

Јелена Н. Арсенијевић Митрић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност
Orcid: 0000-0002-4904-3672

НАРАТИВИЗАЦИЈА ХОЛОКАУСТА У РОМАНУ КАО ЗЛАТО У ВАТРИ АЛЕКСАНДРА ПЕТРОВА²

Наративизација Холокауста у роману *Као злато у ватри* одвија се кроз две приповести, примарне, која тече из перспективе приповедача првог поглавља „Градови, године (1941–1994)”, и друге, уметнуте, уоквирене приче нараторке, уједно и јунакиње, Лауре Опришко Вујанов, која посредством сећања (сопственог али и колективног), преточеног у својеврстан роман у роману под насловом *Рај и немир*, мапира страдања Јевреја у Другом светском рату на простору Балкана и некадашње Југославије, водећи се историјом своје породице. Фокус у раду биће усмерен на анализу мнемотопа и трауматских места, од Јасеновца до Сајмишта, у оквиру којих приповедачи настоје да реконструишу породичну, али и колективну прошлост. Тумачење ћемо изводити интердисциплинарним приступом, консултујући познате, али и новије историјске изворе уз ослањање на културолошке студије, те студије сећања.

Кључне речи: А. Петров, Холокауст, Јасеновац, Сајмиште, сећање, културно сећање, друштвено сећање, фигуре сећања, мнемотоп

*А од ватре ост'ао
само ђејео на длану.
Довољно да из њега,
као из отворене књиже,
чијша своју причу.*

А. Петров, *Пейео на длану*³

¹ jelena.mitric@filum.kg.ac.rs

² Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о преносу средстава за финансирање научноистраживачког рада запослених у настави на акредитованим високошколским установама у 2024. години 451-03-65/2024-03/ 200198.)

³ Песма Александра Петрова (2013: 375) „Пепео на длану” објављена је у збирци *Ватрар* из 2003. године у оквиру које је могуће пратити изражене интертекстуалне везе са романом *Као злато у ватри*. Кринка Видаковић Петров (2021: 232), у том смислу, посебно истиче циклус, али и истоимену песму „Зид плача” из поменути збирке.

1. Увод

Роман Александра Петрова *Као злато у ватри* сложене је наративне структуре, што је већ устврдила Кринка Видаковић Петров (2021: 232) у раду „Ново сагледавање романа Холокауста у Југославији: Од Хинка Готлиба до романа *Као злато у ватри* Александра Петрова”. Ратни наративи укрштају се у роману, творећи својеврсни мозаик, док истовремено указују на циклично понављање ратних ужаса, првенствено на простору Балкана и некадашње Југославије. Роман чини пет поглавља: „Градови, године (1941–1994)”, „Ваша Лаура (први део)”, „Лаура Вујанов Рат и немир (1890–1944)”, „Ваша Лаура (други део)”, „Градови. Заласци (1994–1941)”. Сами наслови поглавља, као и године дате у оквиру њих, указују на ауторову тежњу да у роману мапира трауматична места у колективном памћењу XX века на поменутих просторима. Тако ће већ јунак-наратор оквирне приче, састављене из првог „Градови, године (1941–1994)” и последњег поглавља „Градови. Заласци (1994–1941)”, апострофирати неуралгичне тачке страдања како у Другом светском рату тако и у ратовима крајем XX века (Дубровник, Сарајево, Београд).

Након првог поглавља следи уметнути сегмент, поглавље „Ваша Лаура (први део), које заједно са поглављем „Ваша Лаура (други део)” представљају увод и епилог романа нараторке уоквирене приче Лауре Опришко (књижевно Лаура Вујанов).⁴ Наиме, пре него што започне нарација романа „Лаура Вујанов Рат и немир (1890–1944)”, читаоцу је предочено нараторкино промишљање властитог текста, романа који након тога следи. Оно је дато у епистоларној форми где се нараторка, у склопу потпоглавља „Расправа о методу”, обраћа приповедачу оквирне приповести мноштвом питања и недоумица, пре свега поводом могућности адекватне репрезентације индивидуалне, породичне али и колективне прошлости, која за предмет има ратни, а уз то и наратив страдања. Поред метатекстуалних аспеката, ово поглавље карактерише и приповедање изведено по принципу *mise en abyme* управо стога што ће нараторка у оквиру потпоглавља „Студен камен”, предочити, према сећању реконструисану причу, свог, у рату деведесетих, пострадалог вереника Марка. Тема ове минијатуре у роману, приче у причи, али и својеврсне екфразе, јесте страдање Маркове породице у Другом светском рату од усташа. Приповедна структура овог романа у основи је метадијегетична, што ће аутору омогућити и оправдати покретање и успостављање различитих хронотопа и ликова у ткиву романа.⁵

4 У том смислу Лаура би се могла одредити као интрадијегетички (в. Prins 2011: 77) приповедач јер је истовремено и лик у оквирној причи првог наратора који има одлике хомодијегетичког (в. Prins 2011: 69), али и аутодијегетичког приповедача (в. Prins 2011: 25). С друге стране, у роману *Рат и немир (1890–1944)*, Лаура функционише као хетеродијегетички приповедач, како примећује и Кринка Видаковић Петров (2021: 233), с обзиром на то да у свом роману не фигурира као лик, док опет у метанаративним, дијалогским поглављима, која уоквирују њен кратки роман, остварује се управо и као лик у властитом наративу, тј. хомодијегетички приповедач.

5 Васа Д. Михаиловић примећује како су потпоглавља романа симетрично укомпонована према схеми 13+5+13+5+13 образујући тако једну кружну целину у којој се на

2. О студијама сећања

У разматрању наративних дискурса романа *Као злато у ватри*, јасно се уочава, а то ћемо у апликативном делу рада и показати на одређеним репрезентативним примерима, како се индивидуално сећање укршта са колективним памћењем. У вези с поменутим, потребно је образложити неке од кључних концепција и термина студија сећања, који су изузетно применљиви на роман Александра Петрова. Студије сећања, као интердисциплинарно методолошко усмерење прве половине двадесет и првог века, настају и развијају се у склопу студија културе, а као званични почетак наводи се иницирање часописа *Memory studies* из 2008. године, а потом 2016–2017. и образовање научног удружења *Memory Studies Association*. Истраживања ове врсте започета су у оквиру културног заокрета у хуманистичким наукама осамдесетих година XX века, међутим, одређене теоријске поставке утемељио је још почетком XX века француски социолог Морис Албвакс⁶, а претечама се могу сматрати А. Бергсон, Ј. Хабермас и В. Бенјамин (Milosavljević Milić 2018: 9–12). У фокусу ових истраживања налазе се поливалентни термини сећања, колективног памћења, културе памћења, друштвене меморије, комуникативног и културног памћења. Како Снежана Милосављевић Милић истиче: „Ако је сећање транскултурни, трансгенерацијски, трансмедијални и трансдисциплинарни феномен, онда се може наслутити и могући опсег његове теоријске концептуализације и перспективе интерпретације.” (Ibidem: 12) Алаида Асман (2015: 71) подвлачи еклектицизам овако усмереног проучавања, наводећи како „оно укључује неуролошке, медицинске и психолошке, као и литерарне, културне, друштвене и политичке студије. [...] Питања о прошлости израћају из новог таласа мемоара, сведочења, филмова с историјским темама, музеја и споменика.” Још је Албвакс, у својим истраживањима, устврдио међузависност индивидуалног и социјалног сећања истичући како су нам сећања на многе ствари заправо посредована, доступна тек преко извештаја или исказа других. Тако, колективно сећање представља могућност друштва да „активира” или „реактуализује” одређене прошле догађаје. Такође, оно подразумева „мнемоничку нарацију” – вербално транспоноване сећања с једног члана групе на другог (в. Sládeček, Vasiljević 2015: 11). Како Албвакс закључује:

У току мога живота, национална група чији сам део била је поприште извесног броја догађаја за које кажем да их се сећам, али с којима сам се упознао из сведочанстава људи који су у њих били непосредно уплетени.

крају заправо враћамо на почетак (в. Mihailović 2009: 341–342).

6 Приликом транскрипције презимена француског социолога Мориса Албвакса на српски језик примећује се неуједначеност. У преводу рада „Колективно и историјско памћење” (1999) Аљоше Мимице појављује се варијанта Албваш, у преводу студије *Дуга сенка прошлости* (2012) Дринке Гојковић са немачког језика Албуакс и у преводу студије *Друштвени оквири сећања* (2013) Оље Петронић Албвакс. На француском језику презиме Halbwachs изговара се Албвакс, што се у складу са правилима фонолошке транскрипције задржава и у српском језику. (прим.ур.)

Ти догађаји имају одређено место у памћењу нације, али ја им нисам присуствовао. Када их дозивам у сећање, приморан сам да се у потпуности препустим памћењу других, које у овом случају не надопуњује или оснажује моје памћење, већ је једини извор онога што о тим догађајима хоћу да препричам. (Albvaš 2015: 30)

Ове слојеве „историјских успомена”, који се могу додатно седиментирати читањем или разговорима са другим члановима групе, Албвак назива још и „позајмљеним памћењем” (Ibidem).

У својим разматрањима колективног сећања Јан Асман уводи појам културног сећања које разликује од комуникативног сећања, ближег свакодневном. С друге стране културно сећање, удаљено од свакодневног, чине кључни догађаји из прошлости сачувани кроз одређене културне форме (ритуале, споменике, текстове) и институционализовану комуникацију, а те његове појавне облике Асман (2015: 64; 2011: 36–37) назива „фигурама сећања”. Асман својом теоријом културног сећања настоји да повеже три аспекта о којима смо говорили: сећање, културу и друштвене групе. А као нека од темељних обележја културног сећања истиче учвршћивање идентитета или веза са групом, реконструктивност, оформљеност, организованост, обавезивост и рефлексивност (Asman 2015: 65–68). Културно сећање, према Асману, јесте утемељено на стабилним фигурама сећања и складиштима знања, где се свака садашњост према њима различито односи тако што их усваја, критикује или пак трансформише. Такође, два су модуса културног сећања, модус потенцијалности, који функционише као архив (кроз укупност текстова, слика...), и други модус актуелности што подразумева савремени контекст и његову релевантност (Asman 2015: 66). Сумирајући своја запажања закључује:

Појам културно сећање 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. (Asman 2015: 68)

Сматрајући како су две основне категорије о индивидуалном и колективном сећању недовољне, Алаида Асман детаљно образлаже четири облика сећања – индивидуално, друштвено, политичко и културно сећање, ревидирајући постојеће концепције уз увођење нових типова и критеријума. Полазећи од тога да су људи неминовно упућени на слике и колективне симболе, наводи како су менталне, материјалне и медијске слике пресудне за формирање представе коју једна заједница има о себи. У том самосагледавању, поред слика, кључну улогу имају и приповести, споменици, места, као и ритуалне праксе (Asman 2011: 32). Како истиче: „Наша лична сећања обухватају много више него што смо ми као појединци искусили.” (Asman 2015: 72) Лична сећања узајамно делују с колективним сећањем, које има различите димензије – у односу на породицу,

генерацију, друштво, државу, културу. Поменути аспекти се у појединцу преклапају, па је у складу с тим тешко дефинисати где једно престаје а почиње друго. Асманова предлаже да се термин колективно сећање замени терминима друштвено, политичко и културно сећање истичући следеће: „Циљ интердисциплинарног пројекта дискурса о сећању јесте да се боље разумеју механизми и стратегије начина на који појединци и групе формирају сећања у посебним околностима и како се она преносе и трансформишу у процесу сталне реконструкције.” (Asman 2015: 84)

3. Дискурс сећања и репрезентација Холокауста⁷ у роману Као злато у ватри Александра Петрова

У студији *Култура сећања* Јан Асман егзодус поима као једну од основних фигура сећања јеврејског народа: „Историја, како се преноси у предањима, почиње неком ванредном ситуацијом. На почетку су егзил и дијаспора. [...] народ је одређен исељењем и изопштавањем, повлачењем границе према другима.” (Asman 2011: 209, 211) Прогон Јевреја као лајтмотив бива уведен већ у оквирној причи романа, када њен приповедач-јунак објашњава повезаност Лаурине са његовом сопственом породицом. У потпоглављу „Бресквина кожа” приповедач, тада дечак, описује долазак и упознавање Лаурине породице, њене мајке Меланије (Мели), у то време девојчице, која са родитељима проналази уточиште у његовој кући јер је њихова срушена у савезничком бомбардовању Београда, априла 1944. године. Њена породица је почетком Другог светског рата из Сарајева, одакле је Мелина мајка и њена фамилија сефардских Јевреја, пребегла у Војводину. Будући да јој је отац Србин једно време су били на сигурном, док су сви рођаци, који су остали у Сарајеву, пострадали у немачким логорима. Касније Мелина породица прелази у Београд, где се читавог рата крију од нациста, све до поменутог рушења куће у америчком бомбардовању када их у своју кућу прима приповедачев отац, пријатељ са студија Мелиног оца Бранка.

Лаурин роман у роману *Рат и немир (1890–1944)* раскриљује се родословом, почињући ређањем имена најпре родоначелнице Руте, све до ње, Лауре Опришко, која претражује сећања, индивидуално али и колективно, пратећи и домишљајући страдање својих предака. У *Библији* су повести изабраног народа повезане родословима Божијег савеза са човеком на којима почива јединство Светог писма, тако се и Нови завет надовезује на Стари управо родословима. Код Петрова родослов структурно реферира на библијски модел,⁸ а као својеврсни увод у Лаурин

7 Кринка Видаковић Петров (2009: 232) напомиње да је Александар Петров први нејеврејски, југословенски аутор, после Андрића, који тему Холокауста узима за централну у роману *Као злато у ватри*.

8 На поменуту везу жанра библијске генеалогije, као *текста на међи* књижевног и некњижевног, са Петровљевим романом указује и Мина Ђурић (2013: 131–132) у тексту „(Р)еволюционарна (при)повест Александра Петрова (Ехо светских револуција XX века у романима Александра Петрова)”.

роман има функцију упућивања на породично стабло нараторке, које започиње прецима, Елијем и Рутом, међутим, завршава се указивањем на трагични крај Маркове и Лаурине везе из које није проистекло потомство: „Други Милошев син Марко не узео Лауру за жену јер и он погибе у босанским брдима. Лаура напусти Сарајево и Београд и узео да пише ову књигу.” (Petrov 2009: 88) Ипак, остала је Лаурина прича као својеврсни спомен и литерарно чедо које њихове животописе чува од заборавља.⁹ Родослов функционише и као својеврсни мото, а затим сам роман почиње у епском маниру *in medias res* где су у првом поглављу „Усна хармоника” предочени последњи сати у животу њеног деда-ујака Саламона, убијеног у Јасеновцу. Ово поглавље прати мапу његовог кретања са групом затвореника ка губилишту, а то је према ономе што се може реконструисати из сведочанстава и историјских извора била устаљена рута која је подразумевала боравак у озлоглашеној Звонари¹⁰, где су логораши мучени (чупање ноктију, ломљење удова, батинање, паљење коже...). Потом су их полумртве, везане жицом, повели ка скели за Градину, чиме је прескочено често практиковано убијање маљем и бацање у реку на Гранику.¹¹ Након што их по силаску са скеле построје испред заједничке раке започиње клање, Саламон (Моника) остаје последњи. Можемо рећи како Петров у овом одељку користи елементе магичног реализма при опису ноћи у којој је крвнички убијен Лаурин деда-ујак Моника, звани Монце. Наиме, некаквим чудом код њега је остала усна хармоника коју приноси уснама и у одсудном часу почиње да свира „Малу ноћну музику” (Petrov 2009: 91). Потом, моменат пре него што ће му усташки целати пререзати гркљан и одсећи ухо, Моника доживљава визију – наједном као да улази у сопствено сликарско платно:

Видео им је сада лице и руке. Када би их подигли у вис, каква би то слика била! Крв са руку и челика сливала би се низ црнило неба и уливала у руменило на његовим рубовима. Загледан, тако, у ту слику, као да стоји пред платном у свом париском атељеу, није ни осетио бол када му је један искорачивши, а затим подигавши руку, забио нож у вратну жилу. (Petrov 2009: 91)

Чинило се као да му је уметност, којој се у потпуности предавао за живота, ублажила страхоте последњих сати на земљи. Поменута епизода завршава се у маниру магичног реализма будући да музика не престаје и

9 Као што је и Мина Ђурић (2013: 132) приметила: „[К]ад изостане потомство, једино хумано што надживљава рат јесте књига.”

10 Назив потиче отуда што су на то место допремана и уништавана звона са православних цркава. Касније је претворена у затвор и мучионицу са шест ћелија за посебне случајеве (Beganović, Pavlić 1974: 37).

11 Егон Бергер (1966: 76) у запису *44 месеца у Јасеновцу* бележи инферналне страхоте Јасеновца на основу властитог логорашког искуства, сведочећи о масовним клањима на Гранику који је пливао у крви убијених: „Жртва која је прозвана и везана жицом пење се на Граник где је усташа једним резом преко трбуха баца у Саву још живу. Такве смрти смо се сви посебно бојали, јер је била свирепија од маља. Под маљ се брже долазило и брже умирало.”

након Саламонове смрти, усне се не мичу, иако мртав, не пушта хармонику, а мелодија истрајава. Потпуно избезумљени целати пуцају у беживотно тело и хармонику, али безуспешно. Саламонова музика како време пролази не јењава, постаје све разигранија, крволоцима његова утвара долази у сновима, а потом и свакодневно почињу да га виђају по логору, што их доводи до делиријума који завршава у страху да ће их својом музиком прогањати до гроба. Тако да на крају од прогонитеља постају прогоњени. У вези с поменутим послужиће луцидан закључак Манеса Шпербера, дат поводом анализе феномена истрајног антисемитизма: „Страх прогањаних с опасношћу која им прети може да порасте или да нестане; тескобни страх прогонитеља, пак, остаје, он је неизлечив.” (Šperber 2009: 127)

Наративни дискурс Лауриног романа, надаље, предочава одређене епизоде из Саламоновог детињства и младости, студирање у Београду и кретање око уметника, иницијатора надреализма у српској књижевности. Потом су предочене епизоде из његовог тринаестогодишњег боравка у Паризу и дружење са познатим авангардним уметницима предратног доба.¹² Најзад, Моника ће се у Београд вратити пред Други светски рат као швајцарски новинарски дописник, хиспанизованог имена Салвадор. Прогон, као једна од кључних фигура сећања коју везујемо за јеврејски идентитет, појављује се у виду централне теме на Саламоновом платну које је осликао током боравка у Паризу: „Да, прогон и нови покољ нашег народа! Нисам ја пронашао ту тему. Пронашла је она мене!” (Petrov 2009: 159) Слика је обележена снажним предосећањем Холокауста.¹³ О њој Моника извештава мајку Естеру, у једном од својих писама, када јој шаље и скицу. Слика носи назив „Јеврејска тријумфална капија у Паризу”, а осмишљена је као увод у планирани тематски циклус. Моника је описује на упечатљив начин који, због истакнутог значаја и симболике, преносимо у целини:

12 У овим поглављима роман поприма обележја историографске метафикције, где се на плану текста мешају фикција и фактографија, историјски ликови и измаштани јунаци: Салвадор Дали, Милош Црњански, Оскар Давичо, Станислав Винавер, те најзад Соломон Мони де Були, авангардни српски писац јеврејског порекла, који је Петрову делимично послужио као прототип за лик Саламона Монце. Кринка Видаковић Петров (в. 2021: 233–234) посебно истиче овакву инспирацију стварним и историјским ликовима у роману Александра Петрова.

13 То није Саламоново прво предосећање надолazeће катастрофе. Најаву предстојећих ратних ужаса доживљава још у Београду, приликом једног купања на Сави када га обузима интензивна визија помрачења сунца. Уједно то је и предсказање његовог сопственог трагичног краја, када ће га скелом превести преко Саве на губилиште. „Изненада је и дно засветлело. Неком тамном светлошћу. Тако би изгледало сунце када би се посматрало кроз црну, густо исткану мараму. Затворио је очи. Угледао је запрепашћен, насловну страну првог броја часописа 'Вечност'. [...] Ето, види себе затворених очију! Види и своје лице прекривено 'Вечношћу', у огледалу. И мрачно сунце под собом. И цео, црн, сребрн и златан свемир над собом. [...] Велика црна сенка пловила је реком, с једне њене обале на другу. Када се наша над њим, Моника је видео, као кроз тамно, а ипак провидно стакло, да та сенка носи људе. Неки су били са пушкама, а други нису.” (Petrov 2009: 141)

На тргу Етоал, под сводом Тријумфалне капије, исликан је зид плача. Цео трг је окружен бодљикавом жицом. На врху Тријумфалне капије подигнуте су осматрачнице. Виде се стражари са митраљезима. Јевреји, у робијашким оделима, моле се, окренути лицима према зиду. Неки су главама утонули у зид. Он је мек, као да је направљен од теста. Неколико Јевреја је, раширених и подигнутих руку, залепљено грудима за ту растегљиву и топлјиву површину. Над тргом круже, као разнобојне птице, комади традиционалне јеврејске ношње. Црни шешири, качкети, турбани, фесови, и кипе, дугачки, црни и сјајни сатенски капути, беле одоре, огртачи са пругама, црне панталоне, тамне, мада разнобојне женске хаљине, блузе, мараме, шалови, прегаче, чизме и ципеле разних облика. Испред бодљикаве жице, са аутоматским пушкама упереним у масу, испрсиле се немачки војници. У првом плану су Парижани, окупљени као на погребу. На лицима згражавање, страва и бол. А на облачном небу два сунца. Једно подсећа на отворени црни кишобран. На његовој дршци виси, обешен, један рабин. Друго сунце има облик шестоструке меноре. У средини је жута Давидова звезда, на врху сваког њеног зрака је стабло са седам грана и седам свећњака, сјајних и црних.¹⁴ (Petrov 2009: 159–160)

Замисао је била да његова следећа слика носи назив „Савски мост плача”, на којој ће бити насликана кошмарна визија логора за Јевреје на обали Саве: „Логор! Онај који ће за нас подићи Немци кад дођу.” (Petrov 2009: 159) Као што је у роману наглашено Естерино посвећено истраживање усменог стваралаштва сефардских Јевреја¹⁵, тако и Моника настоји да своје сликарство веже за јеврејске теме које ће бити уклопљене у авангардне оквири. Трагање за идентитетом Сефарда постаје његова преокупација, у којој се наслања на уметнике попут сликара Шагала и композитора Алберта Хемсија, који се водио идејом да на пољу музике сачува традиционални сефардски дух, сматрајући да се таква акција састоји из три кључне фазе репродукције, реконструкције и рекреације. Моника своје сликарске замисли није спровео у дело јер га је рат омео, али је зато стварност његово мрачно предвиђање увелико премашила.

У поглављу „Црни Шабат, црни Ускрс” представљен је Моникин повратак у Сарајево, 3. априла 1941. године када долази да види своје на Шабат. Том приликом донеће платно своје прве и једине слике „Јеврејска тријумфална капија у Паризу”, коју ће његов деда Ели чувати у сефу све до заједничког упада нациста и усташа. Након што у трагању за новцем пронађу и платно, Елија одводе у непознатом правцу када је ликвидира

14 Опис слике интертекстуално упућује на две песме Александра Петрова „Зид плача” и „Одећа без власника” из збирке *Ваштар*.

15 Забринута поводом опстанка сефардске културе у Југославији, Естера се посвећује трагању за материјалима усменог стваралаштва, посећујући преостале припаднике заједнице, превасходно жене, записује оно што је од њих слушала. Притом јој пред очима искрсава њена покојна мајка Рута како пева и плете поред прозора. Поводом те потраге, нараторка предочава: „Осећала је да настаје последње време да живот њеног народа на Балкану добије и свој књижевни израз. Сефарди, поготово српски, много брже него сарајевски, губе свој идентитет. А Сарајево следи у томе Београд. Њихов језик, заједно са њиховим песмама, нестаје све више како Београд и Сарајево запљускују таласи западног мора.” (Petrov 2009: 105)

и пре него је стигао до усташког затвора. На јесен, у једној од рација, одводе Естеру и Давида. Моника остаје у скровишту дворишног магацина где су га скривали први суседи, Љерка и њен отац Стјепан, Елијев добар пријатељ. Сестра Сара је са мужем српског порекла, Бранком, и кћерком Меланијом, на време пребегла у Суботицу. Ипак, у једној од потрага за скривеним Јеврејима и комунистима Саламон ће бити откривен и одведен у затвор, потом у бивши сарајевски војни логор краља Александра у Сарајеву, а одатле у логор Јасеновац.

Последње поглавље Лауриног романа, насловљено „Јасеновац“, састављено је од „позајмљених сећања“ – сведочанстава Јевреја, који су успели да се избеаве из логора, на основу којих она домишља и Саламонове дане у Јасеновцу. У метатекстуалном уводу за роман „Расправа о методу“ нараторка поставља нека од кључних питања која се тичу репрезентације сећања логораша и њихових сведочења о страдању у књижевности. Једна од њених основних преокупација, као ауторке, припаднице треће генерације Холокауста јесте како писати о догађајима којима нисмо сведочили? Како Катарина Мелић (2021: 251) подвлачи поводом дела Ивана Јаблонке *Прича о деди и баки које нисам имао*: „ти унуци у својим приповедањима често прибегавају форми истраге која им омогућава да истраже за њих непознату или прећутану прошлост из позиције данашњице. Преплитање прошлости и садашњости је често, као и коришћење архива, докумената, досијеа, слика, писама, цртежа, како би покушали да репрезентују прошлост која измиче.“ Лаура се најзад одлучује да спроведе своје истраживање претражујући оно што би Албваксовом терминологијом речено било колективно памћење, а према ужој типологији Асманове социјално и културно сећање. Нараторка се првенствено ослања на писање и сведочење преживелих логораша, уз то разматра и постојеће књижевне репрезентације страдања у прози Љубе Јандрића, Самоковлије и Андрића. Јандрић је као дечак допао Јасеновца, а годинама касније своја искуства повезао са многобројном сведочанствима других, архивском грађом и историјским документима те им подарио романескни облик.¹⁶ Лаура се, попут њене прабаке Естере, посвећује истраживању прошлости, пребира по документима, фотографијама, мапама, мемоарима, сређује податке како би добила адекватан рам за сопствени роман, што готово прераста у опсесију:

Изучила сам логоре. Могла сам да изрецитујем имена, и по абecedном и по азбучном реду, у пола ноћи као и у пола дана. И сабирних и самртних, ако им то није било исто! Такозвани сабирни: Босански Петровац, Винковци, Вуковар, Госпић, Даница, Дарувар, Драганић, Ђаково, Загребачки збор, Јastreбарско, Крушчица, Лепоглава, Липик, Лоборград, Метајно, Приједор, Самобор, Сисак, Славетић, Слано, Сремска Митровица, Тење, Уштица. Директно смртни: Јадовно, Јасеновац, Керестинец, Јасеновачки комплекс: Брочице, Циглана, Козара, Крапје, Стара Градишка. И ова места за памћење: Градина, Граник, Звонара. (Petrov 2009: 73)

16 О чему је писано у раду „Страдање Срба и Јевреја у роману *Јасеновац* Љубе Јандрића” (в. Arsenijević Mitrić 2021: 203–224).

Како наводи, из њене шире фамилије страдало је њих седамнаесторо по логорима, а да преживели потомци никада нису сазнали тачно где и на који начин. Не желећи да од њих остане само број, Лаура испреда причу, бодрећи себе: „Пишете као да нисте под притиском да пишете велику прозу. Не, сећањима спасавате само оно што би, без таквих као ви, појело време!” (Petrov 2009: 78) Нараторка, у метапоетичком поглављу у оквиру којег делимично открива свој уметнички поступак, указује на сведочанства и сећања која је интензивно користила у писању. Тај „рудник страха” (Ibidem: 82) отвара дело Николе Николића, хрватског лекара, комунисте и вечитог бунтовника, који не само да је прошао јасеновачку голготу већ је касније заточен и на Голом отоку. Његова књига за њу, а заправо за аутора романа *Као злато у вајри*, представљала је стожер уз *Сећања Јевреја на лојор Јасеновац*, уредника Душана Синдика, објављена 1972. године. Поглавље „Јасеновац” осмишљено је као мозаик састављен од сећања преживелих заточеника. Ишчитавање постојеће литературе није било довољно, у свом трагању за ишчезлима испитује још увек живе сведоке истражујући њихова сећања: „А и сви други, са којима сам причала, дочаравали су ми свет који је неповратно ишчезао. Свет моје породице, свих мојих мртвих. Неко зна ово, неко оно, ко од деде чуо, ко од бабе, а неки су доживели бар то да се сећају како су као деца са жутом звездом ходали.” (Petrov 2009: 82) У том смислу нараторка се ослања на технику „мнемоничке наратије” – преношења сећања с једног члана групе на другог. Све то јасно указује на поступак који у теоријском смислу образлаже Албваск описујући укрштања индивидуалног и друштвеног сећања, и из тога проистеклу способност реактуализације прошлих догађаја.

Према типологији сведока, коју је предложила Алаида Асман, сећања Јевреја уграђена у поглавље „Јасеновац”, могу се одредити као сведочанства историјских и моралних сведока. Историјски сведок је очевидац, „као гласник неретко је преживели (lat. 'superste') који, пошто је једини умакао смрти, има могућност да потомству пренесе извештај о катастрофи. При томе су околност да је преживео и околност да мора поднети извештај тесно повезане једна с другом”. (Asman 2011: 104) Оваква врста сведока добија на значају покретањем истраживања које се баве усменим историјама (*oral history*)¹⁷ почев од 1960. године. Оваква врста проучавања јавља се као дисциплина савремене историје, а има за циљ да искуственим аспектима прошири наше знање о историјским догађајима, уводећи у историографију елемент „историје одоздо” (Ibidem: 105).¹⁸ Морални сведок у себи обједињује улогу жртве и улогу сведока. Као преживели он је сведок и говори у име свих оних који то нису успели, постајући

17 Значајем усмених историја и различитим методолошким питањима у вези са њиховим научним вредновањем бавила се Соња Петровић (2018: 319–331) у раду под насловом „Вредновање усмених историја и животних прича”.

18 У вези са поменутиим јавља се питање веродостојности таквих извора као и подела на „савремене” и „несавремене” сведоке. Тако се сведочанства о Холокаусту записана до 1946. године битно другачије одређују од оних забележених педесет година касније (Asman 2011: 105).

„глас свих оних који су заувек занемели и њиховог избрисаног имена [...] он открива огроман злочин и јавља о апсолутном злу које је искусио на властитом телу” (Ibidem: 107–108). Морални сведок је упућен на даљег сведока како би императив сведочења био остварен. Заједница секундарних сведока, која прихвата сведочења преживелих, кључни је фактор за препознавање жртве и признавање њеног статуса (Ibidem). Поводом категорије моралног сведока Асманова утврђује следеће: „Тело мученог и трауматизованог човека је трајна позорница злочиначког насиља, а тиме је истовремено и 'памћење' тих сведока, које се не може отуђити онако једноставно као порука коју преноси гласник. [...] Истина и ауторитет овог сведочанства леже једино у непосредној вези с холокаустом, у неотуђивом телесном искуству насиља.” (Ibidem: 110)

Поглавље „Јасеновац” преноси сведочанства преживелих Јевреја сакупљених тридесет година након 1941–1942. као година када је одведен највећи број Срба, Јевреја, Рома и неподобних Хрвата из Босне и Херцеговине и Хрватске у логоре Стара Градишка, Јасеновац, Ђаково и многе друге. Петров користи сведочанства логораша из Јасеновца: Алберта Маестра, Сада Коена – Давка, Мира Ауфербера, Јакова Кабиља, Јосипа Ерлиха и Адолфа Фридриха, како би их уклопио у историографску метафикцију овог поглавља, где је лик Саламона конфигуриран као логораш у делу јасеновачке „Кожаре”. У роману се помиње како је Моника у Паризу изучио основе заната за израду предмета од коже, које су за усташе правили управо затвореници из „Кожаре”.¹⁹ Захваљујући том умећу доспева у ову групу која је на одређени начин била повлашћена. Касније Саламон бива пребачен у групу логорских музичара у којој је и скончао након једног инцидента о којем нараторка извештава на основу идентичних сведочанстава Јосипа Ерлиха и Адолфа Фридриха.

Прво сведочанство, чији су делови дословно уграђени у завршно поглавље Лауриног романа, представља казивање Алберта Маестра који је у октобру 1945. године у Сарајеву адвокату Самуелу Пинту пренео своја сећања на дане проведене у Јасеновцу. Јосеф Конфорти 1970. године препишује ово сведочанство, које је годину дана касније сам Маестро допунио детаљним приказом спасавања из логора, што је забележио децембра 1971. године у израелском граду Нахарији. У Јасеновац I (Крапје)²⁰ доспева са још око 600 Јевреја довозених у вагонима 27. октобра 1941. године. У то време заповедник логора био је Макс Лубурић. Прву ноћ је са осталим заточеницима провео у цркви која је била оскрнављена, олтар разваљен, иконе измазане, а у њој су пре тога држали говеда од којих је свуда било ђубрета на којем су заточеници

19 Кожара је позната и као логор број IV, у самом месту Јасеновац, где су затвореници имали бољи третман него у осталим деловима Јасеновца с обзиром на то да су производили предмете од коже за усташе. Пре бекства из логора 1945. године, усташе су затирале трагове, минирале и палиле постројења, логорске зграде и готово све куће у месту (в. Zemaljska komisija Hrvatske 1946).

20 Крапје је први јасеновачки логор који је основан поред истоименог села, 12 km од места Јасеновац.

провели ноћ. Сутрадан је уписан у књигу и додељен му је редни број 28.221. Након тога је уследило одузимање ствари као и сурово батињање. Касније бива приморан да са осталима по блату и киши пешачи до логора Јасеновац II где су у једној бараци били смештени Срби, а у друге две Јевреји. Иако су бараке биле једва довољне за око 400 људи, у њима је било три пута више заточеника. Тада описује како је изгледао свакодневни рад на Насипу, где су били приморани да у води и муљу копају, те раде заправо сизифовски посао, праћен сталним пребијањем. Изгладнели и уморни, људи су свакодневно умирали. Мртве су закопавали или у заједничке раке или на самом насипу. У логор су се враћали ноћу тако што су готово трчећи прелазили читавих шест километара, поново уз батине, где су мокри стизали у бараке такође натопљене водом услед прокишњавања. Након тога са једном групом логораша у новембру прелази у Јасеновац III (Циглану) где је главни био Лубурићев заменик, поручник Љубо Милош и његова гарда. Маестро се сећа да је тада једва извукао живу главу, јер су их тукли гвозденим полугама и маљевима где је убрзо било 120 мртвих, што га је натерало да закључи: „Било је по томе јасно да то није био ‘радни’ логор, него логор за масовно убијање. [...] Од тога дана је настављено масовно убијање.” (Sindik 1985: 122; Petrov 2009: 212) Алберт Маестро још помиње и ликвидирање логора Јасеновац II, када су приликом поплаве усташе наредиле свим заточеницима да се практично удаве тако што им нису дозвољавали да помоле главе из воде, а они који би се ипак усудили да изроне били су упуцани или претучени насмрт. Том приликом страдало је 1.200 логораша. Потом су их гробари закопавали у огромну заједничку јаму у околној шуми. Потребно је нагласити да су усташе рашчистиле терен овог логора, порушили су бараке и све остале видљиве симболе логора: „Скинута је жица и заметени су трагови тог логора (Јасеновац II), али ми који смо преживјели, знамо тачно мјесто тог логора и пронашли би гроб наведених мученика. Тако је Лубурић, бивши чиновник из Мостара, ликвидирао и тај логор.” (Sindik 1985: 123; Petrov 2009: 213)

Сведочење Јакова Кабиља указује на масовне покоље у Градини где су усташе сваке ноћи одводиле логораше преко Саве: „Ако је Сава била набујала, бацали су жртве с провизорног моста у ријеку. Било је правило да бројно стање буде преко зиме стално, много мање. Зато колико је долазило у Јасеновац, толико је требало слабијих ликвидирати.” (Sindik 1985: 103; Petrov 2009: 217) Градину је Садо Кoen Давко назвао „селом ужаса” (Sindik 1985: 170), описујући је на следећи начин:

На супротној страни Јасеновца преко Саве налазило се село Градина, гдје су вршена масовна убијања. Око 200 људи скупа са гробарима имало је скоро стално пуне руке посла копајући јаме и закопавајући невинне жртве. Наглашавам ‘невине’, јер остале жртве, које су под било којом, па и најбесмисленијом, пресудом биле убијене, нису биле ни превожене у Градину. Онде је ликвидирано све оно, што је усташка НДХ сматрала непотребним или ‘штетним’ за њихову владавину под окриљем хитлеризма Анте Павелића. Жртвама су обично биле везане руке на леђима са жицом и тако

су их превозили скелом из Јасеновца преко Саве. Многи су, свјесни шта их чека, радије скакали из скеле у Саву. Усташе су одмах запуцале и мецима докончале животе прије него што би људи потонули.

Садо Коен Давко у свом сведочанству упућује на усташу Пудића као главног организатора и „специјалисту за масовна убијања” (Sindik 1985: 170). У исказима заточеника који су побегли из логора, забележеним још за време рата 1942. године, у поглављу „Лик једног целата”, према сведочењу преживелих, Пудић је препознат као онај који је „ликвидирао логор у Јадовном у Лици (око 30.000 људи)” (Beganović, Pavlić 1974: 43), живе је бацао у јаме, док је у логору Крапје одговоран за организацију и учествовање у масовном клању што је и описано у поменутом поглављу. Такође, означен је као главни у масовним убиствима Рома у логору (Ibidem). Градина се као масовна гробница помиње у најранијим сведочанствима из 1942. године. Српски сељаци Ђорђе Продановић, Стојан Арбутина, Симо Котур (сви пореклом из села из Поткозарја) и Бранко Пјевалчић сведоче:

Свако вече пролазило је за Градину по петсто до хиљаду људи, жена и дјеце, на клаоницу. Иза жртава остајало је само рубље. Када су и нас превели за Градину знали смо колико је сати. Знали смо да идемо у смрт. Није нам било жао умиријети, јер тамо ни онако нема живота. Само нисмо хтјели да нас закољу или маљем утуку као хајване. Ишли смо пријеко у нашу Босну чврста корака, уздигнуте главе. У Градини се живи један дан, највише неколико дана. Тамо се не добива никаква храна. Сваког тко откине лист са гране, или пође на латрину без дозволе, или се приближи жици, убијају на мјесту. Људи морају чучнути или лећи. Заиште неко воде, убију га. Зато људи шуте. Убијање није занат само оне шесторице одређених за тај посао. Убијање је спорт свих усташких официра и подофицира. Људе, жене и дјецу у Градини убијају као што се убијају змије: кољем, маљевима, и још жртва није ни издахнула а Цигани гробари је одвуку. (Beganović, Pavlić 1974: 52–53)

Ова сећања су изузетно значајна, с обзиром на то да је реч о људима који су преживели Градину, што упућује на сведочења из прве руке, забележена у најранијем периоду, готово одмах након избављења. Поменути су припадали групи логораша која је успела да се извуче из пакла Градине. Захваљујући срећној околности, јер нису били везани, усудили су се на бекство преко високе логорске жице и то је неколицини успело, како наводи управо тако спасени, Бранко Пјевалчић. Остали су изрешетани и искасапљени на жици. (Beganović, Pavlić 1974: 54)

Прво и последње поглавље Лауриног романа, „Усна хармоника” и „Јасеновац”, заокружују судбину Саламона који је у једном покољу логорских музичара на Градини и страдао. Могућност и веродостојност оваквог краја нараторка проналази у сведочењима Јосипа Ерлиха и Адолфа Фридриха, која се поклапају а говоре о инциденту приликом којег је читава група тзв. јасеновачког оркестра из чистог хира и монструозне демонстрације моћи усташа, под командом Динка Шакића, одведена на губилиште Градине.²¹ Размишљајући накнадно о сопственом роману,

²¹ Васа Михаиловић напомиње да је 1998. године, у време објављивања романа *Као злато у ватри*, истовремено у припреми суђење Динку Шакићу у Загребу (Mihailović

нараторка долази до уверења како је реконструишући причу о погубљењу њеног деде-ујака Саламона успела да га достојно ожали, те га је „извукла из оног савског блата и сахранила као човека” (Petrov 2009: 224).

Логор Доња Градина, као саставни део јасеновачког система усташких концентрационих логора, још се назива и Логор VIII, налазио се на десној обали Саве, наспрам Јасеновца, главно и највеће је масовно стратиште. Како истиче Никола Николић, Градина је била подесна за масовне покоље због свог неприступачног положаја (опкољена бункерима и рововима да онемогући приступ непожељнима, осамљена тако да су се и јауци жртава ретко могли чути), изолована попут некаквог полу-острва и до ње су затворенике пребацивали скелом, а усташе су је потопиле 1945. године приликом уништавања доказа и припрема за бекство из Јасеновца. Истом приликом преоравали су некрополе широм Градине не би ли маскирали трагове масовног злочина (Nikolić 2015: 575–576; Arsenijević Mitrić 2021: 217).

У вези са заметањем трагова некадашњих логора, какво помиње Никола Николић и раније наведено ликвидирање Јасеновца II о којем сведочи Алберт Маестро, потребно је поменути стратегије заборава које Алаида Асман образлаже у студији *Облици заборава*. Наиме, ауторка образлаже седам облика заборава, од којих посебно истичемо четврти и пети вид као негативно конотиране: 4. заборављање које кажњава (*damnatio memoriae*) и репресивно заборављање, а онда и 5. дефанзивно и саучесничко заборављање у циљу заштите починилаца. У вези са последњим речено је:

Кад постане јасно да ће се здање њихове власти срушити, починиоци се по правилу труде да се разним мерама заташкавања и прикривања измакну изван домета кривичног гоњења. Високи нацистички функционери су после 1945. мењали име и идентитет и тако брисали кривицу свог ранијег живота. Докле год су на власти починиоци знају да су заштићени од кажњавања; чим им се власт одузме они почињу да играју на карту заборављања. Журним затирањем трагова они покушавају да се отарасе сопствене историје, обележене кривицом, и да умакну кривичном гоњењу и одговорности. (Asman 2018: 51)

Заборављање у поменутим случајевима функционише као стратегија и својеврсно оружје, посебан облик агресије смишљене како би се избегло кажњавање и евентуално задржала власт а починиоци заштитили (Ibidem: 64). Такав један пример промене идентитета и кетманства, усташе који се пред крај рата камуфлира у партизана не би ли се спасао и додворио новим властима, нараторка тематизује у поглављу „Студен

2009: 342). Александар Петров у интервјуу „Два мита српског народа” проговара о коришћењу и значају документарне грађе у овом роману: „Шакић се појављује као антијунак који је био заповедник јасеновачког логора 1944. године. [...] Дошао сам у Београд специјално због тих докумената и нашао сам ту страшну причу по којој је Шакић наредио да се јасеновачки оркестар ликвидира зато што је један хармоникаш ухваћен у бекству. У ствари, усташе су повеле тог хармоникаша на неку своју прославу и онда су га убиле...” (Petrov, Đurđević 2009: 355)

камен”, где ће према сећању реконструисати причу коју је написао њен вереник Марко. Повесть која прати трагичну историју страдања његове породице у Другом светском рату. Он ју је саставио према причању свог оца Милоша, који је преживео масовни покољ мештана родног села и паљење цркве у Другом светском рату. Приповеда се о упаду усташа у село и приморавању Милошевог оца, а Марковог деде, попа Саве да се заједно са осталим мештанима покрсте. Када су одбили усташки захтев, уследила је језива одмазда: најпре бестијално мучење попа Саве и силовање његове жене и кћерке, након чега су их поклали као и све остале мештане, те закопали у заједничку раку. Затим су запалили село, оскрнављивали цркву и спалили је до темеља. Марков отац Милош успео је да умакне, а све те грозоморне сцене посматрао је из оближњег скровишта. У причи је истакнуто како су Милоша годинама касније, након рата и трауматичних догађаја којима је сведочио, мучиле ноћне море и грижа савести. Једном приликом у општини где је радио појавио се напасник Аугустин, којег је Милош намах препознао као силоватеља његове мајке: „Пришао је партизанима четрдесет треће, а сада је покушавао да докаже, а за то је имао и сведоке, да је био партизански симпатизер и раније. Чак је помагао колико се могло. Желео је зато да му борачки стаж постане дужи, а повластице прошире.” (Petrov 2009: 64) Након овог препознавања Милош је покренуо судски поступак против Аугустина, али узалуд, живих сведока осим њега није било, а читав процес био је монтиран тако да се некадашњи усташа ослободи. Парадоксално, мало после тога Милош бива осуђен као српски националиста, због неколико наводних испада, у које се убраја и револтирано цепање партијске књижице. Деведесетих година, у рату у Босни, убијен је на кућном прагу. У истом рату страдао је и његов син Марко, чиме се, у циклично поновљеној агресији, завршава повесть ове несрећне фамилије. Исписивањем овакве трагедије, у којој су у Другом светском рату усташе затрле читаво село, упућује се на историјски потврђену чињеницу да су многобројна, читава насеља страдала, њихови становници поклани тако да о њима не остане никакав траг. У причи „Студен камен” остао је Милош, а потом и његов син Марко који је директно од оца слушао о почињеним злочинима, а потом и присуствовао суђењу. Док у многим другим случајевима усташких паљења села и покоља, није било ниједног живог сведока, тако да њихови становници нису стигли да допадну Јасеновца нити било којег другог логора, већ су побијени још на кућним огњиштима.

Тема Холокауста заступљена је и у поглављу „Београдска гасна комора” у којем се приповеда о страдању Јевреја на Сајмишту где су Немци основали логор за Јевреје *Semlin Judenlager* (Јеврејски логор Земун), а за то добили дозволу од својих савезника, усташких власти, с обзиром на то да је управо дотле сезала тадашња НДХ. Ово поглавље део је оквирне приче „Градови. Заласци (1944–1941)” у коју је приповедач инкорпорирао Лаурино писмо. Тако да је нараторка „Београдске гасне коморе” поново Лаура Опришко. Она хода београдским улицама спуштајући се до Старог Сајмишта где у њој, посредством тог мнемотопа,

искрсавају сећања. И то не њена лична, него она „позајмљена”, стечена на основу слушања прича и ишчитавања обимне литературе, од које је студија Кристофера Браунинга *Судбоносни месеци (Fateful Months, 1985)* посебно истакнута. Наиме, о страдањима у логору Старо Сајмиште слушала је од своје мајке Мели, а књигу је, заједно са научним радом Менахема Шелаха²² о Сајмишту, пронашла у шкрињи баке Саре остављене у својеврсно породично наслеђе. Лаурино приповедање засновано је на поменутих изворима. Она приповеда како је двеста Јевреја, мушкараца из Топовских шупа и са Бањице, упуслено на сређивању Сајмишта за пријем око осам хиљада јеврејских жена и деце из Београда, Бечкерека, Смедерева Шапца и Ниша. Након обављеног посла Немци су их ликвидирали. Потом су заточенице и децу, у периоду од марта до маја 1942. године, лишавали живота употребом камиона-убица такозваних душегупки у којима су умирали услед гушења изазваног угљен-моноксидом. Браунинг подсећа да се процес истребљења Јевреја у Србији дешава на самом почетку спровођења „коначног решења” у Европи. Последњи Јевреји из овог логора уморени су гасом у мају 1942. године када, примера ради, логори смрти у Пољској, Треблинка и Собибор, још увек нису активни (Browning 1991: 68). Командант логора Херберт Андорфер је перфидно обмањивао логорашице да их камиони транспортују на исток где ће им услови бити знатно бољи. Заваране лажним обећањем саме су се пријављивале у великом броју не слутећи да иду на такозвану руту смрти, која се кретала од логора до подножја Авале где су Немци злоупотребљавали српске затворенике да закопавају лешеве, а онда су их након последњег транспорта, маја 1942. године, стрељали. У новембру 1943. године Немци приморавају и организују нову групу српских затвореника за ископавање масовних гробница са јеврејском децом и женама како би њихове остатке спалили. Након обављеног посла и њих су ликвидирали као и претходну групу. Тројица од њих су успела да се спасу и да касније сведоче на суду о овом стравичном злочину (Petrov 2009: 317–319; Browning 1991: 79–83; Shelach 1987: 251–253). Браунинг истиче како су исти људи, командант логора Андорфер и његов заменик Едвард Енге, возачи камиона Гец и Мејер, шеф полиције Емануел Шефер уз још тројицу полицајаца, понављали језиву процедуру у току два месеца, свакога дана осим недељом и празницима, понекада и у поподневним часовима. Камион са гасном комором усмртио би око стотину жена и деце на путу од Сајмишта до Авале (Browning 1991: 81). Петров ће поглавље „Београдска гасна комора” завршити сценом која подсећа на магични реализам коришћен у поглављу „Усна хармоника”. Наиме, Лаура из таксија посматра камион са гасном комором који волшебно израња из њеног сећања: „Гласови, као из неког хора, из неке класичне опере, можда Вердијевог 'Набука', чују се само ако се сасвим приближите музејском експонату на точковима. Када

22 Текстове Менахема Шелаха и Кристофера Браунинга, уз студију Милана Кољанина *Немачки логор на београдском сајмишту 1941–1944*, као примарне и репрезентативне за дату тему, помиње и Јован Ђулибрк (2011: 98–99) у студији *Историографија холокауста у Југославији*.

је возач избио на Авалски друм, нагазио је на папучицу за гас. Једва чујни гласови су сасвим умукли. А камион се узнео у ваздух и нестао у облацима.” (Petrov 2009: 321) У оквиру овог поглавља Петров успешно укршта елементе фикције и фактографије, што је поступак који се може пратити кроз читав роман.

4. Закључак

Јан Асман (2011: 59) сматра како је упућеност на простор најстарији медијум мнемотехнике, а да чак и читави предели могу служити као средство и контекст културног памћења. Управо мнемотопе, места сећања попут Јасеновца и Сајмишта, Петров у роману истиче као специфичне стожере колективног памћења. Начини њиховог транспоновања, у наративно ткиво романа *Као злато у ватри* у складу су са ауторовом намером да користи постојећа сведочанства, али и значајне историјске и културолошке студије, које доприносе свеукупној слојевитости и полифонији романа. Петров, као изузетно самосвестан аутор, говори о сопственој поетици, објашњавајући своју везаност за руску прозу двадесетих година XX века и њене поступке разбијања фабуне као и упућености на документ, на следећи начин: „Прибегао сам коришћењу докумената и уносио их какви јесу у роман. У неким од најпресуднијих момената документ говори сам за себе и свака интерпретација документа или промена била би мање упечатљива.” (Petrov, Đurđević 2009: 355) На другом месту, у научном раду посвећеном затворско-логорској прози, аутор истиче неопходност „уметничког обликовања прозе засноване на документарном начелу” (Petrov 2021: 333), сматрајући како сваки документ, без обзира на актуелност и значај у моменту појављивања, (п)остаје архивска грађа, док једино они документи, укомпновани у уметнички текст, настављају свој живот кроз књижевност и културу (Ibidem). Страдања Јевреја у Југославији Петров је уметнички уобличио кроз различите приповедне целине романа, комбинујући елементе друштвеног и културног сећања, те јукстапозиционирајући фикцију и фактографију. Фикционалну повест о страдању појединца Саламона и његове фамилије аутор је зналачки поставио у контекст трагичне судбине југословенских Јевреја у Другом светском рату, истовремено приповедајући о трагедијама градова на Саламоновом путу – Београд, Сарајево и Јасеновац. Нарацију је обогатио релевантним историјским и културолошким студијама (Шелах, Браунинг), мемоарима (Николић), фикцијом (Самоковлија, Андрић, Јандрић, Киш), али и сећањима преживелих сведока (Алберт Маестро, Јаков Кабиљо, Садо Коен – Давко, Јосип Ерлих, Миро Ауфербер, Адолф Фридрих), служећи се комплексним приповедним стратегијама и различитим дискурсима (попут научног, писма, исповести, усмених сведочанстава), а све у циљу реактуализације и расветљавања прошлих догађаја у медијуму књижевности, који Петров, у ларпулартистичком маниру, сматра повлашћеним у односу на све остале.

Извори

- Petrov 2009: A. Petrov, *Kao zlato u vatri*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Petrov 2013: A. Petrov, *Peta strana sveta*, Beograd: Prosveta.

Литература

- Albvaš 2015: M. Albvaš, Kolektivno i istorijsko pamćenje, prev. Aljoša Mimica, u: M. Sládeček, J. Vasiljević, T. Petrović Trifunović (ured.), *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Arsenijević Mitrić 2021: J. Arsenijević Mitrić, Stradanje Srba i Jevreja u romanu Jasenovac Ljube Jandrića, *Srpski jezik, književnost, umetnost (Zbornik sa XV međunarodnog naučnog skupa Srpski jezik, književnost, umetnost, održanog na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu 30–31. X 2020) knj. II/2, Jevreji*, ured. Dragan Bošković, Časlav Nikolić, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 203–224.
- Asman 2011: A. Asman, *Duga senka prošlosti: kultura sećanja i politika povesti*, prev. Drinka Gojković, Beograd: Biblioteka XX vek, Knjižara krug.
- Asman 2011: J. Asman, *Kultura pamćenja*, prev. Nikola B. Cvetković, Beograd: Prosveta.
- Asman 2015: A. Asman, Sećanje, individualno i kolektivno, prev. Kristina Ćendić, u: M. Sládeček, J. Vasiljević, T. Petrović Trifunović (ured.), *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Asman 2015: J. Asman, Kolektivno sećanje i kulturni identitet, prev. Igor Cvejić, u: M. Sládeček, J. Vasiljević, T. Petrović Trifunović (ured.), *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Asman 2018: A. Asman, *Oblici zaborava*, prev. Aleksandra Bajazetov, Beograd: Biblioteka XX vek, Knjižara krug.
- Beganović, Pavlić 1974: H. Beganović, N. Pavlić (ured.), *Jasenovački logor: Iskazi zatočenika koji su pobijegli iz logora 1942*, Banjaluka: Glas.
- Berger 1966: E. Berger, *44 mjeseca u Jasenovcu*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Browning 1991: C. R. Browning, *Fateful Months: Essays on the Emergence of the Final Solutions*, New York, Holmes & Meier Publishers.
- Ćulibrk 2011: J. Ćulibrk, *Istoriografija holokausta u Jugoslaviji*, Beograd: PBF, Institut za teološka istraživanja, Fakultet bezbednosti Univerziteta u Beogradu.
- Đurić 2013: M. Đurić, (R)evolucionarna (pri)povest Aleksandra Petrova (Eho svet-skih revolucija XX veka u romanima Aleksandra Petrova), u: *Revolucija i kultura u delu Aleksandra Petrova*, ured. Svetlana Šeatović Dimitrijević, Beograd: Filološki fakultet: Institut za književnost i umetnost: Prosveta.
- Mihailović 2009: V. D. Mihailović, Aleksandar Petrov: kao zlato u vatri, u: A. Petrov, *Kao zlato u vatri*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Milosavljević Milić 2018: S. Milosavljević Milić, Studije sećanja – nova metodološka paradigma dvadeset i prvog veka, *Srbistika danas: zbornik naučnih radova: problemi i perspektive savremenog tumačenja srpskog jezika, književnosti i kulture*, Banja Luka: Univerzitet u Banjoj Luci, Filološki fakultet, god. 3, broj 3, 9–20.

- Melić 2021: K. Melić, Histoire et postmémorial: Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus d'Ivan Jablonka, *Srpski jezik, književnost, umetnost* (Zbornik sa XV međunarodnog naučnog skupa *Srpski jezik, književnost, umetnost, održanog na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu* 30–31. X 2020) knj. II/1, *Jevreji*, ured. Dragan Bošković, Časlav Nikolić, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 243–251.
- Nikolić 2015: N. Nikolić, *Jasenovački logor*, Beograd: Žagor, NNK Internacional.
- Petrov, Đurđević 2009: A. Petrov, O. Đurđević, Dva mita srpskog naroda, u: A. Petrov, *Kao zlato u vatri*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Petrov 2021: A. Petrov, Andrićeva *Prokleta avlija* u kontekstu zatvorsko-logorske proze, *Književna istorija*, god. 53, br. 173, 325–347.
- Petrović 2018: S. Petrović, Vrednovanje usmenih istorija i životnih priča, *Glasnik Etnografskog instituta SANU*, LXVI (20), 319–331.
- Prins 2011: DŽ. Prins, *Naratološki rečnik*, prev. Brana Miladinov, Beograd: Službeni glasnik.
- Shelach 1987: M. Shelach, Sajmište – An Extermination Camp in Serbia, in: *Holocaust and Genocide Studies*, vol 2, no 2, 243–260.
- Sindik 1985: D. Sindik (ured.), *Sećanja Jevreja na logor Jasenovac*, Beograd: Savez jevrejskih opština Jugoslavije.
- Sládeček, Vasiljević 2015: M. Sládeček, J. Vasiljević, Predgovor u: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, ured. M. Sládeček, J. Vasiljević, T. Petrović Trifunović, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Šperber 2009: M. Šperber, *Policijsko poimanje istorije i drugi eseji*, prev. Tomislav Bekić, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Vidaković Petrov 2021: K. Vidaković Petrov, Rethinking the Holocaust novel in Yugoslavia: from Hinko Gottlieb to Aleksandar Petrov's *Like gold in fire*, *Srpski jezik, književnost, umetnost* (Zbornik sa XV međunarodnog naučnog skupa *Srpski jezik, književnost, umetnost, održanog na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu* 30–31. X 2020) knj. II/2, *Jevreji*, ured. Dragan Bošković, Časlav Nikolić, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 225–237.
- Zemaljska komisija Hrvatske 1946: *Zemaljska komisija Hrvatske za utvrđivanje zločina okupatora i njihovih pomagača, Zločini u logoru Jasenovac*, Zagreb: Naprijed. internet izdanje, <https://www.rastko.rs/rastko-bl/istorija/jasenovac/Jasenovac-1946_1.html#_Toc526960429>.

Jelena N. Arsenijević Mitrić

THE NARRATIVIZATION OF THE HOLOCAUST IN ALEKSANDAR PETROV'S NOVEL *LIKE GOLD IN FIRE*

Summary

The narrativization of the Holocaust in the novel *Like Gold in Fire* takes place through two narratives, the first one that goes from the perspective of the narrator of the first chapter „Cities, years (1941–1994)” and the second inserted, framed story of the narrator, who is also the heroine, Laura Opriško Vujanov, that through the memory (individual and collective), transformed into a kind of novel within a novel (under the title *War and Unrest*), maps

the suffering of Jews in the Second World War in the area of the Balkans and the former Yugoslavia, guided by the history of her family. The focus of the paper will be on the analysis of the mnemotops, as well as on the places of trauma, from Jasenovac to Sajmište, where narrators try to reconstruct the family and collective history. We performed the interpretation with an interdisciplinary approach, consulting known but also recent historical sources, relying on cultural studies as well as memory studies.

Keywords: A. Petrov, Holocaust, Jasenovac, Sajmište, memory, cultural memory, social memory, figures of memory, mnemotop.

*Примљен: 27. март 2024.
Прихваћен: 23. април 2024.*