Зебалд 2012: 205)

Већ поменуте железничке станице представљају места растанка, на њима се растају Хенри Селвин и Јоханес Наегели, Паул Берајтер и Хелен Холендер, Жак и Агата Аустерлиц, Жорж и Цирла Перек. Иако првобитно не делују као окидачи сећања, железничке станице постају места сећања, јер тек накнадним сазнањем протагонисти романа у њих уписују заборављену прошлост и приписују им значење. Овај став се може аргументовати на основу признања Хенрија Селвина, у коме каже да је растанак од Наегелија, „кога још увек видим на железничкој станици Мајринген како стоји и маше“ (Зебалд 2012: 17), тек касније схватио као коначан.

У оквире свог романа Зебалд укључује стереотипне слике о Јеврејима, које се могу анализирати у оквирима интертекстуалности. Лин Волф под интертекстуалношћу не

подразумева само утицај који на конструкцију текста врше други текстови, већ и друге слике (Волф 2011: 198). Слично као што Киш у *Пешчанику* без патетике пише о својим јеврејским рођацима ослањајући се на стереотипне представе о Јеврејима, тако и Зебалд у роману *Исељеници* уз помоћ стереотипа изазива читаоца у складу с постмодерним идејама, у нади да ће те стереотипе читалац препознати, промислити и превредновати. Под стереотипом се подразумева посебан облик слике и говора о Другом:

> Када се укључује негативан став према Другом, онда се под предрасудом подразумева осуђивање, потцењивање, непријатељски однос и то су најчешће расне или етничке предрасуде. Стереотип подразумева да сви појединци припадници неке групе поседују оне квалитете који се приписују целој групи. (Нешић Павковић 2016: 174)

Пишући о судбинама четири особе, од којих су тројица Јевреји, Зебалд деконструише јеврејске стереотипе указујући да устаљена негативна слика о припадницима неког колектива не важи за све њене чланове и да самим тим није одржива.

Најраспрострањенији стереотипи о Јеврејима јесу слике Јевреја зеленаша, Јевреја као богоубица, лутајућег Јевреја, Јевреја као изазивача расне срамоте. Сви поменути стереотипи присутни су у Зебалдовом роману. У првој причи у роману уочава се поигравање са стереотипом, на коме се инсистирало у нацистичкој Немачкој, а на основу кога се тврди да се Јевреји као пасиван народ без културе и усвојеног система вредности лако интегришу у друштво и нарушавају га. Рекапитулацијом живота Хенрија Селвина уочава се да он нехотећи одраста у Лондону, учи брзо и лако и уз знање успева да напредује на друштвеној лествици: „Достигао сам врхунац самопоштовања и, у некој врсти друге конфирмације, промених своје име Херш у Хенри, а презиме Северин у Селвин.“ (Зебалд 2012: 23) Ипак, Зебалд деконструише стереотип о асимилацији Јевреја, указујући да Селвин није тај који својом интеграцијом нарушава друштво, већ да он доприноси друштву својим знањем и активностима, али да је интеграција подразумевала губитак себе што га је одвело у добровољну смрт.

У причи о Паулу Берајтеру могу се уочити бар два стереотипа – Јевреј као изазивач расне срамоте и Јевреј зеленаш. Како су Паулов отац Тео и његов деда Амшел били ожењени хришћанкама, они се на основу Нирнбершких закона, чија је намера била заштита немачког народног тела (Еснер 2002: 224), накнадно означавају као уништитељи

расне чистоће. Уз то, како се деда Амшел „оженио једном хришћанком, служавком, која му је за пар година проведених у његовој кући постала веома посвећена, и то у време када је Амшел имао преко педесет година, а Розина била у средњим двадесетим.“ (Зебалд 2012: 48), Зебалд „потврђује“ стереотип о Јеврејима, који перфидним завођењем (немачких) жена желе да промене постојећи поредак. Осим тога, у наведеном цитату постоји алузија на „Нирнбершке законе“, у којима је Немицама млађим од 50 година било забрањено да раде као испомоћ у јеврејским кућама, да не би биле заведене и искоришћене.

Тео Берајтер се као и његов отац оженио Аријевком изазивајући расну срамоту, али се приликом анализе његовог лика акценат ставља на стереотип о Јеврејима код којих је акумулирано богатство, што узрокује сиромаштво на супротној страни. „Робна кућа, […] као једина већа радња у месту и читавој околини, омогућила је солидну грађанску егзистенцију породици Берајтер, а и нешто преко тога […].“ (Зебалд 2012: 50) Инсистирање на неправедној прерасподели богатства у корист Јевреја требало је код Немаца да изазове незадовољство, завист и одржање стереотипа, односно, функција овог стереотипа била је да позове Аријевце на делање – да се боре против таквог система и да узму или врате оно што им припада. Злоћудно дејство тих стереотипа приказано је у поменутим погромима, који су организовани након доласка нациста на власт. Зебалд на овај начин показује да стварање стреотипа има за циљ да оправда деловање против оних, који су означени као други, другачији, мање вредни, што најјасније показује опис погрома у Гунценхаузену.

Стереотип о лутајућем Јеврејину Ахасверу заснован је на легенди по којој је он одбио да помогне Христу на његовом путу за Голготу због чега је протеран и осуђен да до последњег тренутка лута без дома и домовине. На тај начин, тврди Штерн, лутајући Јеврејин представља живог сведока страдања Христовог, а самим тим служи и као упозорење невернима и злима (Штерн 1995: 118). Касније се из ове легенде развио стереотипни израз „вечити Јеврејин”, у коме се сједињују све оптужбе против Јевреја: „вечити зеленаш, вечити космополит, вечити елитистички интелектуалац и декадентни уметник, вечити рушилац друштвеног поретка ” (Балеану 1995: 100). Иако протагониста треће приче није Јеврејин, он је запослен у јеврејској банкарској породици с Лонг Ајленда, чиме се још једанпут појављује стереотип о акумулацији богатства код Јевреја, интеграцији у друштво и тежњи да завладају светом. Као лични пратилац Козма Соломона

с којим креће на дуг пут по свету, на коме они између осталог посећују Јерусалим, и руше представу о њему као светом граду, указује се на поменути стереотип о лутајућем Јеврејину. Осим тога, Зебалд деконструише стереотип о лутајућем Јеврејину кроз лик самог приповедача, који, иако није Јеврејин, нема завичаја, и који као уклет лута светом, с тежњом да исправи неправду коју је претходна генерација његове нације нанела Јеврејима.

Конструишући лик Макса Аураха, Зебалд се ослањао на сликара Франка Ојербаха, који је као дете киндертранспортом као немачки Јеврејин стигао у Енглеску. Зебалд је у текст укључио и репродукцију једне његове слике описујући је: „она је за посматрача изгледала као да је […] потицала од дугачког низа предака – сивих, кремираних лица која су, као и пре, шетала као духови по папиру препуном рана.“ (Зебалд 2012: 147-148) Управо у начину на који је Аурах сликао појављује се антисемитски стереотип који је створен у нацистичкој Немачкој о Јеврејима као декадентним уметницима, који стварају изобличену[182] уметност.

На основу достигнућа постколонијалних студија у причи о Аураху уочава да је он као јеврејско дете у Немачкој био збуњен након доласка нациста на власт. Аурах говори приповедачу о нацистичким процесијама, парадама и шетњама додајући: „Истовремено испуњен дивљењем, бесом, чежњом и гађењем, прво као дете, а затим као адолесцент, стајао сам немо у гомилама које су клицале или биле испуњене страхопоштовањем, и своје неприпадање сам осећао као срамоту.“ (Зебалд 2012: 167). У својој књизи *Смештање културе,* теоретичар постколонијалних студија Хоми Баба уводи термин амбивалентност објашњавајући га кроз однос колонизованог субјекта и колонизатора. У том односу се јавља и саучесништво и отпор код самог колонизованог субјекта[183]. Он се с једне стране плаши свог колонизатора, а с друге стране га „обожава“, жели да га подражава (Баба 2004: 128). Зебалд је показао како дејство стереотипа и стварања негативне слике о Другоме делује на Другог, који сопствени идентитет доживљава као мање вредан.

[182] Нацисти су 19. јуна 1937. године у Минхену отворили изложбу „Изобличена уметност“ (*Entartete Kunst*). На овој изложби четири месеца била су излагана дела, која нису била у складу с нацистичком идејом лепоте. Дела која су се класификовала као изобличена, неки аутори преводе као дегенерисана, припадала су углавном модернистичком правцу. Нацисти су велики број дела сакупили да би их приказали као пример потенцијала за кварење чисте немачке психе, желећи да створе стереотипну слику.
[183] Колонизовани који је потчињен на различите начине.

Употребом стереотипних слика Зебалд показује колико су оне и након рата биле распрострањене у друштву, односно, на основу романа *Исељеници* постаје јасно да је врло тешко разбити предрасуде према одређеној групи и превазићи несклоност према њеним припадницима. Предрасуде су круте, непроменљиве чак и када их подаци истраживања или научне чињенице оповргавају. Зебалд се због тога, као што смо већ напоменули, поиграва с читаоцима, изазива их да препознају предрасуде код себе и у друштву и да се боре да их превазиђу.

Зебалд завршава роман указујући на слике које су случајно изашле на светлост дана. Видевши их на једној изложби у Франкфурту, оне су утицале на његово виђења прошлости. На тим фотографијама представљен је изглед гета Лицманштат, који се налазио у близини пољског индустријског центра Лођ[184]. Зебалд посебно истиче једну од слика, у којој алудира на митско значење, не укључујући је као фотографију у наратив.

> Иза једног вертикалног разбоја седе три младе, можда двадесетогодишње жене. […] Ко су те младе жене, не знам. Девојка у средини има светлоплаву косу и некако личи на невесту. Ткаља с њен леве стране држи главу мало накренуту на страну, док ме она с десне стране посматра тако непрекидно и неумољиво, да не могу више да издржим. Размишљам како ли су се њих три звале – Роза, Лујза и Леа или Нона, Децима и Морта, ћерке ноћи, с вретеном, концима и маказама. (Зебалд 2012: 216-217)

Иако у последњој сцени призива митску слику богиња судбине[185], Зебалд још једанпут изазива читаоца, желећи да укаже да судбина ове три жене није била део неког божанског механизма. Овакав став аргументујемо литерарном чињеницом, да Зебалд описујући фотографију не заборавља да је контекстуализује, он описује време и место где је фотографија направљена, даје информације о аутору, указујући на дискурзивност извора, као и на чињеницу да је гетоизација Јевреја имала за циљ осигурање нацистичке ратне привреде.

> Важније од свега, очигледно му [фотографу] [186] је било представљање „наше индустрије“, због ратне привреде незаобилазно постројење гета. У продукционим халама које су најчешће изграђене као мануфактуре, седеле су жене и плеле трску, деца-шегрти стајали су

[184] Лођ по изгледу подсећа на Манчестер, а некад су га чак звали „*пољски Манчестер*“ (Зебалд 2012: 215).
[185] У словенским митологијама то су суђаје; у старогрчкој суђенице се називају мојрама, док су парке њихова римска верзија.
[186] Мој додатак.

> за шлосерским пултовима, мушкарци су радили на аутоматском оружју, у фабрици игала или у отпадном лагеру и свуда лица, небројена лица, која су једино и само за делић секунде дигле поглед (и смела да дигну поглед) са свог рада, током фотографисања. Рад је наш једини пут, гласило је. (Зебалд 2012: 216)

Зебалд, дакле, наводи читаоца да схвати да нацизам, као производ људске идеје и делатности, носи кривицу за судбину представљених жена. Из подтекста се може закључити да су и вретено и конац и маказе у рукама оних који су непријатељски оријентисани према другим људима о чијој судбини одлучују. Не сме се заборавити да су у овом случају починиоци оставили материјалне доказе да на основу њих потомци реконструишу прошлост.

7.4. Закључак

Зебалдов роман *Исељеници* може се посматрати као изузетак у делима која обрађују прошлост под сенком холокауста, не само зато што настаје из пера Немца „друге генерације“ који заузима позицију прогнаних и одбачених, већ и због тога што се потрага коју спроводи не завршава проналажењем нових историјских детаља или причом о трауматичном породичном наслеђу, већ спознајом да се феномен постмеморије може односити и на потомке починитеља. У свом делу Зебалд мајсторски на више симултаних равни отвара питање сећања, било да се ради о колективном или индивидуланом сећању, његовој манифестацији и преношењу или конструкцији постмеморије.

Сусрет приповедача „емигранта“, настањеног у Великој Британији, са судбинама четири исељеника, омогућава му да кроз сведочења заснована на сећању открије трагове, на које ће се ослањати приликом (ре)конструкције прошлости. Својом ангажованошћу да истражи прошлост – историју, сведочења, документарну грађу, књижевне текстове, емпатијом према маргинализованима, трагањем, уметничком обрадом и моралним ставом према злочинима, приповедач/аутор гради заједницу сећања са жртвама. Својим уметничким стваралаштвом Зебалд испуњава морални императив – он је спреман да

саслуша жртве, да им врати достојанство и да сведочи о неправди коју су доживели. Анализом литерарних трагова у *Исељницима* постаје јасно да се прошлост завештава „потомцима прогонитеља како би се, симболички, да узмемо Америјеве речи: 'две групе људи, мучитељи и мученици, срели са жељом да преокрену време а самим тим, са жељом да морализују историју' .“ (Прстојевић 2011:113).

На основу сличности између приповедача и самог аутора, као и на основу пакта између писца и читаоца, Зебалдов роман *Исељеници* може се читати и као аутофикција. У делима аутофикцијског жанра уочава се свесни избор аутора да се суочи с прошлошћу, а уметничка обрада – фикција, представља један од основних инструмената у потрази за расутим идентитетом како личности унутар романа, тако и самих писаца.

У роману *Исељеници* чита се сумња у могућност досезања прошлости и поред медијализованих трагова и остатака. Иако је јасно да је прошлост доступна само преко својих трагова, који су дискурзивни и чије значење зависи пре свега од онога ко их чита и интерпретира, ти трагови не морају увек да означавју стварне минуле догађаје. Зебалд, дакле, показује неодрживост историје као неприкосновене дисциплине у сазнавању прошлости изједначавајући је с књижевношћу, односно, књижевним поступцима у оквиру романа, у коме се ослања на документарну грађу, указује на неопходност фикције да би се трагови прошлости повезали. Иако Зебалд сматра да је приступ минулим догађајима отежан и немогућ, он не одустаје од свог задатка, а то је да пружи бар једно виђење те прошлост на основу њему доступних трагова, односно, Зебалд делује у складу с Лиотаровим захтевом да се повећава број „паралогија“ (Лиотар 2005: 98), језичких игара, како би се дестабилизовао историјски метанаратив и како би се омогућило да се чују индивидуални гласови, који су запостављени у званичним историјама.

ЗАКЉУЧАК

Докторска дисертација *Рефлексија прошлости и (по)етика постмеморије у романима* Исељеници *Винфрида Георга Зебалда,* Пешчаник *Данила Киша и* W или сећање на детињство *Жоржа Перека* концентрисана је око преиспитивања начина на који се писци – припадници генерације постсећања – суочавају с прошлошћу и траумама холокауста, које нису директно искусили и како се та врста аутобиографске подлоге појављује у изабраном корпусу. У сва три романа, написаних у послератном периоду, проблематизује се исти временски оквир – Киш пише о периоду Другог светског рата, Перек реконструише сећања на исти период, наглашавајући позицију одраслог и зрелог аутора, који пише скоро тридесет година након рата, док се у Зебалдовом роману овај период шири и простире до последње деценије двадесетог века. Иако су Киш и Перек потомци жртава нацистичког режима и иако су скоро десет година старији од Зебалда, који је син немачког војника, могућност заједничког разматрања и поређења романа ова три аутора не доводи се у питање. Анализом изабраних прозних дела показало се да су везе међу ауторима дубље него што се очекивало, што се може уочити на основу сродности у приступу прошлости, као и у избору тема, мотива и начину конструкције наратива.

У уводном делу рада дефинисан је историјски и културно-политички оквир у коме су настајали изабрани романи – од 1972. до 1992. године. Репрезентација холокауста појављује се као основно питање за сва три аутора, стављајући пред њих етички проблем – како истраживати и сазнавати такав догађај, на који начин говорити о њему, а да се достојанство жртве не повреди, односно, да се не заборави дехуманизација човека. Искуство холокауста довело је у питање методологију историографије, размотрило њену претензију на општост, указавши да је приликом представљања непредстављивих искустава из логора потребно чути појединачне наративе. Како изабрани аутори нису искусили логор, за њих се отвара питање на који начин треба поступати са сведочанствима и искуствима жртава холокауста и да ли је могуће сећати се успомена других људи на исти начин на који су их се они сећали. Приликом постављања питања о

преузимању и/или наслеђивању сећања треба направити разлику да ли се ради о потомцима жртава, потомцима починитеља, симпатизера или посматрача, јер се у зависност од припадности колективу (породици, нацији, генерацији) разликује начин приступа прошлости и њена обрада.

У другом делу рада указали смо да се прошлост рефлектује и оприсутњава на различите начине и да њена тумачења и обраде зависе од просторног и временског оквира садашњице. Након конституисања историје као самосталне науке у осамнаестом веку, превазиђено је традиционално поимање историје и памћења, у ком памћење рефлектује оно што се заиста догодило, а историја одражава памћење. До оваквог закључка дошли смо анализирајући задатке и тежње историографије кроз њену историју – од антике до постмодерног доба. Полазећи од аристотеловске дихотомије историја/књижевност и ослањајући се на теоријске основе, пре свега, постмодернизма, постструктурализма и деконструкције, показали смо да је јасно повучена граница између ове две дисциплине неодржива. Анализом категорија наративности, референце, интертекстуалне природе прошлости и субјективитета негиране су најзначајније разлике између историје и књижевности у досезању и репрезентацији трагова прошлости и указано је на дискурзивну природу обе дисциплине. Историографска метафикција представљена је као тежња да се поново повежу ове две (нераздвојиве) дисциплине и да се омогући да се постмодерни текст схвати као интертекст, односно, као манифестација жеље да се превазиђе јаз између прошлости и садашњости.

Залагањем постмодернизма за плурализам наратива отворио се простор за промишљање и утемељење студија сећања. У трећем делу рада, ослањајући се на теоријске поставке Мориса Албваша, показали смо да индивидуално памћење зависи од колективâ, чији је појединац члан. Јан и Алаида Асман подржавају Албвашове тезе о памћењу као друштвно условљеном и развијају овај концепт не посматрајући га само као продукт друштвених интеракција, већ и кроз ритуале и места памћења. Они утемељују културно памћење, које представља заједнички појам за целокупно знање, које у специфичним оквирима интеракције у друштву управља деловањем и доживљајем појединца. Алаида Асман је у оквиру ове категорије дефинисала два подтипа културног памћења: функционално и архивско. Књижевна дела се посматрају као артефакти

културног памћења, који у зависности од потреба заједнице могу да буду део функционалног или архивског памћења. На основу рецепције изабраних романа, показује се да су Кишов *Пешчаник* на простору некадашње Југославије и Перекова роман *W или сећање на детињство* у Француској део функционалног културног памћења, док Зебалдову прозу прати другачија судбина. Док на енглеском говорном подручју, представљају део функционалног памћења, у Немачкој и поред утицајних Енценсбергерових издања, Зебалдови романи и даље остају непознати широј читалачкој публици и део су архивског културног памћења.

Четврти део рада надовезује се на промишљање појмова колективног и културног памћења, показујући да су они неизоставни за истраживање концепта постмеморије, јер се под постмеморијом подразумева пре свега транс- и интрагенерацијски пренос сећања. Она се, дакле, конструише тек интеракцијом у колективу – унутар породице и генерације. Анализирајући постмеморију, Меријен Херш као њен утемељитељ, питање суочавања с непроживљеном прошлошћу истражује мислећи пре свега на потомке жртава. Међутим, испоставило се да ово питање игра важну улогу и за потомке починитеља који покушавају да се суоче с прошлошћу предака и да је интегришу у сопствени идентитет, али и идентитет колектива (пре свега породице, а онда и идентитет шире групе, нпр. националне заједнице). Без обзира што је Зебалд син немачког војника, он с Переком и Кишом гради симболичку заједницу, односно заједницу сећања, у којој се отеловљује императив да се кроз сведочење у форми фикције омогући признање жртава и спречавање да се страдање заборави.

У раду смо показали да се постмеморија не може поистоветити с директним сећањем на проживљено искуство јер однос између догађаја, који су се одиграли у прошлости, и сећања није директан, односно, пошто потомци нису доживели то искуство, медијација и веза с минулим догађајима остварују се помоћу маште и креације. Указавши да Киш, Перек и Зебалд пишу своје романе као реакцију на прошлост коју нису искусили (Зебалд) или су били недовољно одрасли да би је у потпуности схватили и запамтили (Киш и Перек), уочили смо да се искуство жртава преноси на потомке коришћењем наратива и слика (породичних или јавних) и да се код њених припадника уочава потреба да се идентификују са жртвама. Постмеморија, пре свега, подразумева ангажованост појединца да повеже и интерпретира доступне трагове прошлости, да би је затим

уметничким средствима обрадио: кроз књижевност, инсталације, стрипове, филмове, итд. У уметничким занимањима потомци су проналазили „плодно тле за зашивање рана, крпљење, спајање поцепаних делова њихове личности. Ту је увек могуће говорити о себи, а да се не каже 'ја'.“ (Сирилник 2002: 167). Ипак, потомке мучи стална свест о томе да су удаљени од искустава коме су жртве биле изложене и да ту врсту бола и неправде неће моћи у потпуности да преузму. Због тога их Меријен Херш назива генерацијом постсећања, при чему припадност овој генерацији не одређује порекло, већ морални став потомака према искуству жртава.

Да бисмо указали на плуралност начина на који се припадници генерације постсећања односе према трауматичној прошлости предака, у раду смо анализирали прозне текстове потомака како жртава, тако и починиоца. Како се ова класификација показала као недовољна, сваку од групација поделили смо у још две подгрупе – потомци жртава били су подељени на потомке страдалих и преживелих, а потомци починитеља: на оне који критички обрађују прошлост својих предака и на оне који подржавају претке зарад одржања позитивне слике о себи и колективу. Међутим, у изабраним делима аутора свих подгрупа уочили смо сличности. Осим што се приликом реконструкције прошлости ослањају на историјски оквир, на комуникативно и културно памћење и на сопствену машту, књижевна дела ових аутора одликују наративне кризе, умножавање протагониста и наратива, понављање, одгађање, радикално преобликовање.

У петом поглављу дисертације анализиран је роман *Пешчаник* Данила Киша. Пошто је рат, сељакања, глад и одлазак оца доживео као дете, Киш није могао да схвати шта се око њега догађа јер није поседовао историјску свест, филозофска и теоријска знања, која би му у томе помогла. Иако је у свести сачувао неке упечатљиве слике из детињства, Киш, као потомак жртве, тек као одрастао и зрео човек прилази тим фрагментарним сећањима, покушава да их интерпретира и схвати, смештајући их у историјски контекст. Ослањајући се на накнадно стечена сазнања и документарну подлогу, Киш кроз фикцију вербализује сопствену трауму због губитка оца, нуди (ре)конструкцију очеве прошлости како би успоставио блискост с њим и (ре)конструисао свој идентитет. На основу наведених одлика, *Пешчаник* означавамо као артефакт постмеморије, јер поетика романа (промена перспективе, понављања, докуменарна

подлога) сведочи о ограниченој позицији приликом спознаје прошлости, као и покушајима да се та дистанца превазиђе.

Шесто поглавље рада посвећено је анализи романа *W или сећање на детињство* Жоржа Перека. Перекова прекид с породичним сећањем је радикалнији него код Киша, јер је са четири године одвојен од оба родитеља и Други светски рат је провео као сироче у интернатима. Док је Киш у интервјуима говорио о сачуваним сећањима из детињства, Перек наглашава да је несигуран у сопствене успомене. Због тога се и његов роман тумачи као рад на сећању и покушај да преиспита прошлост, да је схвати и на основу доступних делића (ре)конструише. Приликом (ре)конструкције прошлости, Перек се као зрео аутор, који је накнадно стекао сазнања о периоду Другог светског рата, ослања на оквире званичне историје које не поштује, на документарну подлогу, као и на комуникативно и културно памћење. У раду смо показали да, иако се у роману користи аутобиографска грађа, роман се не може означити као аутобиографија, јер је Перек, како и сам признаје, мрачне делове прошлости испунио фикцијом. Он истиче недоследности и замке сећања, као и удео фикције приликом реконструкције прошлости и због тога његов роман сврставамо у аутофикцијски жанр. Указали смо да се у Перековом роману идентитет аутора, припадника генерације постсећања, конструише кроз јунаке романа као њихових аутофиктивних одраза, односно показали смо да је аутофикција једна од могућности суочавања с прошлошћу у изабраном корпусу.

У седмом и последњем поглављу дисертације утврдили смо да се Зебалдова почетна позиција разликује од позиција Киша и Перека, јер је као потомак Немаца који су подржавали Хитлерову власт, осећао потребу да се дистанцира од свог завичаја, породице и културе ћутања, како би заузео морални став и сведочио о нечовештву. За разлику од потомака жртава, који нису морали да се супротставе памћењу својих колектива (породице, нације, генерације), критичка обрада прошлости потомака починитеља подразумева сукоб с виђењем прошлости предака. Починиоци и њихова деца, желећи да преброде трауму срама и да одрже позитивну слику о себи, усмерени су на прећуткивање и заборав. Бављење неславном прошлошћу у којој су учествовали преци постала је етичка обавеза и форма накнадног отпора нацизму. У свом роману, Зебалд преузима улогу жртава, историјских губитника, маргиналаца, сведочи о њиховој несрећи, ослањајући се

на историјски оквир, доступне трагове прошлости, комуникативно и културно памћење, повезујући их фикцијом у наративну целину. Зебалдово присуство уочљиво је у роману у лику приповедача, који, крећући на путовања у потрази за траговима прошлости, дела у складу с императивом о сведочењу да другима донесе правду. Приповедач у *Исељеницима* заправо је Зебалдов аутофиктивни одраз, који илуструје начин на који се он суочава с наслеђем нацизма.

Винфрид Георг Зебалд, Данило Киш и Жорж Перек представљају писце, које из две различите почетне позиције веже заједничка тематика: сва тројица осећају потребу да се сећају, да памте, да буду морални сведоци и свима им је заједничко константно присуство сенке холокауста у делима, али и у животу. Ниједан од њих није искусио страдање у логорима, али сва тројица преко родитеља бивају повезани с трауматичним догађајима који су водили ка истребљењу европских Јевреја. Заједничка тежња тројице аутора огледа се, дакле, у њиховој потреби да преведу специфичности свог искуства и искуства блиских људи у општи оквир који омогућава људима из различитих средина да учествују у промишљању и прихватању трауматичне и неславне прошлости.

Постмодерним књижевним средствима, комбинујући фикцију са сећањима, прикупљеном документарном грађом и сведочењима, ова три романописца покушавају да осликају људе који у свету и у животу више не умеју да се снађу јер су (ин)директно обележени искуством холокауста. Кроз три изабрана романа васкрсава ишчезло време и заједничка мучна историја двадесетог века, у коме је нестао читав један свет. Иако се улоге њихових родитеља у холокаусту разликују, јер се Зебалдови родитељи сврставају у Хитлерове симпатизере, а Кишови и Перекови у жртве нацистичког режима, дубока сродност по идејама, као и блискост у поетици и етици ова три писца лако се уочавају: они осећају да су обележени екстремним искуством трауме и насиља и покушавају да, испитујући моћи и домете књижевности, као и проналазећи начине књижевног представљања сопствене (пост)трауматичне прошлости, посведоче о страдањима у новијој људској историји. Књижевност, тачније писање, тројици аутора пружа један вид излечења, јер они уз помоћ маште и рационализације успевају да наставе са сопственим животом, развијају способност резилијенције и развијају се у позитивном смеру.

Роман *Пешчаник* се завршава реченицом: „P.S. *Боље је ако се налазимо међу прогоњенима него међу прогонитељима.*“[187] (Киш 2014б: 224) Киш, дакле, тврди да је моралнија позиција прогоњеног од позиције прогонитеља. То је део етике која се провлачи у његовој поетици, међутим и код Зебалда нам је познат овај захтев који се види у причама и личностима које бира и уобличава у својим романима. Зебалд је увек узимао глас потлачених, подјармљених и то је оно што њему није природно наслеђе. Бити моралан значи супротставити се природи, а он се супротставља сопственом идентитету и континуитету бирајући да прича причу о јеврејском страдању. Киш тврди да „ […] литература, писање јесте нека врста лека, бар заметак лека против…залâ света.“ (Киш 2012: 150). Осим тога, књижевност стоји као начин супротстављања забораву и као једини траг на основу кога се штити хуманост. Управо се на овој тврдњи утемељује заједништво и повлачи паралела између три изабрана писца.

[187] Курзив у оригиналу.

ЛИТЕРАТУРА:

ШТАМПАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. **Корпус тезе:**

Зебалд 1994: *Die Ausgewanderten*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag.

Зебалд 2012: V. G. Zebald, *Iseljenici,* Beograd: Paideia.

Киш 2014б: D. Kiš, Peščanik, Beograd, Arhipelag, priredila Mirjana Miočinović.

Перек 2006: G. Perec, *W ou le souvenir de l'enfance*, Paris, Denoël.

Перек 2016б: G. Perec, *W oder Kindheitserinnerung*, Zürich-Berlin, Diaphanes.

2. **Секундарна литература:**

Агамбен 2008: G. Agamben, *Ono što ostaje od Aušvica,* Zagreb, Antibarbarus.

Ајзенштајн 2010: B. Eisenstein, *Kada vam roditelji prežive Holokaust*, Zaprešić, Fraktura.

Албвакс 2013: M. Albvaks, *Društveni okviri pamćenja*, Novi Sad, Mediterran Publishing.

Албваш 1985: M. Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.

Албваш 1999: M. Albvaš, Kolektivno i istorijsko pamćenje, *REČ: Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja* 56.2, Beograd, Fabrika knjiga, 63-83.

Амери 1999: Ž. Ameri, „Koliko je čoveku potreban zavičaj", *REČ Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja*, 55, Beograd, Fabrika knjiga 151-161.

Амери 2000: Ž. Ameri, „Resantimani", *REČ Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja*, 57.3, Beograd, Fabrika knjiga, 143-155.

Анкерсмит 1990: F. R. Ankersmit, „History and Postmodernism", *History and Theory* 28, (2), 137-153.

Арент 1946: H. Arendt, „Organisierte Schuld“, *Die Wandlung*, 333-344.

Аристотел 1994: Aristoteles, *Poetik*, Philipp Reclam, preveo i priredio Manfred Fuhrmann.

Асман 1995: J. Assman, „Erinnern, um dazugehören“, *Kulturelles Gedächtnis, Zugehörigkeitsstruktur und normative Vergangenheit*, Platt, Debag, Generation und Gedächtnis, 51-76.

Асман 1999а: A. Assman, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Beck

Асман 1999б: A. Asman, „O metaforici sećanja“, *REČ Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja*, 56, Beograd, 121-135.

Асман 2008: J. Asman, *Kulturno pamćenje; Pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim društvima*, Zenica - Tuzla: Vrijeme & NAM, preveo Vahidin Preljević.

Асман 2011: A. Asman, *Duga senka prošlosti: Kultura sećanja i politika povesti*, Beograd, Biblioteka XX vek, prevela Drinka Gojković.

Асман 2015а: A. Asman, „Sećanje, individualno i kolektivno“, *Kolekitvno sećanje i politike pamćenja*, priredili: Mihael Sládeček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović, Beograd, Zavod za udžbenike, Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja i Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 71-87.

Асман 2015б: J. Asman, „Kolektivno sećanje i kulturni identitet“, *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, priredili: Mihael Sládeček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović, Beograd, Zavod za udžbenike, Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja i Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 51-71.

Асман/Асман 1995: A. Assman/ J. Assman, „Exkurs. Archäologie der literarische Kommunikation“, *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Miltos Pechlivanos et.al. (Hg.), Stuttgart: Metzler, 200-206.

Асман/Фреферт 1999: A. Assman/ U. Frevert, *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Von Umgang mit deutschen Vergangenheit nach 1945*, Stuttgart.

Баба 2004: H. Baba, *Smeštanje kulture*, Beograd: Beogradski krug, 127-159.

Балеану 1995: A. A. Băleanu, „Fünftes Bild ´Der ewige Jude´“, *Antisemitismus – Vorurteile und Mythen*, J. Schoeps/ J. Schlör (Hg.), München.

Барзилај 2006: M. Barzilai, „On Exposure: Photography and Uncanny Memory in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz*“, *W.G.Sebald: History, Memory, Trauma,* Berlin-New York, Walter de Gruyter, 205-219.

Барт 1986: R. Bart: „Smrt autora“, *Suvremene književne teorije,* priredio Miroslav Beker, Zagreb: SNl, 176–180.

Барт 1989: R. Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Berlin, Suhrkamp.

Барт 2005: R. Bart, *Diskurs istorije*, txt, br.9/10, 38-44.

Белос 1999: D. Bellos, *Georges Perec. A Life in Words*, London, The Harvill Press, (eBook).

Бењамин 1973: W. Benjamin, *Understanding Brecht*, London, New Left Book.

Бењамин 1991: W. Benjamin, „Berliner Kindheit um Neuzenhundert“, *Gesammelte Schriften IV/1*, Frankfurt am Main.

Бергин 1986: V. Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Post-Modernity*. Atlantic Highlands, Humanities Press

Берент 2013: K. Behrendt: „Hirsch, Sebald, and the Uses and Limits of Postmemory“, *The Memory Effect: The Remediation of Memory in Literature and Film, Ty annd Kilbourn*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 51-66.

Берк 1999: P. Berk, „Istorija kao društveno pamćenje“, *REČ Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja* 56.2, 83-92.

Бечановић-Николић 1998: Z. Bečanović-Nikolić, *Hermeneutika i poetika: Teorija pripovedanja Pola Rikera*, Beograd, Geopoetika.

Бигсби 2001: Ch. Bigsby, „In Conversation with W. G. Sebald“, *Writers in Conversation with Christopher Bigsby*. Vol. 2, Norwich UK, Arthur Miller Center for American Studies, 139-165.

Бластин 2015: Dž. Blastin, „Sećanje kao predmet vrednosnog ispitivanja“, *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, priredili: Mihael Sládeček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović, Beograd, Zavod za udžbenike, Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja i Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 129-151.

Борхерт 1986: W. Borchert, *Draußen vor der Tür*, Hamburg, Rowohlt.

Борхес 2000: H. L. Borhes, „Funes ili pamćenje”, *Maštarije*, Beograd, Paideia.

Бошковић 2004: D. Bošković, *Islednik, svedok, priča*, Beograd, Plato.

Брунер 1995: J. Bruner, „The Autobiographical Process“, *Current Sociology* 43.Vol.2, No.3, 161-177.

Буде 1998: H. Bude, „Die Erinnerung der Generationen“, *Leviathan* 18: 69-85.

Вадив Гловер 2003: S. Vladiv Glover, *Postmodernizam od Kiša do danas*, Beograd, Prosveta

Вајгел 1999: S. Weigel, „Die 'Generation' als symbolische Form. Zum genealogischen Diskurs im Gedächtnis nach 1945“, *Figurationen: Gender – Literatur – Kultur* , Nr. 0, 1999, 158-173.

Ваје 2009: R. Weihe, „Wittgensteins Augen. W.G. Sebalds Film-Szenario *Leben Ws*“, *fair-Zeitung für Kunst und Ästhetik* 7(4).

Вајт 1981: H. White, „The Narrativization of Real Events“, *Critical Inquiry*, Vol 7, No.4, The University of Chicago Press, 793-798.

Вајт 2011: H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore&London: The Johns Hopkins University Press, 1-44.

Ван Афен 1997: E. van Alphen, *Caught by History*, Stanford, Stanford University Press.

Ван Афен 2006: E. van Alphen, „Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory“, *Poetics Today* 27 (2): 473-488.

Васовић 2013: Н. Васовић, *Зар опет о Киши?*, Београд, Конрас.

Велцер/Мелер/Чугнал 2002: H. Welzer/S. Möller/ K. Tschuggnall, *Opa war kein Nazi - Nationalsozialismus und Holocaust im Familengedächtnis*, Frankfurt, Fischer Verlag.

Визентал 1967: S. Wiesentahl, *Doch die Mörder leben*, München, Droemer-Knaur Verlag.

Волф 2011: L. Wolf, „W. G. Sebald: A „Grenzgänger“ of the 20th/21th Century“, *Eurostudia – Revue Transatlantique de Recherche sur l´Europa* Vol 7, No.1-2, 191-198.

Гвозден 2011: V. Gvozden, „Zebaldova politika književnosti“, *Polja*, 469, Novi Sad, 86-98.

Гете 2014: J. W. Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Berlin, Holzinger Verlag.

Гинзбург 1989: C. Ginzburg: *Myths, Emblems, Clues*, Thetford, Century Hutchinson.

Грас 1959: G. Grass, *Die Blechtrommel*, Darmstadt.

Грос 2006: M. Gross, „O historiografiji poslednjih trideset godina”, *Časopis za savremenu povest,* 32(2), 583-609.

Гусдорф 1980: G. Gusdorf, „The conditions and Limits of Autobiography“, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (ed. James Olney), Princeton: Princeton University Press, 28-48.

Делић 1997: Ј. Делић, *Кроз прозу Данила Киша*, Београд, Бигз.

Дерида 1976: J. Derrida, *O gramatikologiji*, Sarajevo, Veselin Masleša.

Дерида 2007: J. Derrida, *Pisanje i razlika*. Sarajevo/Zagreb: Šahinpašić.

Дирас 1986: M. Diras: *Bol*, Sarajevo, Svjetlost.

Долежел 2003: Lj. Doležel, „Fikcionalna i istorijska pripovest: u susret postmodernističkom izazovu“, *Txt*., 3/4, 2003, 63–81.

Долежел 2008, Lj. Doležel, *Heterokosmika*, Beograd, Službeni glasnik.

Дубровски 1994: S. Doubrovsky, „Text en main“, *Autofiction et Cie*, Paris, Université Paris.

Дубровски 2001: S. Doubrovsky, *Fils*, Paris, Gallimard.

Дункер 2003: A. Dunker, „Auschwitz als *contrainte*“, *Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz*, München, Wilhelm Fink Verlag, 181-203.

Епштајн 1979: H . Epstein, *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors,* New York: Putnam.

Ерл 2005: A. Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, Stuttgart-Weimar, Verlag J.B. Metzler.

Еснер 2002: C. Essner, *Die „Nürnberger Gesetze*“ *oder Die Verwaltung des Rassenwahns 1933- 1945*, München-Wien-Zürich, Paderborn.

Женет 1993: G. Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/M., Suhrkamp.

Жид 2004: A. Žid, *Kovači lažnog novca*, Podogrica, Biblioteka Vijesti.

Зебалд 2001: W. G. Sebald, *Vertigo*, A New Direction, First Edition (eBook).

Зебалд 2003а: W. G. Sebald, *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.

Зебалд 2003б: W. G. Sebald, „Antrittsrede vor dem Kollegium der Deutschen Akademie“, *Campo Santo*, München-Wien, Hanser.

Зебалд 2003в: W. G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.

Зебалд 2009: V. G. Zebald, *Austerlic*, Beograd, Paideia.

Зингер 2001: W. Singer, „Wahrnehmen, Erinnern, Vergessen. Über Nutzen und Vorteil der Hirnforschung für die Geschichtwissenschaft“, *Eine Welt-Eine Geschichte? 43. Deutscher Historikertag in Aachen*. Berichtsband, Max Kerner (Hg), München, 18-21.

Зонтаг 1997: S. Sonntag, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux.

Игерс 2007: G. Iggers, *Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert. Ein kritischer Überblick im internationalen Zusammenhang* , Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Иглтон 1997: T. Iglton, *Iluzije postmodernizma*, Novi Sad, Svetovi.

Иглтон 2016: Т. Иглтон, *Зашто је Маркс био у праву*, Београд, Плато.

Јасперс 2009: K. Jaspers, *Pitanje krivice*, Beograd, Fondacija Konrad Adenauer Beograd.

Карпф1996: A. Karpf, The *War After*: *Living with the Holocaust*, London, Heinemann.

Карут 1996: C. Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore und London.

Каслс 2011: B. Castles, „Where We Come From: The Role of Place in Family Memory“, *Memory Conection* Vol 1, No. 1, 45-57.

Кафату 2011: S. Kafatu, „Razgovor sa V. G. Zebaldom“, *Polja*, 469, Novi Sad, 58-61.

Кено 1965: R. Keno, „Potencijalna literatura – odlomak“, *Polja*, 464, Novi Sad, 50-52.

Киш 1983: D. Kiš, *Noć i magla*, Zagreb, Globus/ Beograd, Prosveta.

Киш 2006: D. Kiš, *Skladište*, Beograd, Prosveta.

Киш 2007: D. Kiš, *Homo Poeticus*, Beograd, Prosveta.

Киш 2012: D. Kiš, *Gorki talog iskustva*, Beograd, Arhipelag, priredila Mirjana Miočinović.

Киш 2014а: D. Kiš, *Bašta, pepeo*, Beograd, Arhipelag, priredila Mirjana Miočinović.

Киш 2014б: D. Kiš, *Peščanik*, Beograd, Arhipelag, priredila Mirjana Miočinović.

Киш 2015а: D. Kiš, *Čas anatomije*, Beograd, Arhipelag, priredila Mirjana Miočinović.

Киш 2015б: D. Kiš, *Rani jadi*, Beograd, Arhipelag, priredila Mirjana Miočinović.

Киш, 1983: D. Kiš, *Homo poeticus*, Zagreb, Globus.

Креманац 2014: J. Креманац, *W ou le souvenir d'enfance Жоржа Перека: аутофикција или аутобиографија*, необјављен мастер рад, одбрањен на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу.

Кољић 2002: T. Kuljić, *Prevladavanje prošlosti, uzroci i pravci promene slike istorije krajem XX veka,* Beograd, Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji.

Кољић 2003: T. Kuljić, Postmoderna i istorija, *Sociologija*, vol. 45, br. 4, Beograd, Sociološko udruženje Srbije i Crne Gore i Filozofski fakultet - Institut za sociološka istraživanja, 289-302.

Кољић 2006б: T. Kuljić, *Kultura sećanja: teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Beograd, Čigoja štampa.

Кољић 2009: T. Kuljić, *Sociologija generacije*, Beograd, Čigoja.

Куци 2011: Dž. M. Kuci, „V.G. Zebald, Nakon prirode", *Polja*, 469, Novi Sad, 170-175.

ЛаКапра 1985а: D. La Capra, *History and Criticism*, Ithaca, New York, Cornell, University Press.

ЛаКапра 1985б: D. La Capra, „On Grubbing in My Personal Archives: An Historiographical Expose of Sorts (Or How I Learnd to Stop Worrying and Love Transference)", *Boundary*, 43-66.

ЛаКапра 1994: D. La Capra, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca, Cornell University Press.

ЛаКапра 1998: D. La Capra, *History and Memory After Auschwitz*, London, Ithaca.

ЛаКапра 2001: D. La Capra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press.

Лауб 1992: D. Laub, „Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening.", *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. ed. S.Felman/D.Laub, New York, Routledge, 57-74.

Леви 1988: P. Levi, *Ist das ein Mensch?*, München-Wien, Carl Hanser Verlag.

Леви 2002: P. Levi, *Potonuli i spaseni*, Beograd, Clio.

Лежен 1991: Ph. Lejeune, *La mèmoire et l'oblique: Georges Perec autobiographe.* Paris: P.O.L.

Лежен 1996: Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique,* Paris, Seuil.

Лиотар 1990: J. F. Lyotard, *Postmoderna protumačena djeci – Pisma 1982-1985,* Zagreb, August Cesarec –Naprijed.

Лиотар 2005, J. F. Lyotard, *Postmoderno stanje, Izveštaj o znanju*, Zagreb, Ibis grafika, prevela Tatiana Tadić.

Лонг 2003: J. J. Long, „History, narrative and photography in W. G. Sebald's Die Ausgewanderten.“, *Modern language review, 98* (1), 117-137.

Лонг 2007: J. J. Long, *W.G. Sebald – Image, Archiv, Modernity, Edinburg*, Edinburg University Press.

Лукач 1958: Đ. Lukač, *Istorijski roman*, Beograd, Kultura, prev. Frida Filipović.

Манхајм 1978: K. Mannheim, „Das Problem der Generationen“, *Soziologie des Lebenslauf*, M.Kohli (Hg.), Neuwied: Luchterhand: 38-54.

Маргалит 2002: A. Margalit, *The Ethics of Memory*, Cambridge-Massachusetts-London, Harvard University Press.

Марковић/Ристић 2012: D. Marković/ D. Ristić, „Nasleđe istorizma u Manhajmovoj sociologiji znanja“, *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu,* Knjiga XXXVII, 103-124, Novi Sad, Filozofski fakultet.

Марчетић 2009: A. Marčetić, *Istorija i priča,* Beograd, Zavod za udžbenike.

Мекхејл 1996а: B. Mekhejl, „Postmoderna proza“, *Reč* 28, Beograd, 105-112.

Мекхејл 1996б: B. Mekhejl, „Stvarno, u poređenju sa čim?“, *Reč* 28, Beograd, 112-118.

Мелић 2013: К. Мелић, „Преплитање фикције и сведочанства у књижевности Шое: Писање или живот Хорхеа Семпруна“, *Зборник радова са међународног научног скупа НЕМОГУЋЕ: Завет човека и књижевности. Српски језик, књижевност, уметност*, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, књига 2, 373-380.

Милић 1997: Н. Милић, *АБЦ деконструкције*, Београд: Народна књига – Алфа.

Милош 1999: Č. Miloš, „Zapisi o egzilu“, *REČ Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja*, 60.6, Beograd, Fabrika knjiga, 167-171.

Мичел 2004: W. J. T. Mitchell, „Slikovni obrat“, *Časopis studenata filozofije* Vol 6, No.12/13, 120-132.

Мичерлих/Мичерлих 1997: A. Mitscherlich/ M. Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen des kollektiven Verhaltens*, München.

Модијано 2014: P. Modijano, *Dora Bruder*, Beograd, Stubovi culture.

Нешић Павковић 2016: М. Нешић Павковић, „Антисемитски стереотипи у немачким пропагандним филмовима Јеврејин Зис и Вечити Јеврејин“, *Percepcije Drugog kao drugačijeg*, Sremski Karlovci, Centar za afirmaciju slobodne misli, 174-185.

Нешић Павковић 2016: М. Нешић Павковић, „Лутање као израз егзила у Зебалдовим *Исељеницима*“, *Наслеђе* 33, Крагујевац, ФИЛУМ, 189- 207.

Ниче 2001: Ф. Ниче, *О користи и штети историје за живот,* Нови Сад, Светови, превео Милан Табаковић.

Нолден 1992: T. Nolden, *Junge jüdische Literatur. Konzentriertes Schreiben in der Gegenwart*, Würzburg.

Нора 2007: P. Norra, „Između sjećanja i povijesti“, *Diskrepancija*, siječanj 2007, svezak 8, br.12, prevele: Milena Ostojić, Ana Irena Hudl.

Оже 2005: *Nemesta: Uvod u antropologiju nadmodernosti,* Beograd, Biblioteka XX vek.

Орвел 1994: G. Orwell, *1984,* Ullstein Buchverlage GmbH & Co. KG.

Орлих 1995: W. Orlich, „Buchstäblichkeit als Schutz und Möglichkeit vor/von Erinnerung. Anmerkungen zu Georges Perecs *W ou le souvenir d´enfance*“, *Shoah. Formen der Erinnerung,* München, Fink, 183-200.

Павловић 2017: М. Павловић, *Венац од трња за Данила Киша*, Београд, Службени гласник.

Пантић 2002: М. Пантић, *Киш*, Београд, Филип Вишњић.

Перек 1997: Ж. Перек, *Живот упутство за употребу***,** Београд, Плато, превела Светлана Стојановић.

Перек 2012: G. Perec, *Ispario,* Zagreb, MeanderMedia.

Перек 2015: G. Perec, *Geboren 1936,* Zürich, Diaphanes.

Перек 2015а: G. Perec, *Denken/Ordnen,* Zürich-Berlin, Diaphanes.

Перек 2015б: G. Perec, *Geboren 1936,* Zürich-Berlin, Diaphanes.

Перек 2016а: G. Perec, *Ellis Island,* Zürich-Berlin, Diaphanes.

Перек 2016в: G. Perec, *Träume von Räumen,* Zürich-Berlin, Diaphanes.

Перек 2017: G. Perec, *Die dunkle Kammer,* Zürich-Berlin, Diaphanes.

Платон 2001: *Менексен – Филеб*, Београд, Издавачко предузеће рад.

Прстојевић 2011: A. Prstojević, „Ono što vidimo nije istina“, *Polja*, 469, Novi Sad, 99-119.

Радић 2009: Р. Радић, „Да ли је Борислав Пекић могао да буде историчар?“, *Анали Борислава Пекића*, бр. 6, Београд, 51-58.

Рансијер 2008: Ž. Ransijer, *Politika književnosti*, Novi Sad: Adresa, preveo Marko Drča et all.

Рикер 1985: P. Ricoeur, *Temps et récit-le temps raconté*, Paris, Seuil.

Рикер 1993: P. Riker, *Vreme i priča. Prvi tom*, Sremski Karlovci-Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Рикер 2015: P. Riker, „O pamćenju i podsećanju“, *Kolekitvno sećanje i politike pamćenja*, priredili: Mihael Sládeček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović, Beograd, Zavod za udžbenike, Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja i Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 167-181.

Робен 2003: R. Robin, *La mémoire saturée*, Stock.

Саид 2008: E. Said, „Razmišljanja o izgnanstvu“, *Polja*, 452, Novi Sad, 28-37.

Саид 2008: E. Said, *Orijentalizam*, Beograd, Biblioteka XX vek, prev. Drinka Gojković, 9-126.

Сартр 1981: Ž. P. Sartr, *Šta je književnost*, Beograd, Nolit.

Сартр 2009: Ž. P. Sartr, *Razmišljanja o jevrejskom pitanju*, Beograd, Paideia.

Секељ 1981: L. Sekelj, „Antisemitizam u Jugoslaviji (1918-1945)“, *Ревија за социологију*, vol XI, br.3-4, str.179-189.

Семпрун 2008: H. Semprun, *Pisanje ili život*, Beograd, Paidei.

Сирилник 2002: *Срећа у несрећи*, Београд, Завод за уџбенике.

Слотердајк 1992: P. Sloterdajk, *Kritika ciničkog uma*, Zagreb: Globus.

Смиљанић 2014: D. Smiljanić, „Integrativna filozofija jezika“, *Filozofska istraživanja* 136, 34 (4), 509-519.

Спаљевић 2008: V. Spaljević, „Jan Assman: Kulturno pamćenje“ (pogovor), *Kulturno pamćenje. Pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim društvima*, Zenica-Tuzla: Vrijeme & NAM.

Стефановић 2010: М. Стефановић, *Аутобиографија*, Београд, Службени гласник.

Сулејман 1993: S. R. Suleiman, „On Autobiographical Reading, *New Literary History: A Journal of Theorie and Interpretaion*, Summer Vol.24 (3), 563-575.

Сулејман 2002: S. R. Suleiman, „The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust“, *American Imago* 59 (3), Johns Hopkins University Press 277-295.

Сулејман 2008: S. R. Suleiman, „The Edge of Memory: Experimenal Writing and the 1.5 Generation. Perec/ Federman“, *Crises of Memory and the Second World War*, Harvard University Press 178-215.

Тагсолд 2006: H. Tagsold (Hg.), *„Was brauchen wir einen Befehl, wenn es gegen die Juden geht?“ Das Pogrom von Gunzenhausen 1934*, Nürnberg, Antogo.

Тим 2003: U. Timm, *Am Beispiel meines Bruders*, Köln, Kiepenheuer & Witsch.

Тодоров 1981: Tz. Todorov, *Introduction to Poetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Томпсон 2014: M. Tompson, *Izvod iz knjige rođenih. Priča o Danilu Kišu*, Beograd, Clio.

Угрешић 2000: D. Ugrešić, „Pisati u egzilu“, *REČ Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja*,60.6, Beograd, Fabrika knjiga, 97-111.

Узелац 2011: M. Uzelac, *Glavni pravci savremene filozofije*, Vršac, Studio Veris.

Фатер 2009: C. Vatter, *Gedächtnismedium Film, Holocaust und Kollaboration in deutschen und französischen Filmen seit 1945*, Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann GmbH.

Фенкилкрот 1994: A. Finkielkraut, *Der eingebildete Jude*, Frankfurt am Main.

Фреско 1984: N. Fresco, „Remembering the Unknown”, *International Review of Psycho-Analysis* 11,: 417–428.

Фридлендер 2002: S. Friedländer, „Im Angesicht der „Endlösung“: Die Entwicklung des öffentlichen Gedächtnisses und die Verantwortung des Historikers“, *Das Judentum im Spiegel seiner kulutrellen Umwelten. Syposium zu Ehren von Saul Friedländer*, D. Borchmeyer; H. Kiesel (Hg.), Neckargemünd, 207-223.

Фуко 1998: М. Фуко, *Археологија знања*, Београд, Плато, Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Фуко 2005: M. Fuko, *Druga mesta*, *Mišel Fuko: 1926-1984-2004*, uredili Milenković P/ Marinković D, Novi Sad, VSA.

Фуко 2012: M.Fuko, *Znanje/moć*, Novi Sad, Mediterran publishing.

Фурст 2006: L. R. Furst, „Realism, Photography, and Degrees of Uncertainty“, *W.G.Sebald: History, Memory, Trauma*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 219-233.

Халперт-Замир 2000: L. Halpert Zamir, *Danilo Kiš: Jedna bolna, mračna odiseja*, Beograd, Ateneum.

Хапе/Мајер/Перс 2012: K. Happe/ M. Mayer/ M. Peers, „Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933–1945“, *Band 5: West- und Nordeuropa 1940–Juni 1942*. München.

Хартман 1996: G. Hartman, *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust,* Bloomington: Indiana University Press.

Хачион 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma. Istorija, teorija, fikcija*, Svetovi, Novi Sad, preveli Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković.

Хегел 2006: G.W. F. Hegel, *Istorija filozofije*, Beograd, Fedon.

Хелмле 1986: E. Helmlé, „Nachwort des Übersetzers“, in Georges Perecs: *Anton Voyls Fortgang*, Frankfurt/M: Zweitausendeins, 339-359.

Херодот 1988: Херодот, *Херодотова историја I и II*, Нови Сад, уредио Р. Ждрале, Нови Сад, Матица Српска.

Херш 1997: M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory.* Cambridge: Harvard University Press.

Херш 2001: M. Hirsch, „Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory”, *Yale Journal of Criticism* 14(1), 5-37.

Херш 2008: M. Hirsch, „The Generation of Postmemory“, *Poetics Today* 29 (1): 103–128.

Херш 2011: M. Hirš, „Generacija postsećanja“, *Polja. Časopis za književnost i teoriju* 496, 149-169.

Херш/Шпицер 2011: M. Hirsch/ L.Spitzer, „Vulnerable Lives: Secrets, Noise, Dust“, *Profession,* 51-67, The Modern Language Association of America, 51-67.

Херш/Шпицер 2006: M. Hirsch/ L. Spitzer, „´There Was Never a Camp Here´. Searching for Vapniarka”, *Locating Memory. Photographic Acts,* ed. A. Kuhn, K.E. McAllister, New York-Oxford, Berghabn Books, 135-154.

Хилберг 1994: R. Hilberg, *Unerbetene Erinnerung. Der Weg eines Holocaust-Forschers,* Frankfurt am Main, Fischer Verlag.

Хорсткоте 2002: S. Horstkotte, „Pictorial and Verbal Discourse in W.S. Sebald’s The Emigrants“, *Iowa Journal of Cultural Studies* Vol 2-1, 33-50.

Хофман 2004: E. Hoffman, *After Such Knowedge: Memory, History and the Legacy of the Holocaust*, New York: Public Affairs.

Џаги 2011: M. Džagi, Poslednja reč, *Polja*, 469, Novi Sad, 90-93.

Шедлецки 1993: I. Schedletzky, „Existenz und Tradition. Zur Bestimmung des „Jüdischen“ in der deutschsprachigen Literatur“, *Deutsch-jüdische Exil und Emigrantenliteratur im 20. Jahrhundert*, Hg. I. Schedletzky, H.O.Horch, Tübingen

Шерц 2011: S. Šerc, „Maks Zebald –The good German guy“, *Polja*, 469, Novi Sad, 81-85.

Шлант 1999: E. Schlant, *The Language of Silence. West German Literature and the Holocaust*, New York-London, Routledge.

Шпиглеман 2017: A. Spiegleman, *Die vollständige Maus*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.

Штерн 1995: F. Stern, „´Der ewige Jude´ – Stereotype auf der europäischen Wanderung“, *Die Macht der Bilder: Antisemitische Vorurteile und Mythen*, Wien, Jüdisches Museum der Stadt Wien.

Шулц 1992: B. Schultz, *Die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes. Aufsätze und Briefe*, München-Wien.

2.1.Енциклопедије и речници:

Вујаклија 2002: М. Вујаклија*, Лексикон страних речи и израза*, Београд, Просвета.

Никић 1976: M. Nikić (ur.), *Popularna enciklopedija*, Beograd, Bigz.

ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ:

1. Текстуални извори:

Азмус 2015: B. Asmus, „Die Nürnberger Gesetze“, *Lebendiges Museum Online*, доступно на https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/ausgrenzung-und-verfolgung/nuernberger-gesetze-1935.html, приступљено 2.1. 2019.

Барт 1969: R. Barthes, „L’effet de reel”, *Communications 11. Recherches sémiologiques le vraisemblable*, 84-89, доступно на: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158, приступљено 12.12. 2018.

Бегановић 2005: *О kulturalnom pamćenju u djelu Danila Kiša*, neobjavljena doktorska disertacija, доступно на: http://kops.uni-konstanz.de/bitstream/handle/123456789/3653/PREDGOVOR.pdf?sequence=1, приступљено 12.8.2016.

Бел 2015: H. Böll, „Bekenntnis zur Trümmerliteratur“, *Der literarische Zaunkönig 3*, доступно на: http://www.erika-mitterer.org/dokumente/ZK_2015-3/boell_truemmerliteratur_2015-3.pdf, приступљено 2.2.2019.

Вуд 2014: J. Wood, *O nevraćanju kući* http://pescanik.net/o-nevracanju-kuci/, приступљено 23.01.2015.

Дебељак, A. Debeljak, „Jugoslavenski pisac Danilo Kiš“, *Književna republika, časopis za književnost* 04-05-06, 119-135, доступно на: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=155691, приступљено 31.3.2018.

Зонтаг 2000: S. Sonntag, *On W.G. Sebald*, доступно на: http://www.coldbacon.com/writing/sontag-sebald.html, приступљено 4.1.2019.

Јанг 2004: J. Young, „A Prisoner of Memory“, *New York Times*, https://www.nytimes.com/2004/01/18/books/a-prisoner-of-memory.html, приступљено 15.4. 2018.

Куљић 2006а: T. Kuljić, *Критичка култура сећања*, доступно https://pescanik.net/kriticka-kultura-secanja/, приступљено 13.3.2015.

Михаљинац 2016, N. Mihaljinac, *Svedočenje i reprezentacija traume u vizuelnim umetnostima: NATO bombardovanje SR Jugoslavije*, Beograd, neobjavljena doktorska disertacija; http://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/192/Nina%20Mihaljinac_doktorska%20disertacija.pdf?sequence=1&isAllowed=y, приступљено 1.11.2017.

Мичелмор 2004: S. Mitchelmore, „Looking and Looking away“, *Spike Magazine.* https://spikemagazine.com/1104sebald/, приступљено 2.2.2019.

Нец/Рите 2017: D. Netz/J. Ritte, „Träumen, um zu schreiben“, *Deutschlandfunk* (12.7.2017) https://www.deutschlandfunk.de/georges-perec-die-dunkle-kammer-traeumen-um-zu-schreiben.700.de.html?dram:article_id=389754, приступљено 12.12.2018.

Нора 1999: P. Nora, „Erinnern und kollektive Identität“, *Die Zukunft des Gewesenen- Erinnern und Vergessen an der Schwelle des neuen Milleniums*, 13. Sinclar-Haus-Gespräch, 12/13.November 1999. www.h-quandt-stiftung.de/root/indexphp?lang=de&page_id=448, приступљено 30.12.2017.

Палашти 2015: A. Palašti, Poststrukutralistička teorija fotografije u praksama jugoslovenske i post-jugoslovenske umetnosti, Beograd, neobjavljena doktorska disertacija,

http://www.arts.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2015/04/Andrea-Palasti_doktorat.pdf, приступљено 12.1.2019.

Пекић 1984: B. Pekić, *Odabrana dela Borislava Pekića*, knjiga 12, „Tamo gde loze plaču", Beograd, Partizanska knjiga, , http://www.borislavpekic.com/2007/10/istorijski-roman-i-deo.html, приступљено 20.12.2017.

Ригс 1998: T. Riggs, „Frank Auerbach Born 1931", *TATE*, доступно на: https://www.tate.org.uk/art/artists/frank-auerbach-676, приступљено 21.2.2019.

Скриба 2015: A.Scriba, „Der Waffenstillstand in Compiègne 1940", *Lebendiges Museum Online* (*LEMO*), https://www.dhm.de/lemo/kapitel/der-zweite-weltkrieg/kriegsverlauf/waffenstillstand-in-compiegne-1940.html, приступљено 19.1.2019.

Фрид 2002: *Erinnerung*, http:www.boarder54.de/aphor/texte/erinnerung.htm, приступљено 30.3.2018.

Фројд 1914: S.Freud, „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten, Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse II", *Kleine Schriften I*, Kapitel 18, http://gutenberg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-i-7123/18, приступљено 12.5.2018.

Хемон 2005: A. Hemon, „Čiji je pisac Danilo Kiš?", *Sarakevske sveske* br. 8-9, Sarajevo, Mediacentar Sarajevo, доступно на: http://sveske.ba/en/content/ciji-je-pisac-danilo-kis, приступљено 12.4.2018.

Џаги 2001: M. Jaggi, „Recovered memories", *The Guaridan* 22/9/2001, доступно на: https://www.theguardian.com/books/2001/sep/22/artsandhumanities.highereducation, приступљено 27.12.2018.

2. Електорнске енцикопедије и речници:

Grenzgänger. *Duden* <https://www.duden.de/rechtschreibung/Grenzgaenger>, приступљено 21.2.2019.

Wandering, Jew. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/wandering-Jew>, приступљено 23.1.2015.

WASP – *White Anglo-Saxon Protestant.* <https://en.oxforddictionaries.com/definition/wasp#Wasp>, приступљено 20.1.2019.

3. Аудио-визуелни извори

Архив сведочанстава на Јејл унивезитету у САД-у: *The Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies*, Yale University, 1983, https://fortunoff.library.yale.edu/archive/search/, приступљено 12.3.2018.

Герон 1944: K. Gerron, *Theresienstadt*, https://www.youtube.com/watch?v=PYvuJ4xhftI, приступљено 20.12.2018.

Кривокапић 1982: B. Krivokapić, „Razgovor s Kišom“, *Teleskopija*, доступно на https://www.youtube.com/watch?v=qxx1-urhyHU, приступљено 21.5.2017.

Мандић 1990: A. Mandić, *Goli život*, https://www.imdb.com/title/tt3034808/, приступљено 20.3.2018.

Рикарели 2014: G. Riccarelli, *Im Labyrinth des Schweigens*, https://www.imdb.com/title/tt3825638/, приступљено 12.3.2018.

Рифенштал 1938: L. Riefenstahl, *Olympia*, https://www.youtube.com/watch?v=lLnGqMoNXRI, приступљено 20.12.2018.