

Милица М. Карић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Докторске академске студије из филологије

ТРОП ВОЗА КАО СИМБОЛ ТРАУМЕ У КЊИЖЕВНОСТИ ХОЛОКАУСТА²

Холокауст је јединствен догађај у историји човечанства јер представља умирање милиона људи и умирање хуманизма које је спроведено кроз нову грану индустрије – индустрију смрти. Он представља прекретницу у историји човечанства на свим нивоима: онтолошком, политичком, социолошком, психолошком, економском, технолошком. Они који су преживели ово незамисливо, неговорљиво искуство које се налази „с оне стране имагинације“ и за које не постоји одговарајући језик којим би се исказале незамисливе бруталности и ескалација зла, остају жртве до краја живота. Њихова траума остаје као подсетник посрнућа човека који је постао човеку вук означавајући XX век добом трауме. Велика машинерија смрти не би била тако ефикасна да није било транспорта возовима смрти чија је задња станица била средиште пакла у коме „путници“ нестају у пламену. Зато воз постаје један од неизбежних тропова у књижевности Холокауста и код писаца јеврејског порекла и код оних који то нису, али имају потребу да пишу о томе као делу епохе којој припадају. Циљ овог рада је да покаже како различити писци, страни и домаћи, користе троп воза и која све значења он може да добије у романима о Холокаусту. Закључујемо да се троп воза појављује и код писаца који су преживели и код оних који припадају 1,5 генерацији, као и код оних који нису искусили логоре или догађаје Холокауста. Уочавамо жанровске различитости; они који су били у возовима смрти теже реализму док они који их нису искусили трагају за најприкладнијом формом и жанром експериментишући са алегоријом и магијским реализмом.

Кључне речи: Други светски рат, Холокауст, књижевност, сећање, памћење трауме, воз

Други светски рат био је несвакидашњи догађај у новијој историји човечанства по много чему. Историја памти велике сукобе, освајања и разарања, али никада до тада у једном сукобу није учествовала 61 држава нити је број цивилних жртава превазилазио војне губитке. Историچار Андреј Митровић наводи следеће податке: приближно 110 милиона људи је било обухваћено ратним дејствима на површини која је износила око 22 милиона квадратних километара (в. Митровић 2009: 8–9). Још једна специфичност овог у свему најсуровијег сукоба XX века јесте што је за шест година колико је трајао уништено небројиво много градова,

1 comkaric@gmail.com

2 Рад је део докторске дисертације под називом *Фикционализација Холокауста у романима Јер-жија Козинског, Џејн Јолен и Д. М. Томаса.*

села и других насеобина и индустријских комплекса, као и друштвених институција потребних за живот. О томе Митровић каже следеће:

„Нестала су не само многобројна средишта војних, политичких и привредних установа, него и културних, научних, хуманитарних, медицинских и религиозних здања. Непроцењиви су културни и уметнички губици. И у зони ратних дејстава и далеко изван њих, људи и недужна деца су у масама губили животе. Смрт је тако косила да је немогућно утврдити ни приближно тачан број изгинулих“ (Митровић 2009: 8).

Овакав војни сукоб је омогућио развој технологије и новог наоружања, али и нове начине индустријског елиминисања људи „на дугме“ без директног контакта убице и жртве и у великој количини. Масовна убиства вршила су се у гасним коморама, крематоријумима или душегупкама (што су преферирали нацисти), али било је и оних који су и даље уживали у личном пресуђивању и убијању „непријатеља“ ручним пољопривредним ножем названим управо по онима које је требало да сасече – „србосјеком“ – у чему су на нашим просторима уживали усташки злочинци над чијим су се зверствима згражавали и сами нацисти. Да би се извршила масовна убиства на једном месту било је неопходно довести велики број људи који неће посумњати да је у питању последње овоземаљско путовање на које ће да крену мирно „као овце на клање“. То је постизано лажима да их селе на неко друго место, можда чак и у Палестину, па су многи без икаквог страха, радосно и спокојно, полазили на пут. Тако нешто могло је бити спроведено једино превозним средствима за масовни транспорт што је омогућено железницом и возовима. Када поменемо реч *Холокауст*, прва слика која нам се у свести јави јесте логор смрти Аушвиц и транспорт сточним вагонима. Пре Другог светског рата воз се тумачио као један од симбола у снови-ма чиме су се бавили психоаналитичари и психијатри попут Фројда, касније Јунга и других. Он је представљао проток времена и пролазност живота. Код Фројда добија додатну симболику јер га тумачи и у контексту сексуалности. У психоанализи снови представљају исказе и испољавање несвесног. Међутим, један од симбола несвесног прелази у реалност и постаје најупечатљивија фигура највеће трагедије XX века. У предговору за књигу *Ноћ* (2006) Елија Визела (Elie Wiesel), Франсоа Мориак (François Mauriac) пише да овакве сцене представљају потпуни крах и слом сна човечанства о једнакости, братству и слободи који је револуционарно почео да се остварује крајем XVIII века и након Првог светског рата који је дефинитивно угашен пред призором пуних вагона деце на станици Аустерлиц: „А ипак сам био хиљадама миља далеко од замисли да је овој деци суђено да хране гасне коморе и крематоријуме“ (Визел² 2006: 21). Симбол воза тако постаје симбол трауме и смрти хуманизма. У овом раду желимо да истражимо како се троп воза појављује у жанру књижевности Холокауста и која му све значења дају писци попут Елија Визела у литерарном мемоару *Ноћ* (1956) у коме

се користи реализмом „изнутра“, Јержија Козинског (Jerzy Kosinski) у аутофиктивном роману *Обојена пшеница* (1965) у коме се не усуђује да „уђе унутра“ већ возове посматра споља мешајући жанрове и приближавајући се у највећој мери алегорији, Д. М. Томаса (D. M. Thomas) у роману *Бели хошел* (1983) у коме комбинује психоанализу и магијски реализам, Филипа Давида у аутофиктивном роману *Кућа сећања и заборава* (2014) у коме такође користи и магијски реализам и Харолда Пинтера (Harold Pinter) у драми *Пејео њејелу* (1996).

XX ВЕК – ВЕК ТРАУМЕ

Аутори студије *Extremities: trauma, testimony, and community* (2002) Ненси К. Милер (Nancy K. Miller) и Џејсон Тауго (Jason Tougaw) подсећају да свесно или несвесно живимо у сенци ратова и геноцида која се надвија над нама и дан-данас и да се ефекти историјске трауме чврсто и упорно држе за популарну имагинацију која је, нарочито у америчкој култури, на неки начин постала зависна од екстремних случајева људске патње: „Литерарна дела, нарочито мемоар, се у скорој време и у великој мери окренуо наративима за јавну употребу који бележе лични напор тела и ума изазван одређеном врстом екстремне патње [...]“ (Милер и Тауго 2002: 2). Морално дискутабилне тенденције као што су конзумеризам, банализовање и стварање спектакла од теме Холокауста плашили су Визела који је изричито био против било каквог уметничког приказивања. Та „дуга сенка прошлости“ и трауме, како је назива Алаида Асман (Aleida Assmann), не прати само оне који су доживели трауматски догађај, већ и све оне који су у непосредној близини, нарочито њихове потомке³ који такође постају жртве историје којој нису присуствовали. Зато је потреба јединствена и за оне који су преживели, и за оне који су касније са њима живели, али и за све нас који живимо након тог догађаја и који немамо никаквих породичних, али имамо културолошких веза са њим: да се о њему говори, пише, да се осветљавају и раз-откривају околности у којима је такав злочин био могућ да би се спречило његово понављање у неком облику у будућности. За многе жртве је почетак тог ужасног и незамисливог трауматског путовања почињао баш у сточним вагонима у којима су вршени транспорти до многобројних концентрационих логора који су често били и логори смрти. Ту је почињала дехуманизација која се спроводила плански и тачно утврђеним редоследом све док људско биће – човек – није био сведен на обичну ознаку, комбинацију слова и бројева којих треба накупити што више како би се испунила дневна задата квота по „ђавољој рачуници“. Сама чињеница да су коришћени сточни вагони говори о томе како су злочинци посматрали своје жртве. Ти људи који су одво-

3 У овом раду термином *поштом* означавамо припаднике друге и треће генерације преживелих Јевреја који су прва генерација и које означавамо термином *предак*.

жени у смрт само зато што су били Јевреји, Роми или Срби за нацисте нису били људи, већ управо стока коју треба одвести на клање у што већем броју како би се свет очистио од прљавих и блатокрвних уљеза. То је била идеологија на којој је заснована нацистичка империја: са једне стране су надљуди, супериорна раса која је предодређена да живи и да влада светом, а са друге стране они који су представљали претњу за такав поредак те су морали због тога да плате својим безвредним животима. Њихови животи нису били вредни, али јесу драгоцености и имовина тако да је у транспорт било дозвољено понети нешто мало хране и најосновније за пут. Када не знате где идете и која вам је крајња дестинација, осим хране за преживљавање свако би понео и материјална добра: накит, новац и друге вредности. Организација и транспорт хиљаде људи није био ни мало лак и једноставан процес. Према речима Адолфа Ајхмана (Adolf Eichmann) о чему је извештавала Хана Арент (Hannah Arendt) у својој студији о баналности зна *Ајхман у Јерусалиму* (1963) требало је створити правне оквире и законе по којима би жртве морале бити лишене свих грађанских права, па и права на живот у државама у којима су живе вековима до тада. То је било важно зато што држава у том случају није могла истраживати њихову даљу судбину, али је могла да конфискује њихову имовину без потешкоћа. У том процесу су учествовала неколико министарстава и институција. Министарство финансија и Рајхсбанка⁴ су обезбеђивале објекте који могу да приме огромне количине ратног плена из читаве Европе који је након сортирања бивао распоређен у Пруску државну ковницу новца. Министарство за транспорт је обезбеђивало инфраструктуру, возове и товарне вагоне

„ [...] чак и када је била велика несташница железничких превозних средстава увиђајући да редови возње депортације не ометају друге распореде возње. Јеврејски савети су били обавештавани од стране Ајхмана или његових људи о броју потребних Јевреја да се испуни сваки воз и они су сачињавали листе за депортације. Јевреји су се регистровали, попуњавали безброј формулара, одговарали на странице и странице упитника о имовини како би се до ње што лакше дошло; затим су се окупљали на месту за окупљање и укрцавали у возове. Неколицина оних који би покушали да се сакрију или побегну били би ухваћени од стране специјалних јединица јеврејске полиције. Колико је Ајхман могао да види, нико није протествовао, нико није одбијао да сарађује. „Immerzu fahren hier die Leute zu ihrem eigenen Begräbnis“ (Из дана у дан људи овде одлазе на сопствену сахрану), како је рекао један посматрач у Берлину 1943. године“ (Арент² 1964: 56).

Многи историчари наводе податке о томе колико је злата и драгоцености Трећи рајх „приходовао“ од својих жртава. Тако Марк Мазовер (Mark Mazower) износи податак да је у Берлин превезено 72 вагона злата само од зуба жртава Аушвица (в. Мазовер 2011: 193). Жртве Бабјег јара из Украјине допринеле су са 130 камиона најбољих драгоцености

4 Reichsbank (нем.) – Народна банка Немачке.

које су превезене у Немачку или подељене локалним фолксдојчерима, а један део завршио је у СС болници недалеко од места покоља, наводи Рајко Мартиновић у колумни *Кошмар на периферији Кијева: Како су нацисти почели крвави њип*⁵ (2017). Било је и других начина да се заради. У књизи *Blackshirts and Reds* (1997) Мајкл Паренти (Michael Parenti) каже да је Хитлер изумео и нов концепт под називом „право на личност“ (Паренти 1997: 9) по коме је њему ишла одређена сума новца у виду таксе од сваке продате поштанске маркице са његовим ликом што му је донело добит од стотине милиона марака. Арент помиње документ из 1946. године у коме близак Химлеров сарадник СС генерал Карл Волф (Karl Wolff) изражава нарочиту радост при сазнању да „воз већ две недеље, свакодневно, превози пет хиљада чланова Одабраног Народа од Варшаве до Треблинке“ (Арент² 1964: 12). Задовољство је било двоструко: толико много транспорта са блатокрвнима који ће ускоро ослободити простор за узвишене Аријевце значили су и много блага на које ти исти Аријевци нису били ни мало гадљиви.

Многобројни су услови који су омогућили ефикасно спровођење Холокауста. У књизи *Перверзија разума* (2013), аутор Микел Торуп (Mikkel Thorup) бави се *контрапросветителством*⁶ из угла критике просветитељства које је подразумевало рушење основних темеља сваког друштвеног поретка као што су морал, религија и власт. Из угла контрапросветитељства о просветитељству се може говорити као о „апстрактном, хладном рационализму, као револуционарном атеизму, као директно одговорном за Француску револуцију, насилном режиму који је уследио, те одговорном за све европске катастрофе, укључујући Гулаг и Аушвиц“ (Торуп 2013: 7). Са друге стране, Зигмунд Бауман (Zygmunt Bauman) у студији *Modernity and the Holocaust* (2000) узроке проналази у бирократизацији рационалним приступима решавања проблема у новонасталим променљивим околностима пошто „коначно решење јеврејског питања“ није било унапред осмишљено, већ се кроз време и одбацивање претходних могућих решења (као што је било депортација на Мадагаскар) бирократским активностима дошло до крајње солуције. Коначно решење се ни у једном тренутку није нашло у супротности са рационалним напорима да се изнађе ефикасно и применљиво решење за постављене циљеве, већ је могло бити изведено само уз рационалне напоре истинске и сврсисходне бирократије. Без модерне бирократије која управља технологијама које су засноване на научним принципима, Холокауст није био изводљив: „Холокауст није био ирационалан излив још увек неуништених остатака премодернистичког варваризма. Он је легитиман становник у кући модернизма који то не би могао да буде ни у једној другој кући.“ (Бауман 2000: 17) За Ефраима Зихера (Efraim

5 Чланак је доступан на адреси <<https://rs-lat.sputniknews.com/autori/201709301112858436-holokaust-nacisti-kijev-masakr-babji-jar-SS/>>, приступљено 28.03.2021.

6 Торуп наглашава да контрапросветитељство представља и историјски период који траје од средине XVIII века до неколико деценија након Француске револуције.

Sicher) Холокауст је био могућ „у свету у коме је прогрес значио огромне машине које су претварале људе у сапуне [...] истребљење је било индустријски процес као и било који други у модерном технократском свету“ (Зихер 1998: 315) о чему опширно пише у књизи *Breaking Crystal: Writing and Memory After Auschwitz*. Зато и не чуди констатација Шошане Фелман (Shoshana Felman) да је XX век век трауме из кога се, како се чини, никакве поуке нису извукле, из кога ниједна лекција није научена. Након „врховног божанства“ расе дошли смо у позицију владавине друге врсте божанства – капитала – који на много перфиднији и подједнако нехуман начин господари нашим неолибералним постхолокауст временом. Новој надраси припада неколицина оних који поседују капитал док су сви остали у положају непрекидног ропства које се спроводи под пароллама једнакости и лажне демократије, где различите мањине тероришу већину намећући своје ставове и уверења која су директно усмерена на дезинтеграцију и рушење основних традиционалних вредности породице, патриотизма, заједнице, вере, образовних и здравствених система и историјске освешћености ко је злочинац, а ко се против злочина борио. Циљ је да се читави народи држе у позицији страха од губитка посла, односно страног капитала који се најчешће прво увози насилним путем и који се увећава немилосрдним експлоатисањем људских, природних и свих других могућих ресурса нових инфериорних нација. Дакле, уместо да се траума и њени ефекти временом умањују, они постају све већи зато што људи живе под непрекидном пресијом и страховима, а неохолокауст се спроводи на сличне монструозне неонацистичке начине изазивања и одржавања криза свих врста.

Појам трауме познат је још из античких времена. Кети Карут (Cathy Caruth) у својој књизи *Unclaimed Experience* (2016) подсећа да је изворно значење речи *траума* грчког порекла и да је означавала „повреду која је нанета телу“, али и да су Фројдови случајеви показали да се траума може схватити и као „повреда нанета психи“ те је термин постао део дискурса психологије, односно психоанализе. Анализама случајева испоставило се да је ментална повреда много тежа од физичке која представља „једноставан и излечив догађај“ (Карут 2016: 3). Психичка повреда настаје из догађаја који се „[...] доживи превише брзо, превише неочекивано да би се у потпуности разазнао и зато није доступан свести све док се не покаже поново, изнова и изнова, у ноћним морама и понављајућим радњама преживелог.“ (Карут 2016: 4) Тако настаје нешто што се одређује као ПТСП – посттрауматски стресни поремећај – који може годинама да буде прикривен, али да на најмањи надражај изазове сећање и реакцију на преживљено искуство и створи значајне психичке проблеме. Први пут је дијагностификован код ратних ветерана, али је касније уочено да сличне симптоме и начине испољавања имају и жртве других трауматских догађаја. Сам термин је први пут употребљен 1980. године у трећем издању приручника *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM III)* америчког психијатријског удружења од

када улази у званични психијатријски лексикон. У књизи *Perspectives on Diseases and Disorders, Post-Traumatic Stress Disorder* коју је уредила Кери Фредерикс (Carrie Fredericks) наводи се да постоји више услова који одређују да ли ће до испољавања трауме доћи или не: „Специфични узроци излива ПТСП који прати трауму нису јасно дефинисани иако стручњаци сумњају да би могли бити проузроковани и јачином самог догађаја, личношћу жртве, њеним генетичким склопом и тиме да ли је трауматски догађај био очекиван.“ (Фредерикс 2010: 18) Такође каже да највеће шансе за испољавањем овог синдрома имају директни учесници трауматског догађаја међу којима га жртве силовања и Холокауста испољавају у 50% случајева. Карут сматра да траума није само ефекат неког уништења, већ суштински и „енигма преживљавања“. Симптоми који се испољавају код трауматске неурозе слични су онима као код хистерије, али је превазилазе у испољавању аутосугестивних болести слично као код хипохондрије или меланхолије.

ЗНАЧАЈ СЕЊАЊА

Како остаје све мање преживелих, сећање се преноси на њихове потомке који преузимају улогу чувара тог сећања. Преживели који су могли да се суоче са траумом и личним сећањем су оставили своја видео-сведочанства. Видео-архиве, документарни и историографски материјали, али и књижевна дела написана непосредно након догађаја и касније чине јединствен корпус који помаже да се створи одређена слика нечега што људски ум не може да појми, замисли или разуме, али чему мора непрекидно да тежи. Све то представља део културног памћења које непрестано надограђујемо и одржавамо живим. Зато је од виталне важности оснивање института и фондација које се баве очувањем сећања и меморијализације Холокауста. Један од примера је USC Shoah Foundation – Шоа фондација на Универзитету Јужне Калифорније, чији је оснивач популарни амерички редитељ Стивен Спилберг (Steven Spielberg). Захваљујући њему створена је такозвана Визуелна историјска архива (Visual History Archive) највећа дигитална колекција на свету у којој се чувају сведочења преко педесет хиљада преживелих из преко 65 државе на преко 43 језика. На овом месту морамо поминути да у нашој земљи не постоји слична архива, чак ни као део неке институције или универзитета иако је наш народ у прошлости много страдао. Нека сведочанства оних који су преживели Јасеновац као деца спасена од стране Диане Будисављевић могу се чути у документарним филмовима који су снимљени на ту тему. На жалост, најсвежија сећања досежу до 1999. године и демонстрације силе НАТО пакта на челу са Сједињеним Америчким Државама која је требало да има исти ефекат као и атомско бомбардовање Јапана 1945. године, што се сматрало по-

четком Хладног рата који се није завршио падом Берлинског зида већ је свој врхунац достигао управо на крају прошлог века. Рат на простору Косова и Метохије (1998–1999) и дешавања након њега надоградили су националне трауме и патње које заслужују да буду забележене и признате на начин на који су Јевреји урадили са својом највећом траумом. Историјска документа, усмена сведочења, аутентични извори, тонски записи само су један аспект у борби против заборава. Као друга страна медаље, која је подједнако неопходна и важна, стоји књижевна репрезентација Холокауста. Опус дела која се баве овом темом је велики, тако да је створен један нов жанр који се назива *књижевности Холокауста*. Питање репрезентације Холокауста заокупљивало је пажњу преживелих и оних који су желели да се њоме баве, а који немају директног контакта са самим догађајем. Многи су сматрали да се о њему може и сме говорити једино документаристичким приступом, док су други били на страни која у фикцији види неопходан инструмент за очување сећања и начин да се у овој насилној смрти пронађе ма какав смисао. Ако је Хамлет био у дилеми „бити или не бити“, многи писци које овај догађај дотиче на било који начин су у моралној и литерарној дилеми „писати о томе или како не писати о томе“. Ту долазимо да једног од најтежих и најзначајнијих питања везаних за тему књижевне репрезентације Холокауста – теме језика. Језик Холокауста је сваки онај језик којим су говориле жртве. Полемике настају када се говори о језику на коме се пише Холокауст, јер то није ниједан конкретан језик, већ је то језик трауме. Тако Зихер у студији посвећеној роману Холокауста *The Holocaust Novel* (2005) каже да је било који постојећи језик „импотентан да опише ужас“ (Зихер 2005: 176), те да је неопходно да се и дан-данас трага за новим језиком и савременим начинима да се говори о неговорљивом. Младе генерације су у данашњем добу интернета и друштвених мрежа све више окренуте виртуелним садржајима тако да се и репрезентација у извесној мери сели на ове нове медијуме комуникације.

ТРОП ВОЗА У КЊИЖЕВНОСТИ ХОЛОКАУСТА

Дакле, прво место на коме је почињала дехуманизација жртава и умирање концепта хуманизма, о чему је опширно говорио Ален Розенфелд (*Alan Rosenfeld*) у студији *A Double Dying, Reflections on Holocaust Literature* (1980), биле су железничке станице и вагони у којима није било столица за седење, већ су људи морали да стоје прибијени једни уз друге са свим стварима и коферима које су имали са собом. На тај начин је у један вагон могло да буде смештено и по двеста душа које нису могле ни да се помере, а камоли да седну. Путовања су трајала по неколико дана и ноћи или месеци без паузе. Ти вагони били су место за све; у њима се јело, вршила се нужда, спавало стојећи, водила љубав, рађало, умирало пошто многи ниси били у стању да преживе

таква путовања. Није било прозора нити било какве вентилације, а различити мириси људског измета, зноја и урина били су неподношљиви. Ту су били подједнако и одрасли и деца. Није необично и неочекивано да они који су имали среће да преживе овакво путовање развију психичку и душевну трауму која ће их пратити читавог живота. То је био само један мали део, само почетак ужаса који ће их тек дочекати на крајњем одредишту логора смрти. Исто тако, не чуди ни немогућност да се о томе говори, јер ниједан језик који познајемо нема способност да пружи одговарајуће означитеље за незамисливе ужасе који леже ван сваког хуманистичког дојма. У наставку желимо да упоредимо начине на које се троп воза појављује код одабраних писаца: Визел је писао из позиција преживелог; Давид и Козински из позиције 1,5 генерације, а Томас и Пинтер из позиције оних који патње света осећају својима јер живе у одређеном временском тренутку који захтева ангажовање уметника било да јесу јеврејског порекла, као што је био Пинтер, или нису, као Томас. Такође ћемо показати како се књижевност Холокауста жанровски развијала у јеку постмодернистичког таласа који је и покренут управо из потребе да се свет суочи са фрагментима и крхотинама у којима се нашао.

Ели Визел је био један од најпознатијих преживелих логораша из Аушвица и Бухенвалда који је о својим искуствима писао и говорио борећи се за правду и напредак човечанства. Пре рата се спремао да свој живот посвети Богу и изучавању светих књига, али су му планови уздрмани и промењени из корена, толико да га је у тренуцима безнађа посумњао и напустио као и његову промисао, тако да је постао светски познат и признат писац жанра књижевности Холокауста и борац за мир. То доказује и Нобелова награда за мир коју је добио 1986. године. Као и сваки писац овог жанра проистеклог из колективне трауме суочавао се са многим питањима: *како писати о томе? који кришћуј је једини моћућ? којим језиком писати?* Знао је да ће овакав злочин једнога дана морати да буде кажњен, па је због тога осећао потребу и обавезу да приложи и своје сведочење у коме је имао много тога да каже, али су му недостајале речи за то. У румунском језику који му је био матерњи није проналазио праве и одговарајуће речи којима би пренео и исказао нешто што је неизрециво и незамисливо: „Не могу да пишем речи ‘окупљање’, ‘ноћ и магла’, ‘селекција’ или ‘транспорт’ без осећања светогрђа. Ту је још једна потешкоћа другачије врсте: ја пишем на француском, али сам језик научио из књига, тако да нисам добар са сленгом.“ (Шварц 1999: 57) Писао је на француском зато што се после рата нашао у егзилу у Француској, а касније се одселио у Америку где је остао до краја живота. Роман *Ноћ* (1956) је његов први и најзначајнији роман који се сматра парадигмом романа о Холокаусту. Заправо, није сасвим јасно да ли је у питању мемоар, на чему је сам Визел инсистирао, или ипак литерарни запис у виду дистопијског билдунгсромана у

коме се „младић иницира у смрт, а не у живот“ (Зихер 2005: 7) како каже Лоренс Лангер (Lawrence Langer). Слажемо се са оним становиштем које га карактерише као *аутиобиографски литерарни мемоар* на основу чињенице да је главни јунак петнаестогодишњи дечак Елиезер о чијим искуствима говори старија особа под именом Ели. Можемо рећи да је Визел тако фикционализовао самога себе и да писац и јунак деле заједничко искуство. Роман је настао тек десетак година од самог догађаја зато што је морао да прође период ћутања или „тихе фазе“ занемелости кроз који пролази већина људи када доживи јак трауматски догађај. То је потребно да би се сакупила снага и пронашао начин и нов језик на коме ће писати о својој трауми. Са друге стране, када прође толико времена, сећање постаје варљиво, непоуздано и модификовано тренутним културолошким и друштвеним нормама времена у коме се активира кроз неку врсту сведочења. Визел пише о дечаковом путовању стазом земаљски отеловљеног пакла до ивице смрти и назад у живот на коме ће изгубити све своје најмилије. Имаће среће да све време буде са оцем који, на жалост, ипак неће издржати да се заједно са својим сином врати на пут живота. Друго поглавље је посвећено транспорту о чему Визел пише реалистично и изнутра, као живи сведок онога што се тамо дешавало. У вагону у коме се налазио дечак Елиезер са својим оцем и породицом било је осамдесеторо људи који су стајали прибијени једни уз друге. Седење или лежање нису били опција ни у ком случају за све: „Одлучили смо да седимо наизменично. Било је мало ваздуха. Срећници су се нашли близу прозора; могли су да посматрају процвали крајолик како лепрша наоколо.“ (Визел² 2006: 23) Храна се штедела, а након неколико дана жеђ и врућина су постајали неподношљиви. Многи су још увек сматрали да иду на неко боље место. Када су прешли Мађарску границу схватили су шта их чека, али је било прекасно:

„Вагонска кола су се отворила склизнувши у страну. Један немачки официр је ушао уз пратњу мађарског поручника који је био преводилац.

‘Од овог тренутка, ви сте под влашћу немачке војске. Ко год да поседује злато, сребро или сатове мора одмах да их преда. Ако се пронађе неко ко је задржао нешто од тога биће упуцан на месту. Друго, свако ко је болестан би требало да се пријави у болнички вагон. То је све.

[...] Врата су се затворила уз звекет. Упали смо у замку, до гуше. Врата су била зацукана, пут за назад неповратно одсечен. Свет је постао херметички запечаћен сточни вагон “ (Визел² 2006: 23–24).

Међу њима је била и госпођа Шектер која је путовала са десетогодишњим сином. Раздвајање од мужа и још двојице синова који су грешком одведени раније утицало је на то да она изгуби разум, јер је већ од првог дана њиховог путовања непрекидно јецала и јадиковала питајући зашто су раздвојени. Касније је то јецање прелазило у хистерију, а треће ноћи путовања се десило нешто што је изазвало општу

панику: почела је да вришти и завија показујући кроз прозор силином запоседнутости злим духовима: „Ватра! Видим ватру! Видим пожар! [...] Гледајте! Гледајте ватру! Овај ужасни пожар! Смилуј ми се“ (Визел² 2006: 24–25) док се унаоколо могла видети само ноћ и ништа више. Како би умирили своје немире, остали путници сапатници сажалјиво су коментарисали да није при себи, да је луда и да не зна шта прича или да су њене халуцинације последица жеђи. Покушали су да је смире, стављали хладне облоге на чело, али она је и даље викала како види ватру у огромним пламеновима. Када би се и смирила, након неког времена опет би почињала да виче показујући увек у истом правцу. Након неколико дана воз се коначно зауставио и неко је прочитао име дестинације за коју нико никада није чуо: Аушвиц. И даље су остали у возу који их је превозио на следећу дестинацију. Госпођа Шектер није престајала ни тамо да виче, али овога пута је било другачије зато што су сви зурећи могли да виде пламенове који су избијали високо у тамно небо из високих димњака:

„Узнемирујући смрад виорио се у ваздуху. Наша врата су се отворила одједном. Створења чудног изгледа, обучена у пругасте јакне и црне панталоне, ускочила су у вагон. Држећи лампе и штапове, почели су да нас ударају лево-десно вичући:

‘Излазите сви напоље! Оставите све унутра. Пожурите!’

[...]

Испред нас, они пламенови. У ваздуху, смрад нагорелог меса. Мора да је била поноћ. Стигли смо. У Биркенау“ (Визел² 2006: 28).

Ту је госпођа Шектер напokon сама ућутала и симболично занемела пред призором стварног спаљивања људских тела и симболичном смрти човечности од које је остао само смрдљиви пламени траг. Визел комбинује реализам и халуцинације како би осликао нестварност саме ситуације у којој су се налазили и умрли милиони људи. Такав догађај људски мозак не може да прими разумски као стварност, већ као халуцинацију, нешто ван света, нешто што се налази с оне стране свести као део најцрње имагинације. Уколико је овај догађај заиста истинит, онда можемо да закључимо да је Бог слао сигнале и тамо одакле је тренутно био протеран. Уколико је део пишчеве имагинације, онда је Визел ипак признао да о овом догађају не може да се пише потпуно документаристички без уплива несвесног. Овај фрагмент се подудара са дешавањима у роману Д. М. Томаса где његова јунакиња Лиза Ердман осећа симптоме хистерије и физичке болове као знаке надлазеће несреће и смрти које у тим тренуцима док их испољава није свесна.

Јержи Козински био је један од најконтроверзнијих писаца XX века о коме се веома мало зна код нас. Његов први роман *The Painted Bird* који је код нас преведен као *Обојена птица* (1999) означио је пи-

шчево суочавање са сопственом траумом кроз писање на „маћехином“⁷ језику. Извор је полемика међу критичарима и дан-данас. Највеће контроверзе настале су из тврдњи других да је у питању аутобиографско дело, док Козински то нигде није рекао; његов став је био да се „роман и живот не смеју мешати“ (Козински 1999: 12). Сју Вајс (Sue Vice) у својој студији *Holocaust Fiction* износи мишљење да је овом роману најбоље приступити као делу „аутобиографске фикције“ или необичног хибридног жанра „историзоване алегорије“ (Вајс 2000: 76) који се приближава бајковитом облику у смислу да је дечак постао протагониста, а не само посматрач. Ми усвајамо термин *аутофикција*. Они који су критиковали роман сматрали су да је његова мањкавост у томе што не приказује један конкретан историјски догађај и што је жанровски флексибилан што може довести до оног од чега се највише страхује: до умањивања значаја и јединствености самог Холокауста. Неодређено је и порекло дечака као и место у коме се његова борба одвија. Овај и њему слични романи „компликују становишта историје и биографије, а највише *Обојена прича* пошто је толико јасно алегорична.“ (Вајс 2000: 70) Са друге стране су они који су га хвалили баш због те смелости да се одмакне од реализма и потражи нове начине репрезентације. Највеће контроверзе међу публиком у овом роману изазивају сцене насиља и опсцени описи полног општења људи и животиња које спроводе сељаци код којих безимени дечак борави покушавајући да преживи, али не и сцене транспорта. Код Козинског воз има троструку улогу за његовог безименог дечака / сурогата: он представља смрт, али пружа и осећај испуњености животом и нуди осећај моћи и власти над животима других људи. Најпре наилазимо на сцене возова споља које превозе исти онај терет о коме смо читали и код Визела изнутра. Оне су код Козинског маргинализоване, али према његовом мишљењу управо су то сцене на које би читаоци требало да реагују, да се осећају лоше и да протестују, а не сцене вађења очију или сексуалних односа са животињама које изазивају прави очај код публике. О возовима који превозе живе људе збијене и закључане у сточне вагоне безимени дечак углавном сазнаје непосредно. Он преноси оно што је чуо од људи који су радили на железничким станицама и оних који су били ангажовани на изградњи концентрационих логора. Тако дечак гради своју истину на основу онога што је сам видео и што је чуо од других људи склапајући слику као слагалицу. Он је сведок транспорта и места на коме се он завршава иако то место никада није видео; али то не значи да лаже када о њима говори. Његов приступ догађају је ограничен али је и поред тога део њега јер поседује нека сазнања. Радници извештавају о томе како се превозе Јевреји и Цигани који су осуђени на смрт, натрпани и по две стотине у једном вагону и посла-

7 Козински је наглашавао да би писање на матерњем пољском језику било немогуће, зато што је он носилац трауматског искуства, па је зато одабрао да пише на „маћехином“ енглеском језику – било ком другом језику од матерњег, јер је то једини начин да се суочи са траумом. Овде термин „маћехин“ има позитивну конотацију јер пружа могућност ослобађања од трауме.

гани као клипови са уздигнутим рукама увис, као да су се већ предали како би заузели што мање простора. Ту је било људи свих узраста и оба пола које су разврставали у различите групе при доласку у логоре. Одузимали су им све што су имали са собом. Тамо би их скидали до голе коже, шишали до главе, загледали зубе, вадили оне златне. Сељаци који су све то слушали, ликовали су над тим причама готово подједнако као и СС официри уверени да је Јевреје коначно стигла заслужена казна јер су убили Христа распећем. Јевреји нису заслужили да умру природном смрћу. Морали су да нестану у ватри искушавајући своје грехе већ на земљи: „били су праведно кажњени за бесрамне злочине својих предака, за одбацивање једине Истинске вере, за немилосрдно убијање хришћанских беба и испијање њихове крви“ (Косински 1999: 126). Овом реченицом Козински сумира све стереотипе који постоје и опстају до данашњих дана по којима су Јевреји криви за издају и смрт Христову и који у својим обредима користе крв хришћана. Оно што дечак није разумео јесте зашто је Богу било потребно толико људи да би осветио свог сина чинећи свет једном великом пећи за спаљивање људи из које дим одлази право на небо меканом стазом под Господовим стопалима. И сам је могао да види оне који су покушали да побегну искачући из возова смрти или децу коју су родитељи избацивали у нади да ће имати и најмању шансу да преживе. До њега и његових села допирао је некакав лепљив и смрдљиви пепео:

„Једном сам, претварајући се да подижем печурку која ми је испала из котарице, захватио пуну шаку тог људског праха. Лепио ми се за прсте и мирисао на бензин. Поближе сам га испитао али нисам успео да пронађем ни један траг неког бившег човека у њему. Па ипак, овај пепео није био као онај из кухињских ложишта где је горело дрво, суви тресет или маховина. Уплашио сам се. Изгледало ми је, док сам трљао пепео прстима, да дух спаљене особе лебди изнад мене, да ме посматра и памти све присутне. Знао сам да ме тај дух можда никада неће оставити на миру, да ће ме можда пратити, посећивати ноћу, сипати болест у моје вене и лудило у мој мозак“ (Косински 1999: 131).

Топос романа је непознат, зна се да је у питању једна словенска земља у којој су сељаци светле пути и плаве косе за разлику од њега који изгледа као Циганче или Јеврејче са кудравом црном косом и тамно црним урокљивим очима. Могућност да осети људски пепео и види транспортне указује на то да је у питању земља у којој постоје логори смрти; то може бити Пољска, али исто тако може бити и нека друга земља. Понекад су се видела бледа лица и руке које су отпоздрављале сељаке који су радосно махали са обе стране пруге, али не онима који су у вагонима, већ машиновођама, стражарима, ложаџама, задовољни послом који ови обављају у име свих који су сматрали да Јевреји нису достојни да живе. Ни они нису остајали без улова; када возови прођу, сељаци су мењали печурке за оно што је иза тих возова остајало. Скидали су одећу и

ципеле, тражили драгоцености у поставама одела на искасапљеним телима оних који нису преживели потенцијално спасоносни испад из воза трудећи се да се не упрљају крвљу некрштених. Налазили су њихове личне ствари, фотографије, поруке, бележнице и све што је тада представљало једине трагове њиховог постојања. Касније су се забављали размењујући фотографије девојака и младића, качили их на зидове поред слика Госпе, Христа или распећа. Међутим, најјачи утисак на дечака су остављали сусрети са мртвим или полумртвим људима на које су наилазили поред пруге. Једног дана су пронашли петогодишњег дечака који је био сав у ритама и подсећао је на безименог дечака јер је баш као и он имао дугу црну косу и тамне засвођене обрве. Један од мушкараца га је нагазио на ногу а он се тргао и отворио очи покушавајући нешто да каже. Али уместо речи наврла је ружичаста пена која му се сливала низ врат; његове црне очи уплашиле су окупљене који су одскочили у страну крстећи се и бежећи од овог сабласног призора:

„Селаци су га подозриво посматрали из даљине. Једна од жена привукла му се отпозади, шчепала изношене ципеле на његовим ногама и смакла их. Дечак се померио, застењао и искашљао још мало крви. Отворио је очи и угледао селаче који су бежали из његовог видокруга, крстећи се у паници. Поново је затворио очи и остао непомично да лежи. Два мушкараца су га дохватила за ноге и обрнула га. Био је мртав. Скинули су му јакну, кошуљу и гаће и однели га до средине колосека. Оставили су га тамо где га је немачка патрола морала приметити“ (Косински 1999: 129).

У овом несрећном дечаку безимени дечак је пронашао себе. Био је свестан да је лако он могао да буде на његовом месту. Растужило га је што је дечак умро сам, вероватно се осећајући преварено од стране оних који су га избацили из воза у покушају да га спасу. Мислио је како би му *сићурно* било драже да је остао у тој гомили, приљубљен за оне које највише воли. Наглашавамо реч *сићурно* јер се у њој концентрише проблем репрезентације оваквог једног трауматског догађаја. Сви они који нису тамо били, који нису све то доживели и преживели не могу никада да знају нити да спознају макар и делић несреће и патње кроз које су они други прошли. Али такав један историјски тренутак не сме бити изгубљен и заборављен. Ми морамо да се трудимо да на неки начин то искуство разумемо иако унапред знамо да је тај посао узалудан. Једино што можемо јесте да претпостављамо, да размишљамо о осећањима жртава, о њиховим стањима и мислима, да се поставимо у ту ситуацију и запитамо како бисмо ми у том тренутку реаговали или поступили. Таква једна загладаност у осећања оних који пате може да буде шокантна, да нас уздрма и потреса, а циљ уметности је управо то – да изазове шок и подстакне промену у људима. Козински је то урадио са овим романом, али већина у то време није могла или није хтела да тако гледа на роман оптужујући га за пропаганду и лажну аутобиографију.

Осећај испуњености животом Козински представља у сценама у којима дечак игра игру у којој лежи на шинама док воз пролази изнад њега. Док је боравио у сиротишту након рата, имао је обичај да са својим другом Ђутљивим шета поред пруге тражећи забаву као и друга деца. Када би их било довољно, он би им приређивао праву представу. Ту игру је играо и раније у току рата, али било је и несрећних случајева: једног дечака спржило је разгорело угљевље које је машиновођа испустио баш на месту на коме се он налазио: „леђа и глава изгорели су му као препечени кромпир. Више дечака који су присуствовали сцени клело се да се ложац нагнуо кроз прозор, видео дечака и намерно испустио угаљ“ (Косински 1999: 260). То га, међутим, није спречавало да сам себи обезбеди осећање које му нико други од злих људи није могао понудити:

„У тренуцима између проласка локомотиве и последњег вагона осећао сам како у мени струји живот, чист као млеко брижљиво процеђено кроз крпу. Током кратког времена док вагони тутње изнад вашег тела, ништа није било важно осим просте чињенице да сте живи. [...] На самом дну тог искуства проналазио сам велику радост у сазнању да остајем неповређен [...] Настојао сам да сачувам то осећање 'бити жив' за будућу употребу. Могло ми је затребати у тренуцима страха и патње (Косински 1999: 261).

Поред тог осећаја да је ипак жив, дечак и његов друг Ђутљиви откривају и трећу опасну могућност коју им је пружала пруга. Козински сав потенцијал позитивног искуства преусмерава у деструктивном смеру што се често дешава у роману у виду ироничног обрта. Открили су да се на једном делу пруге налази скретница са још једним незавршеним колосеком на коме су зарђале спојнице скретнице биле обрасле у траву и маховину. Дошли су на идеју да подмажу и ослободе скретницу. То је била њихова тајна која им је уливала осећање моћи кад год би уочили воз на хоризонту. Као што је његов живот зависио и био у рукама других људи, тако су животи непознатих људи у тим возовима сада били у његовим рукама. Све што је требало да уради је да откочи скретницу једним покретом ручице. Оно што није могао да докучи јесте да ли тај осећај долази од саме спознаје о поседовању моћи или он долази њеним коришћењем. Имао је прилику и то да сазна једног јутра када је заједно са Ђутљивим на крову неке напуштене колибе надомак пруге посматрао воз који је тог пијачног јутра возио многе сељаке који су се раном зором укрцали и пошли уобичајеним послом:

„Ђутљиви ми се примакао. Знојио се као нездрав тако да су му и дланови били влажни [...] Воз се примицао раскрсници. Збијени сељаци нагињали су се кроз прозоре, а њихове плаве косе лепршале су на ветру. Ђутљиви ми је тако јако стиснуо руку да сам поскочио. У том тренутку локомотива је скренула на страну силовито се извијајући као повучена неком невидљивом силом.

Само су прва два вагона послушно следила локомотиву. Остали су захрамали, а онда су, као несташни коњи, почели да се пењу један другом на

леђа, рушећи се у исти мах са насипа. За треском се проломила бучна шкрипа и врштање [...] Одоздо су допирали повици и крици“ (Косински 1999: 265–266).

Ћутљиви је то урадио из освете према једном сељаку са пијаце који је бездушно истукао дечака пошто му је овај сасвим случајно закачио тезгу и уништио сву робу коју је имао за продају. Да би се уверили да је правда задовољена, отишли су наредног пијачног дана на пијацу и затекли многе празне тезге са умрлицама и црним крстовима које су обавештавале купце да су њихови власници страдали, али следи још један обрт: „Познати облик тезге налазио се тамо са уобичајеним крчазима млека и милерама, циглама путера умотаним у крпе, воћем. Иза њих, као у луткарском позоришту, искакала је глава човека који ми је избио зубе и стрпао у буре.“ (Косински 1999: 267) Тај приказ деловао је отрежњујуће на оба дечака, јер управо то што су видели није никако смело да се догоди. Моћ коју су поседовали и коју су искористили да се освете није имала жељени ефекат:

„Пренеражено сам погледао Ћутљивог. Он је зурио у човека са неверицом. Када је ухватио мој поглед, зграбио ме је и повукао ме ка излазу пијаце. Чим смо доспели до друма, он се бацио на траву и закукао као да га раздире ужасан бол; земља је прогутала његове речи. Била је то једина прилика када сам чуо његов глас“ (Косински 1999: 267).

Долазимо до закључка да зло никада не може да служи некој доброј сврси нити да се употреби да би се задовољила правда. Дечак није тај који је непосредно искористио моћ управљања туђим животима, али је он био повод да се она стави у погон. Једино ако се употреби да се туђи животи спасу или донесе неку добробит, осећање поседовања моћи над туђим животима има смисла.

Сцена са умирућим дечаком код Козинског готово да може да се надовеже на оно о чему пише Давид у свом последњем роману у коме воз такође има значајну улогу за једног од јунака који годинама бива прогоњен звуком који га не оставља на миру. У причу о Алберту Вајсу нас уводи одељак под називом „Бука“. Он стоји на самом улазу у тамни вилајет судбина и приповести. То је неуништиви звук који га непрекидно прогања, који је увек у њему и са њим, који га буди ноћу и са којим одлази на починак. Тај звук га доводи до лудила јер не постоји рационалан начин да га угаси или ублажи. Порекло звука је потпуно непознато и недокучиво: „Тај звук... често се јавља. Воз у покрету. Точкови воза у покрету [...] Покривао сам уши шакама, гурао главу под јастук. Ништа није помагало. Упорна, једнолична, бука није престајала“ (Давид 2014: 11). Одјекивала је „Бум-чиха-бум-бум-чиха-бум“ и подсећала на неки злослутни рефрен као што се код Курта Вонегата (Kurt Vonnegut) у *Кланици 5* понавља „тако му је то“ као знак помирености са судбином и оним на шта се не може утицати или променити; као што је Били

Пилгрим помирен са чињеницом да се смрт дешава и да се то не може изменити чак ни бегом на Тралфамадор. Касније сазнајемо да се Албертово стање зове *шинитус* и да се налази у њему самом на шта се мора привикнути; међутим, Алберт не може да се привикне јер је то звук смрти, бола и трауме коју годинама носи у себи. Часлав Николић у раду под називом *Кућа сећања и заборав Фелија Давида: књижевности, памћење и смрт* (2017) наводи да је овим звуком изречена коначна онтолошка пресуда главном јунаку, „минијатура ужаса која ће се, аутобиографским исказима самог Вајса и његових познаника, раскривати сећањем на несрећу Израиља у 20. веку.“ (Николић 2017: 247) Сматра да је овим звучним ефектом дефинисана историјска, онтолошка, егзистенцијална и поетичка динамика романа уз помоћ које ће јунаци покушавати да открију судбине својих породица у оквирима колективне судбине. Али то није све. Алберт такође има и ноћне море које му не дају мира, које му изазивају страх и панику, у којима чује дечији глас који надглашава сваку буку, глас свог млађег брата који му поручује: „Брацо, спаси ме! Овде је тако мрачно.“ (Давид 2014: 22) Елијев глас допире из „грдосије са два ужарена ока“, из локомотиве која вуче десетине неосветљених вагона у којима Алберт може да назре лица неживих људи: „То су мртваци а по среди је воз мртвих.“ (Давид 2014: 22) Сан из његове подсвести је толико упечатљив да му се урезају дубоко у свест. Он је само манифестација подсвесне трауме која се налази у Алберту и која кад-тад мора да избије на површину. То се и десило кроз овај сан и стање које му је дијагностификовано. Албертово искуство је слично искуству безименог дечака код Козинског, а искуство његовог млађег брата је *вероватно* слично искуству дечака кога су пронашли мештани поред пруге. Сам Алберт је био у једном од тих возова смрти који је превозио живе мртваци из кога је његов отац успео да избаци своја два дечака заветовавши старијег да брине о млађем. Не сазнајемо како је изгледало унутар возова ни код Давида ни код Козинског, за разлику од Визела, зато што они никада нису били у њима па самим тим немају ауторитет да о томе пишу изнутра. Алберт није успео да пронађе свог брата који као да је магијом нестао са лица земље. Зато није могао да испуни последњу жељу свога оца. Сада, много година касније, те слике и звуци му се враћају живљи него икада. Остаје само Бум-чиха-бум-бум-чиха-бум да својом једноличном испрекиданашћу прикаже немогућност културе да одговори на оно што би је хуманистички легитимисало и да буде дискурс којим би се говорило о неговорљивом и „невероватном исклижавању хуманог садржаја – из живота и сећања“ (Николић 2017: 253).

Д. М. Томас се бавио темом Холокауста у свом такође контроверзном роману *Бели хошел* иако није имао никакве посредне или непосредне везе са тим догађајем. У питању је дело фикције са документаристичким упливима и тај хибридни спој био је такође место нега-

тивних критика. У његовом роману троп воза заузима највише места од свих до сада обрађених романа јер не постоји поглавље у коме се главна јунакиња Лиза Ердман није обрела у неком вагону а да то није имало важан утицај на њен живот. Интензивна појава воза на јави, па чак и у њеним сновима наводи нас на помисао да је писац желео да да на значају управо овом симболу. Лиза се готово целог живота борила са повременим боловима у левој дојци и карлици, проблемима са дисањем, визуелним халуцинацијама у којима види поплаву и пожар у хотелу, пад са висине и затрпавање земљом људи на сахрани, фобијом од гледања у огледало. Све је указивало на то да су њени симптоми органске и телесне природе, али пошто није пронађен соматски узрок њиховог настанка, психијатар је закључио да је ипак у питању случај хистерије. То није био било који психијатар, већ чувени бечки професор Фројд, отац психоанализе. Он није историјска личност, већ драматизовани лик који је заснован на чињеницама из живота правог Фројда. Како откривамо кроз роман, извори њених психичких проблема били су многоструки. Њихов корен налазио се у односу са мајком и оцем, у пореклу и идентитету, хомосексуалним нагонима и потиснутој сексуалној енергији према мушкарцима. Ово последње имаће највећег утицаја јер се свим силама трудила да не остане трудна иако је имала јак матерински инстинкт. Њени симптоми увек би се појачавали када би имала однос са мушкарцем. Корен тог проблема Фројд није могао да пронађе зато што није представљао нешто из њене прошлости, већ из будућности којој он, али ни било ко други, није имао приступ. Латентне манифестације несреће и колективне трагедије биле су закамуфлиране догађајима из прошлости а судар се догодио у њеном телу које је пророчки испољавало трагични *Weltschmerz* који ће опхрвати XX век. Лиза је осећала да не сме да роди дете, али није знала зашто. До спознаје ће доћи на самом крају живота када буде устрељена са хиљадама других невиних људи који су страдали само зато што су били припадници јеврејског народа. Њено дете би тако завршило у неком од оних возова смрти или јарузи у којој је и сама скончала.

Троп воза се јавља у свих седам поглавља романа. Животна прича главне јунакиње почиње и завршава се путовањем возом. У првом поглављу 'Дон Ђовани' можемо да прочитамо њену еротску песму у којој каже: „[...] ступила сам у везу са вашим сином, негде у неком возу у мрачном тунелу [...]“ (Томас 2012: 21). Друго поглавље 'Гаштајнски дневник' почиње њеним сном у возу који је интертекстуални одломак из документа у облику романа *Babi Yar: A Document in the Form of a Novel* (1966) Анатолија Кузњецова (Anatoly Kuznetsov) кроз који јунакиња пророчки предвиђа оно што ће се десити за једанаест година. То, међутим, неће бити Лизино лично искуство, јер она неће преживети, већ искуство Дине Проничеве о чијој судбини је писао Кузњецов. Њено име ће Томас недвосмислено поменути у централном петом претпоследњем поглављу „Кола за спавање“ у којем ће Лиза и Дина заједно

присуствовати масакру. Он о Дини не пише као о драмском лику, већ као о правој преживелој која је „ [...] једини сведок, једина особа која је могла да потврди оно што је Лиза видела и осећала. Мада се то дешавало тридесет хиљада пута; увек на исти начин и увек различито. Али живи никада не могу да сведоче за мртве.“ (Томас 2012: 237) У трећем поглављу које је написано у облику фројдовске студије случаја „Фрау Ана Г.“ Лиза путује из Одесе у Петроград како би започела нов живот. Ту ће остварити и први сексуални контакт као седамнаестогодишњакиња. Познато је да је Фројд воз тумачио као продужетак полног органа и претеране сексуалности, па се овај догађај баш у возу може тумачити као остварење Ероса и воље за животом. Недуго затим прима писмо од тетке која је позива да се досели код ње у Беч. Уследиће још снова везаних за путовање возом:

„Путовала сам возом и седела преко пута човека који је читао [...] Воз се зауставио у једној станици усред пустоши и одлучила сам да изађем како бих га се отарасила. Изненадила сам се што је и много другог света изашло јер је то било само мало место, потпуно мртво [...]“ (Томас 2012: 103).

То значи да воз код ње делује и на свесном и на подсвесном плану. Овај сан је узнемирио њеног терапеута јер се воз у сновима тумачи и као симбол несреће, па чак и смрти, односно Танатоса. Снови о путовању возом су заправо снови о смрти, те се бојао да је његова пацијенткиња могла бити склона да своје необјашњиве нападе хистерије са свим поменутих симптомима оконча тако што би себи одузела живот, нарочито зато што је у сну изашла пре свог крајњег одредишта. То у Лизином случају није било тачно, али смрт јесте нешто што се надвијало над њеном судбином и судбином многих који су се у таквим возовима налазили. Четврто поглавље почиње реченицом: „У пролеће 1929. фрау Јелисвета Ердман путовала је возом из Беча у Милано.“ (Томас 2012: 143) Ово је још једно путовање које ће имати судбоносни значај за њу. То је подуже путовање на коме многи људи натоварени својим пртљазима, коферима и руксацима улазе у исти воз. Толико их има да су морали да прикључе још вагона како би се растеретили постојећи. Примећујемо да у тај воз сви улазе, али нема оних који са њега силазе, јер излазак из њега и није могућ. Тај тренутак када су сви натрпани унутра без могућности да се помере или изврше основне физиолошке потребе без препрека јасно нам указује да је у питању слика која функционише као предсказање за Лизу иако га она не разуме на тај начин. У поменутом петом поглављу нема конкретне вожње, али Лиза очекује да се укрца у воз који ће њу, њеног сина Кољу, њену пријатељицу Љубу са децом и многе друге пријатеље и суграђане одвести у Палестину, што је била сасвим добра вест за њих. Али уместо у Палестину, са железничке

станице ће директно отићи у Бабји јар⁸. На крају, последње поглавље написано је у стилу магијског реализма. Лиза ће допутовати у Палестину, или оно што тај појам за све Јевреје представља – место благостања, прапостојбина, место где ће најзад бити безбедни, једнаки и слободни. Како је и почео роман, тако се и завршава – путовањем возом: „После хаотичног и кошмарног путовања пренатрпаним возовима, искрцали су се на малу, прашњаву платформу усред недођије.“ (Томас 2012: 243) То ће бити једно сасвим другачије, магијско путовање које ће је довести у свет емиграната – свет оних који су, као и она, емигрирали из живота. Све до последњег поглавља воз и путовање возом су за Лизу од великог значаја у смислу да доносе велике и важне, углавном позитивне промене. То су путовања која је воде ка бољем животу, на места на којима она жели да буде. Али задњи воз који је ухватила одвео је на пут без повратка, директно из смрти на место на коме су окупљени сви они који су нешто значили у њеном животу. Схватила је да је то место где престају сви болови и где престају све патње, јер смо сви створени да уживамо у животу и будемо срећни: „Осетила је мирис бора. Није могла тачно да се сети одакле јој је познат [...] То ју је мучило на неки тајанствен начин, али ју је истовремено чинило срећном.“ (Томас 2012: 259) То је био дом. Магијским реализмом Томас жели да покаже да се о догађају који познајемо као Холокауст може једино писати средствима која не подразумевају реализам, као што је био случај и код Визела иако је инсистирао на реализму и документаристици. Давид такође завршава своју причу магијским завршетком у коме је породица Алберта Вајса напокон на окупу у „Скривеном поретку“ до кога се свесно не може доћи. То је место искупљења и среће коју је вредело чекати и надати јој се. Тај тренутак Алберт не жели да испусти иако бука у његовој глави постаје све јача док је породица напокон на окупу.

На крају, воз представља један од главних тропова у драми **Харолда Пинтера** *Пейео џејелу*. Пинтер је био Јеврејског порекла, али је као и Томас рат провео у Енглеској где његова породица није била изложена просекуцијама Јевреја. У време рата је био на прелазу у адолесценцију што га сврстава у 1,5 генерацију оне деца која су према Сулејману била довољно свесна околности, али нису могла да буду одговорна за њих. Та дешавања нису остала заборављена у његовом уму што показује и чињеница да је тек након четрдесет година покушао да пише о томе. Написао је две драме *The Hothouse* (1980) и *Ashes to Ashes* (1996) од којих

8 Један од највећих масакара током Другог светског рата догодио се у Украјини близу Кијева на простору познатом као Бабји јар. Погром се десио између 29. и 30. септембра 1941. године када је убијено 33.771 особа (в. Babi Yar, *Encyclopedia of Holocaust Literature*, S. Spector, R. Rozett (ed.), 128, NewYork: Facts on File, доступно на <<https://archive.org/details/encyclopediaofho00spec/page/128/mode/1up?q=Babi+Yar>>, приступљено 13.02.2019. Ово је једини званични податак који је послат полицији Хајнриха Химлера од стране организације РСХА – Главни безбедносни уред Рајха. Убиства су се наставила и након овог првог удара, а жртве су били остали непријатељи Рајха – Роми, Словени, комунисти и други. Укупан број жртава које су завршиле у Бабјем јару је око 100.000 људи, али је незахвално говорити о коначном броју пошто званично није утврђен. У различитим изворима налазимо различите бројеве.

ова друга више алудира на Холокауст без конкретног помињања па су могућности тумачења много отвореније. Писцу је било потребно толико времена да приступи овој теми зато што није успевао да пронађе довољно добар начин и одговарајући глас који би му омогућио да на сцени отворено комуницирају. На његово инсистирање, касније драме треба пре свега тумачити у оквирима политичког позоришта, али је неминовно ову драму сагледати и из позиције теорија трауме иако су многи критичари пронашли недостатке у таквом поступку због „инсистирања на терапевтском дејству књижевности“ (в. Пинтер 2011: 76–77) како наводи Радмила Настић.

Драма је написана као једночинка. Појављују се само две *dramatis personae* Ребека и Давлин који се налазе у кући на селу. Сцена показује собу у приземљу и велики прозор са баштом испред. Њихов однос није сасвим јасан од самог почетка, али касније сазнајемо да су пар и да он жели да сазна што више о њој и њеном бившем партнеру који ју је према њеним речима напустио и отишао због посла; радио је у фабрици као туристички радник, а понекад је одлазио на железничку станицу и шетао дуж платформе отимајући децу из руку њихових уплаканих мајки. Из њене приче Давлин закључује да се то дешавало у току некакве катастрофе. У том свом иследничком поступку, он поставља питање које је постављао и Визел: да ли сматра да поседује ауторитет који јој даје за право да говори о таквој катастрофи: „Немам такав ауторитет. Никада ми се ништа није догодило. Никада се ништа није догодило мојим пријатељима. Никада нисам патила. Нити су патили моји пријатељи.“ (Пинтер 1996: 41) Ребека је такође била на том перону, у залеђеном граду, где је чак и бласто било замрзнуто а снег прошаран чудним нијансама различитих боја. Изгледао је као да вене теку њиме и није био гладак и раван као што снег треба да буде, имао је необичне избочине. Видела је и друге људе и воз:

„И мог најбољег пријатеља, човека коме сам дала своје срце, човека за кога сам знала да је баш за мене оног тренутка када смо се срели, мог драгог, мог најдрагоценијег сапутника, гледала сам га како хода низ перон и отима све бебе из наручја њихових мајки које вриште“ (Пинтер 1996: 53).

Давлин је желео да иде још даље и да сазна интимније ствари о том њеном тајанственом љубавнику. Желео је да зна да ли ју је подсећао на њеног фризера када су му руке биле на њеном врату и када је, како је Давлин схватио, покушао и да је задави, угуши, убије, што Ребека упорно пориче; он је осећао самилост према њој и неку врсту обожавања. Пинтер персонификује Холокауст као грубог и насилног мушкарца који у исто време мрзи и обожава своју жртву и жели да јој насилно покаже своју моћ док јој се дива. А када Давлин покуша да уради исто, да јој принесе песницу десне руке, да јој стави длан преко лица који она треба да пољуби, да јој левом руком обавије врат, она није реаговала, већ је уз одзвањање њеног гласа као у трансу изговарала:

„Ребека: Одвели су нас до возова / Ехо: возова / Он склања своје гланове са њеној враћи / Ребека: Узимали су бебе / Ехо: узимали бебе / њауза / Ребека: Узела сам своју бебу и увила је у свој шал / Ехо: свој шал / Ребека: И направила сам мали смотуљак / Ехо: смотуљак / Ребека: И држала сам га испод леве руке / Ехо: леве руке / Пауза. / Ребека: И прошла сам са својом бебом / Ехо: својом бебом / Пауза. / Ребека: Али беба је заплакала / Ехо: заплакала / Ребека: И човек ме је позвао назад / Ехо: позвао назад... / И то је последњи пут да сам држала смотуљак / Ехо: смотуљак / Тишина. / Ребека: И попели смо се у воз / Ехо: воз / Ребека: И стигли у ово место / Ехо: ово место / Ребека: И срела сам жену коју сам познавала / Ехо: Познавала / Ребека: И рекла је шта се догодило са твојом бебом / Ехо: твојом бебом / Ребека: Где је твоја беба / Ехо: твоја беба / Ребека: А ја сам рекла која беба / Ехо: која беба / Ребека: Ја немам бебу / Ехо: бебу / Ребека: Не знам ни за какву бебу / Ехо: ни за какву бебу / Пауза. / Ребека: Не знам ни за какву бебу / Дуја њауза“ (Пинтер 1996: 75–85).

Пинтер закључује драму овим зачараним дијалогом Ребеке и Еха који представља гласове свих оних мајки, беба, жена, мушкараца, деце који су се укрцали у возове смрти на путу без повратка. Значење имена Ребека/Ривка је она које њовезује/сијаја⁹ те су тако у Пинтеровој Ребеки повезани гласови прошлости и будућности. Кроз њу се одвија процес преношења сведочења и памћења оних који су у прошлости страдали као порука и наук за оне који тек треба да дођу и не дозволе да се тако нешто никада више не понови. Иако је тврдила да се њој никада ништа није догодило и да није патила, у њој се ипак отеловљује катастрофа и траума њеног народа која се испољава кроз овај њен монолог који истовремено одзвања њеним и њиховим гласовима. Она је гласник мртвих, неко ко постаје преносилац њихове поруке коју морају сви да чују. Та порука не може да се пренесе на уобичајен начин, јер то што се њима догодило никако није нешто обично; напротив, то је најнеобичније искуство које једино може да се појми уколико се упадне у неку врсту трансa и имагинације. То никако не значи да је прича измишљена, већ да је стварност догађаја незамислива и да последњу реч ипак не даје смрт. Тутњава возова остаје да вечно сећа на трауму, али глас ипак припада живима.

Литература

Арендт² 1964: Н. Arendt, *Eichmann in Jerusalem, a Report on the Banality of Evil*, New York: The Viking Press. <https://platypus1917.org/wp-content/uploads/2014/01/arendt_eichmanninjerusalem.pdf>. 7.8.2020.

Бауман² 2000: Z. Bauman, *Modernity and the Holocaust*, Cambridge: Polity Press.

9 Значење најчешћих јеврејских женских имена се може наћи на званичној страници Савеза јеврејских општина Србије, доступна на линку <https://www.savezjos.org/sr/vest/vera-i-tradicija/najcesca-zenska-jevrejska-imenam>, приступљено 02.04.2021.

- Бајс 2000: S. Vice, *Holocaust Fiction*, London and New York: Routledge.
- Визел² 2006: E. Wiesel, *Night*, New York: Hill and Wang. <<https://www.yonkerspublicschools.org/cms/lib/NY01814060/Centricity/Domain/2503/NIGHT-FULL-TEXT-PDF.pdf>>. 4.9.2019.
- Давид 2014: F. David, *Kuća sećanja i zaborava*, Beograd: Laguna.
- Зихер 1998: E. Sicher (ed.), *Breaking Crystal: Writing and Memory After Auschwitz*, University of Illinois Press.
- Зихер 2005: E. Sicher, *The Holocaust Novel*, New York and London: Routledge.
- Карут 2016: C. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Козински 1999: J. Kosinski, *Obojena ptica*, Beograd: Mandarin.
- Козински 2012: B.T. Lupack and K. Kosinski (eds), *Oral Pleasure: Kosinski as Storyteller*, New York: Grove Press.
- Мазовер 2011: M. Mazover, *Мрачни континент: Европа у двадесетом веку*, Beograd: Arhipelag.
- Милер и Тауго 2002: N. Miller and J. Tougaw (eds), *Extremities: trauma, testimony, and community*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Митровић 2009: А. Митровић, *Фашизам и нацизам*, Beograd: Чигоја штампа.
- Николић 2017, Ч. Николић: Кућа сећања и заборав Филипа Давида: књижевност, памћење и смрт, "Poznańskie Studia Slawistyczne" 12. Poznań 2017. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, 241–258. Pdf.
- Паренти 1997: M. Parenti, *Blackshirts and Reds: Rational Fascism & the Overthrow of Communism*, San Francisco: City Lights Book.
- Пинтер 1996: *Ashes to Ashes*, London: Faber.
- Пинтер 2011: Н. Pinter, *Novi svetski poredak*, Beograd: Arhipelag.
- Томас 2012: D. M. Tomas, *Beli hotel*, Beograd: Odiseja.
- Торуп 2013: М. Torup, *Perverzija razuma – kontraprosvetiteljstvo i dvestagodišnji rat protiv vladavine razuma*, Beograd: IP Albatros.
- Фредерикс 2010: K. Federics, *Perspectives on Diseases and Disorders, Post-Traumatic Stress Disorder*, Detroit: Greenhaven Press, <<https://archive.org/details/posttraumaticstr0000unse>>. 10.7.2018.
- Шварц 1999: Р. Д. Шварц, *Imagining the Holocaust*, New York, St Martin's Press, <<https://archive.org/details/imaginingholocau00schw/page/n9>>, 1.6.2019.

Milica Karić / TRAIN TROPE AS TRAUMA SYMBOL IN HOLOCAUST LITERATURE

Summary / Traumatic experience such as the Holocaust requires traumatic ways of representation. Those who dare to write about it encounter various dilemmas and difficulties in finding the right ways to write about something that cannot be written about. Train trope is a usual symbol of the biggest XX century trauma because railway system and different types of cars enabled transportation of millions of people from the whole Europe, whose lives were terminated in the death camps, as well as their wealth, gold and other valuables. Trains found their way in literature with both survivor writers and those who didn't experience the Holocaust. The symbol of train had been interpreted within psychoanalysis of dreams as passage of time and

life before it started to operate as a symbol of the very death in reality. In this paper we tried to investigate how train trope functions in this trauma based literary genre with those writers who were inside and those who felt them as cultural heritage. Those who were inside death trains, such as Elie Wiesel, insisted that the only way of representation has to be in documentary and realistic style. On the other hand, writers who were lucky not to experience the hell on Earth couldn't write from the 'inside' and had to find other ways of representation. Their styles vary from allegory in Kosinski's autofictional novel to magic realism in David and Thomas's novels. Thomas also adds Freudian psychoanalysis while Pinter experiments with stage representation.

Key words: World War II, Holocaust, literature, memory, remembering trauma, train

Примљен: 7. маја 2021.

Прихваћен за штампу: јуна 2021.