

## (НЕ)МОЋ ЈЕЗИКА КАО ОДБРАНЕ ОД ЗЛА У РОМАНУ *КУЋА СЕЋАЊА И ЗАБОРАВА*

**Сажетак:** Филип Давид у роману *Кућа сећања и заорава* поставља питања по рекла и природе зла и покушава да схвати како је могуће живети у свету који је дозволио Холокауст и страдање невиних људи. Свестан несавршености људске природе, човекове слабости и понизности пред „заstraшујућом нормалношћу зла” (Фројд), аутор покушава да докучи, барем онолико колико је то појединцу могуће, зачуђујуће везе између преживљеног зла, сећања, заорава и језика. У покушајима ослобађања човека од самомржње и кривице без греха изнедрила су се тумачења која се односе на реконструкцију интимних доживљаја и деконструкцију језика и посттрауматског дискурса. Слично Кишу, спајајући фикцију и аутобиографско штиво, Давид се опредељује за сликање појединачних судбина, исповести и трауматичних искустава којима потврђује да зло постоји, вреба, чека свој тренутак и истовремено успешно измиче пред свим покушајима да буде опредељено или исказано постојећим језиком. Семантичком анализом рад тежи да одговори на питање снаге и ограничености језика и да дешифрује на који начин овај роман постаје својеврсно сведочанство ауторове утопијске идеје о стварању „новог језика” као могуће најјаче одбране од зла.

**Кључне речи:** Филип Давид, *Кућа сећања и заорава*, моћ, зло, исповест, траума, језик

### 1. Књижевност Холокауста

Чувена Адорнова реченица: „Писати поезију после Аушвица је варварство”, донела је основану сумњу у моћ уметности да се бави темом Холокауста. Ипак, дехуманизовано доба које је уследило после Шое изнедрило је разноврсне интерпретације и уметничке репрезентације преживелих и потомака жртава, али и оних који са јеврејством и страдалницима Другог светског рата немају директних породичних веза. С друге стране, потреба да се пружи било какав „одговор” на ову тему, јавиће се и код потомака починилаца гнусних злочина који су се одигравали најчешће унутар зидина озлоглашених нацистичких логора. Упркос уверењима да је *траума* нешто што се не може ни на који начин „опредметити”, многи уметници, било да су своје трауматично искуство стекли из прве руке, преко породице, или пак посредно, преко књижевности, позоришта, сликарских и вајарских дела, фотографије, филма или музејских поставки, успели су, свако на свој начин, да премосте јаз између временских и просторних дистанци, између лудила и нормалности, између сећања

и заборави да постану чувари прошлости која је најбоља одбрана од тога да се нешто слично никад не понови.

Књижевност Холокауста, захваљујући завидном броју писаца који се бавио (бави) овом темом, издвојила се као засебан и обиман жанр који стално изазива пажњу и интересовање књижевних критичара и изучавалаца књижевности. Када се истражује тема Холокауста у књижевности незаобилазна су следећа имена: Ели Визел (Elie Wiesel), Виктор Франкл (Viktor Frankl), Примо Леви (Primo Levi), Тадеуш Боровски (Tadeusz Borowski), Јержиј Козински (Jerzy Kosinski) и Давид Гросман (David Grossman). Иако је Визел, као један од најпознатијих преживелих, покушао да наметне своје ставове поводом писања о Холокаусту једино у форми мемоара, сведочења и дневничких записа, без уплива фикције, критичари се нису сложили да је и сам, пишући роман *Ноћ* (1956) успео у томе<sup>1</sup>. У овом науму успели су пре Виктор Франкл својом књигом *Зашто се нисте убили: Тражење смисла живљења* (1946) и Примо Леви мемоарима *Зар је то човек* (1947). Боровски, такође, инсистира на личном односу према написаном, док код Гросмана испричана прича постаје услов за опстанак. Неки од најзначајнијих писаца јеврејског порекла који су писали и пишу о Холокаусту на српском језику су Исак Самоковлија, Хаим С. Давичо, Станислав Винавер, Данило Киш, Александар Тишма, Иван Ивањи, Давид Албахари и Филип Давид. Палавестра (1998) пише о нераскидивим везама јеврејске и српске књижевне традиције и нагалшава како допринос јеврејских писаца у српској књижевности XX века далеко превазилази њихово сразмерно присуство. На просторима бивше Југославије, први роман који сведочи о Холокаусту био је *Хладни крематоријум: Роман о Аушвицу* (1950) Јожефа Дебреценија (József Debrézени)<sup>2</sup>, преведен са мађарског на српскохрватски језик 1951. Генерацији 1,5<sup>3</sup> припадају Данило Киш, чија књижевност почива на трауми због страдања оца у логору и Радомир Константиновић, нејеврејски писац који је био дете за време Другог светског рата, али кога ће трауматично искуство губитка другара из разреда опседати читавог живота. Најпознатији представник друге генерације писаца јесте Давид Албахари. Његова два романа *Мамац* (1996) и *Геџ и Мајер* (1998) дочаравају како *постсећања* друге генерације функционишу и на који начин трауматска историја предака узрокује трауматске последице код наредних генерација. У постјугословенској књижевности издвојила се група писаца тзв. треће генерације, који немају етничке и/или религијске

<sup>1</sup> Његова тврдња да је *Ноћ* мемоарски запис који је настао на основу личног проживљеног искуства када је имао петнаест година, оспоравана је тиме што је прошло доста времена од „преноса” проживљеног у књижевну форму, као и тиме што је аутор писао на јидишу, а потом је спис преведен на француски језик.

<sup>2</sup> Јожеф Дебрецени је псеудоним Јожефа Брунера (József Brunner), јеврејског писца који је у међуратном периоду био активан у књижевном животу у Суботици и који је преживео Аушвиц и још неколико нацистичких радних логора у Силезији. Године 1945. се вратио у Југославију и живео у Београду до своје смрти 1978.

<sup>3</sup> У ову генерацијску групу спадају писци који су били „премлади да би имали одрасло поимање онога што се догађало са њима али довољно стари да би били ту за време нацистичког прогона Јевреја“ (Suleiman, 2002: 277).

везе са јеврејским жртвама Холокауста, али су Холокауст учинили темом свог књижевног рада. Они на сличан начин реагују на исто историјско искуство и позајмљујући од „различитих (уметничких, историографских, музеолошких) дискурса о Холокаусту поступке приказивања трауматских повести тематизују екстремно насиље које је подржавала држава током југословенских 1990-их” (Stejn, 2018:121).

Однос књижевног и историјског дискурса, односно између „оног што је могло да буде” и „оног што се заиста збило” веома је битан за поетику постмодернизма. У периоду постмодернизма начин писања историје изнова се проблематизује и дозвољава разноврсне комбинације, модификовања и прожимања. Чест случај постмодерног романа јесте „фалсификовање” историје или манипулисање историјским чињеницама у сврху стварања нових могућих светова, нових значења и читања. У доба вечите сумње и преиспитивања, историјске „истине” постају недовољне, непоуздане и варљиве, те им је потребна књижевна реч како би повратиле своју уверљивост и валидност. Тако *историјска метафикција* подразумева стално критичко преиспитивање историје и креирање књижевних текстова која су у својој бити дела фикције, заснована на историјским догађајима (Наџион, 1996). Слично томе, термин *аутофикција* означава фикцију сачињену искључиво од стварних догађаја и чињеница, а сковао је француски писац, теоретичар и књижевни критичар Дубровски како би описао поступак свог романа *Филс* (1977). Готово сви поменути аутори у свом проблематизовању страха Холокауста служе се овим поступцима обликовања (не)књижевне грађе. Ипак, у случају романа Давида Гросмана, Џејн Јолен, Филипа Давида и њихове репрезентације Холокауста, проналазимо нову технику која се не може разумети без увођења термина *магијски/магични реализам*. Неке од основних карактеристика *магичног реализма* јесу формирање фиктивног света који је близак појавном свету у којем живимо, спој чињеничне и фантастичне стварности, симултано усвајање дословне и алегоричке перспективе, као и преиспитивање фиксираних идеја о времену, простору и идентитету. Битна одлика *магијског реализма* јесте метафикција као наративни поступак својствен постмодернистичкој прози, док су неке од главних приповедних стратегија постмодерне метафикције: аутореференцијалност, поигравање тачкама гледишта, релативизовање и обезвређивање аутора, интертекстуалност, употреба иронијске дистанце према поступцима и догађајима итд. Писци користе ову технику да би оживели оне којих нема како би уз њихову помоћ покушали да дођу до истине, при чему им нарочито помажу следеће стратегије: „магија вербалног“ која замагљује границе између објективног и књижевног света, једноставан књижевни израз упућен одраслом читаоцу касног двадесетог века, понављање као наративни принцип, трансформација јунака, побуна против тоталитарних режима и етаблираних друштвених истина, карневализација, превласт Јунгове теорије *колективно несвесног* насупрот несвесном које заступа Фројд (Faris, 1995: 173–186). Венди Ферис закључује да је концепт магичног реализма значајна компонента постмодернистичке фикције која „трага за новим начинима приказивања неприказивог и несводљивог”

(1995: 185). Слично Кишу, спајајући фикцију и аутобиографско штиво, Давид се опредељује за сликање појединачних судбина, исповести и трауматичних искустава којима потврђује да зло постоји, вреба, чека свој тренутак и истовремено успешно измиче пред свим покушајима да буде до краја опредмећено или исказано постојећим језиком.

## 2. „Бука и бес историје” (Д. Киш)

На композиционом плану роман *Кућа сећања и заборав* се одликује комбинацијом нумерисаних и именованих поглавља са, на први поглед, не чврсто повезаном структуром (поглавља садрже поред оквирне приче о Алберту Вајсу, појединачне интригантне и дубоко несрећне исповести јевреја, као и вести из новина). Роман започиње звучно, хуком воза<sup>4</sup> и фонолошком језичком конструкцијом *Бум-ћиха-бум-бум-ћиха-бум* која главном јунаку романа, Алберту Вајсу, не да мира. Ова ономатопејска мантра (бајалица или клетва) прогања га читавог живота, јер је везана за ситуацију у којој остаје без родитеља и млађег брата. У почетку 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. *Бум-ћиха-бум-бум-ћиха-бум*” (David, 2014: 11). У другој половини романа сазнајемо да он има тинитус, симптом буке у уху који нема физички узрок, већ потиче из главе и да за њега нема лека. Дакле, Вајс је приморан да живи са стално присутном буком која се појачава како време пролази и како се читалац упознаје са разноврсним покушајима да се зло објасни, са једне стране и са све већим бројем јевреја које прогони њихова прошлост и разара их „бес историје”, са друге стране. Задњи план романа, такође је обележен овим звучним ефектом, који сада има високо упозоравајућ тон и управља визијом која мноштво људи у колони у пратњи наоружаних војника доводи пред логорска врата изнад којих је натпис *ARBEIT MACHT FREI*. Ипак, аутор романа се одлучио да не заврши роман овом кошмарном визијом, нимало страшнијом од стварно проживљених трауматичних догађаја и посттрауматског искуства, већ је главном јунаку дозволио последњу визију смираја, искупљења и среће, „свет без зла” у којој је поново заједно са мајком, оцем и братом, пре но што ће бука у глави постати још јача. Звук клопарања воза, тј. буке региструје се као лајт-мотив, те се и сам текст може схватити као последица приповедања заогрнутог буком. Троп воза на сваком кораку блокира приповедача (можда и аутора) и открива му како ће се сви његови напори да се пронађе у сопственој прошлости и да раскринка разарајуће силе зла задржати на покушају.

<sup>4</sup> Вероватно је за многе једна од првих асоцијација за Холокауст превоз људи у сточним вагонима до логора смрти. Анализирајући романе Е. Визела, Ј. Козинског, Д. М. Томаса, Ф. Давида и драму Х. Пинтера, у којима се јавља троп воза, Милица Карић долази до закључка да воз добија симболику трауме и смрти хуманизма у жанру књижевности Холокауста (2021a: 69-92).

### 3. „Застрашујућа нормалност зла” (З. Фројд)

Већ на почетку романа сусрећемо се са покушајима поимања природе зла, у којима се запажа оштра подвојеност између тезе о баналности зла и тезе да је зло космичко, ирационално и незауостављиво. Оне су изнедриле и различите струје у тумачењу зла, иако свако објашњење има исти циљ – помирење човека са постојећим, моћним и свеprisутним злом. „Разумети, значи и оправдати”, рећи ће један од Давидових ликова и још: „требало би измислити нови језик када се разговара о злу, јер се овим нашим начином говора и размишљања дубина зла не може исказати” (2014: 120).

Недокучивост ових проблема условила је тумачења која се ослањају на мистику, симболику и оностраност, за разлику од вере која се показала недовољним оруђем у ослобађању човека од самомржње и кривице без греха. Веома је интригантно објашњење које пружа незнанац са скупа „Злочини, помирење, заборав”, о постојању *дајмона - водича који иде уз нас и који се сећа нашег позовања*. Аутор је ову фантазмагорију свог лика нарочито подржао пажљиво утврдивши његову итимну трауматичну коб у радњу читавог романа. Незнанац губи своје ближње на најапсурдније начине (уколико бисмо рекли да зло има смисла за хумор, онда би било то у овом случају), да би у једном тренутку Алберт Вајс сазнао да је *дајмон* стајао и уз незнанца када је изгубио живот у бомбашком нападу. Још једно тумачење зла, дао је најстарији лик романа, 90-огодишњак Емил Најфелд. Његова исповест нас води у Аушвиц, где је био члан „небеског одреда”, „црних гавранова” или зондероваца. Они су били задужени да жртвама угушених гасом поваде златне зубе, одвозе до пећи за спаљивање и њихов пепео товаре у цакове и бацају на ђубриште.

„Пре него што се догодило, нисмо веровали да је такво нешто могуће. А када се догодило, почели смо се навикавати на то зло, које нас је паралисало, одузело нам сву снагу, осим снаге за преживљавањем, а све оно што нам се некада чинило сулудим, неприхватљивим, немогућим, постало је и могуће и прихватљиво, јер је то била наша једина стварност. И из те стварности није било бекства, свака друга стварност била је укинута и непостојећа.” (2014: 140)

Најфелдово трауматично искуство превазилази план интимног и оставља могућност аутору да прошири кадар ове епизоде, па и читавог романа.

„Постављајући питање о суштини зла, односно стављајући га у контекст људске природе, он не говори само о Холокаусту који се догодио током Другог светског рата, него истовремено проговара и о страдањима свих невиних жртава током историје. Такође, он не нуди никакав коначан одговор, напротив, он као да оспорава све понуђене формуле које су оправдавале кроз разумевање и указује на две кључне ствари – одраз зла у добру или добра у злу кроз параболу о Сабатају Цевију, али и бола као суштинског ре-креативног принципа, односно као саме суштине постојања кроз причу о кући сећања и заборава.” (Arsenić, 2014)

И када трагамо за одговором на питање *сећати се зла или га заборавити* наилазимо на опозиције у мишљењу: Најфелд открива како је памћење страш-

није од заборава, док Вајс не пристаје на заборава, иако би памћење подразумевало бол. „У сабласној соби њујоршке куће која све памти, која читава његову јаву и његове снове, Вајс ће разумети да памћење има само један модус претрајавања у човеку: бол. Вајсов живот није друго до бол...” (Николић, 2017: 249) „Али, шта би он био без тога, без дубоко прожимајућег бола? У њему се чувају сећања на оца, мајку, Елијаха. Тај бол је све оно што је он сам, без тог бола он, Алберт Вајс, не постоји. А ни они до којих му је највише стало.” (David, 2014: 117) Пристајање на ту бол јесте прихватање своје кобне *другости*, али и чин „заборава” зла.

Ипак, задовољавајуће објашњење порекла и природе зла изостаје. Најфелд ће рећи: „Шта нам у свему што смо проживели недостаје? Нешто јако важно, за чим трагамо, узалуд трагамо. Недостаје смисао нашег страдања. А зло управо свему чега се дотакне одузима смисао.” (2014: 141). И овде долазимо до парадокса. Уколико је зло испражњено од смисла, како можемо очекивати од језика да га саопшти?

*Бум-ћиха-бум-бум-ћиха-бум*

#### 4. *Нестајање* (пост)сећања

Књижевне верзије Холокауста и нацистичких злодела изнедрене из постсећања често на први поглед бивају лабаве, крће и недоречене, јер је место на које сећања упућују остало заувек неприступачно и неизрециво. Место сећања претвара се у *ехо трауме*, односно у *ехо сећања* (Matejić, 2012: 84-87), које упркос својој веродостојности буди сумњу у „истине” које саопштава, јер налазећи се „иза бесконачних слојева симболичких репрезентација (...) стварност бива нешто за чијим се додиром истовремено жуди, а коју је немогуће дотаћи услед низова (празних) репрезентација-означитеља” (Stojanović, 2012: 60). Сумња се повећава уколико се у обзир узме и теорија о „немогућности изражавања болног искуства” (Giergiel, 2017: 39). Такође, примећено је да „искуство трауме може узроковати нестанак говора, немост, што можемо повезати са чињеницом да екстремно искуство не може бити вербализовано” (Giergiel, 2017: 41).

*Нестајање* је још један од доминантних мотива романа, отелотворен на више семантичких планова, без чијег разматрања би ауторова идеологија остала недовољно расветљена. Најтранспарентније је приказано *нестајање као умирање*, најчешће насилном смрћу или самоубиством. Потом, региструјемо *нестајање као прелазак у неки други свет*, у неку другу паралелну стварност, тачније *уметност нестајања*, мађионичарски трик којим се одлази негде другде, постаје неко други, али који често имплицира и замку – немогућност повратка у реалност из које смо побегли. Трећи аспект *нестајања* јесте *нестајање рукописа* који садрже слово о злу или интервенција над њима – списи чији се рукопис мења, дописани или оскрнављени, што изнедрава уверење да се нешто не сме и не може изрећи или записати, да просто није дозвољено. Последњи аспект *нестајања* се може пренети на план писања о нестајању, али и на ре-

алну опасност да ће то писање у скоројој будућности ослабити или изостати, што би била својеврсна победа зла. Према Бодријару заборављање јесте део истребљења (1991: 50) – онај вид *нестајања* који чини окосницу романа *Кућа сећања и заорава*. Морамо признати да је „неговање културе сећања неопходно ма колико невероватан и ванредан догађај да је у питању, најпре у оквирима породице, ужих друштвених заједница и најзад кроз највише облике институционализованог сећања” (Карић, 2021б: 78) како не бисмо упали у замку зла и дозволили да се нешто слично понови.

Уријел Коен, један од јунака Давидовог романа, којем није у досадашњим студијама посвећивано довољно пажње, репрезентативни је пример бића преплављеног страхом, кривицом и самомржњом. Родитељи његове мајке, успешни и поштовани лекари, пре но што ће их одвести у логор смрти, оставили су ћерку Елизу на чување човеку који ће их изневерити. Њихово страдање остаје донекле у сенци трауме коју ће преживети Елиза и њен син Уријел. Нежељено дете, последица злостављања и сликовања, одрасло је у четири зида без светлости и свести о спољашњем свету. Једина дистинкција између Уријела и животиње био је говор, те отуд неизмерни страх да ће и ту моћ изгубити. „Од најрнијег детињства прогонила га је мисао да ће одједном изгубити моћ говора и почети да заборавља речи, да ће речи почети да губе своја значења не би ли се на крају претвориле у гласове без икаквог смисла.” (2014: 120) Бивајући ослобођен из тамнице коју је називао својим домом, Уријел није могао да се ослободи себе и своје зле прошлости. Вечито одбациван од других, не наставши разумевање ни од кога, Уријел своју бол рефлектује у другости, али не изналази начин да је отуђи и да је се ослободи. „Шта онда у свему томе може да значи живот неког скрајнутог људског створа, некаквог странца у сопственом животу?” (2014: 122) Приморан да живи у сталном страху и грчу, раме уз раме са „утварним посматрачем” или двојником који се наслађује његовом болешћу и његовим сталним падом у мрак, Уријел неће моћи а да не осети самомржњу због „другога и другачијега”. Презирући онај део себе који чини разлику од других, иако свестан да та разлика није настала његовом заслугом ни кривицом<sup>5</sup>, Уријел живи колективно сећање Јевреја, с немогућношћу да га до краја вербализује и саопшти.

Поставља се питање колико је књижевност постсећања уопште читљива и прочитана. Часлав Николић примећује да „упознавањем са једном и другом просторијом, јунак заправо региструје савремену релативизованост теме Холокауста, која се баш у Кући могла учинити апсолутно прегледном, присутном, али у исти мах и апсолутно недоступном” (2017: 250). *Нестајање, пад у мрак, замрачивање* догађа се и читаоцима књижевности Холокауста. Према Роберту Иглстону (Robert Eaglestone), текстови о Холокаусту се не могу читати као „обични“ књижевни текстови, већ као текстови сведочанства који, с једне стране, описују ужас логора на реалистичан начин али, истовремено, користе специ-

<sup>5</sup> Нешто слично осећа и Емил Најфелд који у преписци са Уријелом покушава да му помогне, али и да осветли позицију друге генерације: „(...) стид ће ме надживети као оног Кафкиног јунака, кривог без икакве кривице” (2014: 145).

фичне наративне стратегије које отежавају или онемогућују идентификацију читалаца са текстом, те на тај начин спречавају лако конзумирање текста или асимилацију ауторовог искуства (Eaglestone, 2004). Морамо се сложити са ставом Драгане Стојановић да у историографији 20. века Холокауст представља црну тачку, „која се небројено пута изнова и изнова ре-креира, реконструише и репрезентује у покушају бега од ужаса њене непредстављивости, несагледивости и неисказивости” (2012: 60). Чини се да је уметност на овом ризичном терену показала своје слабе стране. Своју немоћ у исписивању трауматичног и посттрауматичног искуства показују подједнако књижевност и филм. Телевизија је „иста црна рупа као и Аушвиц”, јер је њено егзорцистичко раскривање Холокауста само „јефтин начин” да се, „по цену неколико суза” (Водријар: 1991: 50), открије нешто друго, неки злодух вештачке, постхумне меморије. С друге стране, који ће медијум пре уметности моћи да барем делимично сачува од заборава (не)изрецивост (не)могућег сећања? „Књижевност постаје (по)етички знак да је, и поред увек присутне сумње и оправдања, историјски и политички злочин над човеком извршен. И зато књижевност, унутар епистемолошко-логичко-историјских апорија, провоцира и обавезује литерарним обликом прећутаног, сама постајући знак убијеног.” (Вошковић, 2015: 184)

## 5. (Не)моћ речи

Ако смо становишта да је траума заиста неизрецива, да се у дискурсима о сновима, визијама и најдубљим емотивним потресима нужно јављају лексичке и семантичке пукотине и да саопштавање снова, траума и сећања остаје увек крње и тиме непознаница за оног коме се саопштава, не можемо да се не запитамо да то није последица несавршености језика и људског говора.

Тема језика јесте једна од значајнијих када се говори о књижевној репрезентацији Холокауста. Милица Карић истиче како се после полемике о језику на коме се пише Холокауст може закључити да је то сваки онај језик којим су говориле жртве, да то није ниједан конкретан језик, већ да је то језик трауме. Колико је језик битан у књижевном стваралаштву доказао је Козински признавши како му је било немогуће да пише на матерњем пољском језику, зато што је тај језик носилац трауматског искуства и да је због тога одабрао да пише на „маћехином” енглеском језику, који му је донео могућност ослобађања од трауме. С друге стране, „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” (Карић, 2021б: 76).

Пишући о Давидовом језику и стилу, Симонида Лончар (2020) запажа да је незаобилазна и посве крупна ставка, неретко лишена запажања и анализе у делу *Кућа сећања и заорава*, несумњиво пишчево прибегавање једноставном, каткад прозаичном и сажетом изразу, који, нехотице или са одређеном



намером, бива „употпуњен“ одсуством језгровитости на лексичком, а самим тим и на семантичком плану. Ауторов сведен израз и избегавање нарочитог „кићења“ и проширивања реченице дословно указује на „бег“ од удубљивања и дотицања свеприсутног проблема суштине и природе зла. Са друге стране, одабрана форма приватног дневника очито надокнађује недостајућу димензију дубине језика/говора/дискурса. Сходно томе, можемо закључити да је је језик трауме увек дубоко личан, индивидуалан, аутохтон – готово крик кога је тешко „превести“, али којем из тих разлога понајвише погодује књижевна форма исповести, мемоара, дневника и приповедање које почива на магијском реализму – баш оно што обележава књижевни рад Филипа Давида.

Језик именује, дефинише, опредмеђује, саопштава, расветљава и још много тога. Али, језик и унижава, кажњава, затамњује, сакрива и изокреће смисао и сл. Језик има моћ да се игра, да нешто веома битно учини апсурдним или ироничним. На пример, озлоглашен натпис исписан на улазима нацистичких концентрационих логора (Аушвиц, Дахау, Грос-Розен, Захсенхаузен и Терезинштадт), *Arbeit macht frei* је немачки израз који у преводу значи „рад ослобађа“. Колико језик може да буде привид, замка и парадокс илуструје именовање Уријела у спреси са његовим бивствовањем. Дословно име Уријел значи „Бог је светлост“, „Бог доноси светлост“ или „Божија ватра“. Стручњаци име Уријел преводе као моћ која је повезана с вољом за животом и са Светим Духом у свом његовом сјају. Ипак, одрастање у изолованој подрумској просторији и живот уз стално одбацавање и самомржњу може резултирати само тиме да се светлост угаси у мраку ума. У његовом случају, али и у случајевима Мише Волфа, Соломона Левија, Емила Најфилда и Алберта Вајса, региструје се моћ језика да страдалнике још дубље ставља у позицију криваца без кривице, као и о немоћи језика да их дефинише с оне стране зла. Они су доживели нешто несхватљиво, били су жртве, сведоци и починитељи<sup>6</sup> немогућег зла. Дакле, језик њихове судбине може дефинисати само кроз негацију нормалности, чак негацију могућег, а како то често није довољно ту се показује његова мањкавост и немоћ<sup>7</sup>.

Уријел ће једном приликом рећи: „Само покаткад, речи могу постати мостови преко којих једни другима прилазимо“ (David, 2014: 151), док у дванаестом поглављу које је посвећено управо њему читамо редове:

<sup>6</sup> Ева Хофман (Eva Hoffman) и Ангела Кухнер (Angela Kühner) се залажу за употребу термина *терет* и *траума* којима би се подвука дистинкција између постгенерације нациста и постгенерације жртава Холокауста.

<sup>7</sup> Речи су понекад сувишне, чак њихово осудско (ћутање / тишина) може казати много више. Пример за претходно речено јесте филмско остварење *Обојена птица*, међународна копродукција црно-беле ратне драме из 2019. године. Филм је настао по сценарију, режији и продукцији Вацлава Мархоула (Václav Marhoul) и представља адаптацију истоименог романа Јержија Козинског. На фантастичан начин појмимо колико слика у односу на уметност речи може да учини искорак и колико је одсуство говора некада неопходно да би се „чула“ туђа бол (главни јунак припада 1,5 генерацији и не проговара ниједну реч током филма, уколико не рачунамо језиви крик који је испустио када су га ране закопаног у земљи кључале по глави).

„Много тога не може се исказати речима, речи су у највећем броју случајева заиста лишене сваког значења, постале су лажљиве. Требало би измислити неки нови језик, чист, неокаљан, који би имао јасноћу, дубину, снагу, који би био способан да изрази права осећања. Такав језик, прецизан и снажан, представљао би најјачу одбрану од зла. *Зло је ужасно моћно, страховито је моћно, али је и саморазарајуће (...)*” (2014: 120).

Утопијска идеја о стварању новог језика је изнедрила алтернативу – буку, као разарајући самодеструктивни моменат, али и музику која попут композиције локомотиве води читаоца кроз исповести Алберта Вајса, Соломона Левија, Мише Бранкова, Емила Нејфелда и Уријела Коена. Музика је највише везана за лик Мише Бранкова, професора музике, који је тек у позним годинама сазнао да су његови биолошки родитељи страдали у Јасеновцу. Настављајући давно започету очеву композицију, он покушава да реши проблем свог идентитета и да се поново сусретне са давно изгубљеним оцем. У том процесу схвата да би морао себе да интерпретира и дефинише унутар, њему недовољно познатог, јеврејског, хасидистичког и кабалистичког културног и религијског регистра. Недовршена композиција постаје његова опсесија, али тек пошто је проучио кабалистичке песме био је у стању да створи „молитву” која брише границе између прошлости и будућности и којом се „отварају капије времена”. Једне ноћи Миша посматра како мноштво људи улази у незасито гротло возила, међу којима види и своје родитеље. Та кошмарна визија није била одговор за којим је трагао. Говор је још једном опредмећен, изокренуо се у апсурд, вука у мук: „Он повика што је гласније могао али никакав звук не напусти његове усне” (David, 2014: 110). Руководећи се Рабиновим ставом да је „музика душа универзума” и својим најинтимнијим осећањима, Миша је отишао на Старо сајмиште и ставио букет цвећа на хумку: „Стајао је тако неколико тренутака без речи. Затим је из футроле коју је носио под руком извадио виолину. Засвирао је мелодију *Кад сване дан*, онако како ју је записао његов отац Аврам Волф, са делом који је он, Миша Волф, његоц син, дописао. Била је то сада завршена, заокружена мелодија, испуњен дуг према оцу али и према свима који су са овог места отишли у смрт.” (David, 2014: 111)

Рад завршавамо стиховима из романа *Кућа сећања и заорава*, који су у филму *Кад сване дан* (2012) још више добили на значају, будући да њима гласови мртвих проговарају и казују више но што живи могу говором да формулишу. Језик постаје слика и тон, исконска поезија, свеprisутно сећање, колективна свест, медијум између непосредног трауматичног искуства и посттрауматског стања друге генерације, свет без заорава, предзнање о невероватној рушилачкој моћи зла и нада да ће се зло ипак надвладати:

*Кад сване дан  
И мртви пробуде се  
И зора нова дође  
И прође ноћ*

*Бићемо ту  
Кад сване дан  
И прође ноћ...*

## Литература

- Arsenić, V. (2014). *Život nakon Holokausta – Filip David: Kuća sećanja i zaborava*. Retrieved from <https://radiogornjigrad.wordpress.com/2014/12/28/zivot-nakon-holokausta-filip-david-kuca-secanja-i-zaborava/>
- Bodrijar, Ž. (1991). *Simulakrumi i simulacija*. Novi Sad: Svetovi.
- Bošković, D. (2015). *Zablude čitanja*. Beograd: Službeni glasnik.
- Giergiel, S. (2017). Govoriti čitanjem nije isto što i čutati. *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. 2, Тишина, 39-48.
- David, F. (2014). *Kuća sećanja i zaborava*. Beograd: Laguna.
- Eagleton, R. (2004). *The Holocaust and the Postmodern*. Oxford: Oxford University Press.
- Карић, М. (2021 а). Троп воза као симбол трауме у књижевности холокауста. *Лунар: Часопис за књижевност, језик, уметност и културу, година XXII / број 76 / 2021*, 69-92.
- Карић, М. (2021 б). Шоа/холокауст: књижевнокултуролошки одговор. У Д. Бошковић и Ч. Николић (Ур.), *Јевреји: Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова* (стр. 77-92). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Лончар, С. (2020). Антитетички однос теме и наративног стила у роману "Кућа сећања и заборав" Филипа Давида. Retrieved from <https://pulse.rs/kuca-secanja-i-zaborava/>
- Matejić, J. (2012). Diskurs postgeneracije. Sećanje i identitet potomaka počinilaca i žrtava Holokausta. *Filozofija i društvo XXIII (3)*, 78-90.
- Николић, Ч. (2017). 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.
- Палавистра, П. (1998). *Јеврејски писци у српској књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Stejn, V. (2018). Sećanje na Holokaust u jugoslovenskoj i postjugoslovenskojknjiževnost i: transnacionalne dimenzije traumatskih sećanjana Balkanu. U M. Lošonc i P. Krstić (Pr.), *Holokaust i filozofija* (str. 103-130). Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Stojanović, D. (2012). Reprezentacija kao polje nemoći (i) konstrukcije sećanja. U M. Sebić (Ur.), *Naša mesta – geografija sećanja i zaborava* (str. 60-63). *Nova misao, časopis za savremenu kulturu Vojvodine br. 16*.
- Suleiman, S. R. (2002). The 1.5 Generation: Thinking about Child Survivors and the Holocaust. *American Imago* 59 (3). 277-295.
- Faris, W. B. (1995). *Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction. Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, NC and London: Duke University Press, 163-190.
- Наћион, Л. (1996). *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi.

Jelena Veljković Mekić

**THE (LACK OF) POWER OF LANGUAGE  
AS A DEFENSE AGAINST EVIL IN THE NOVEL *THE HOUSE  
OF MEMORY AND OBLIVION***

In the novel the *House of Memory and Oblivion*, Philip David questions the origin and nature of evil and tries to understand how it is possible to live in a world that allowed the Holocaust and the suffering of innocent people. Aware of the imperfection of human nature, man's weakness and humility in the face of the «terrifying commonness of evil» (Freud), the author tries to fathom, at least as much as it is possible for one person, the surprising connections between the evil experienced, memory, forgetting and language. In attempts to liberate man from self-hatred and guilt without sin, interpretations related to the reconstruction of intimate experiences and the deconstruction of language and post-traumatic discourse were born. Similar to Kish, combining fiction and autobiographical reading, David opts for painting individual destinies, confessions and traumatic experiences that confirm that evil exists, lurks, waits for its moment and at the same time successfully evades all attempts to be objectified or expressed in existing language. Through semantic analysis, the work aims to answer the question of the strength and limitations of language and to decipher how this novel becomes a kind of testimony to the author's utopian idea of creating a «new language» as the strongest possible defense against evil.

vmjelena@yahoo.com