

НЕБЕСКИ ОДРЕД ЂОРЂА ЛЕБОВИЋА И АЛЕКСАНДРА ОБРЕНОВИЋА У КОНТЕКСТУ ЛИТЕРАТУРЕ О ХОЛОКАУСТУ

Апстракт: Попут Дантеових кругова пакла, и овај рад, посвећен драми *Небески одред* (1956) Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића, чија је радња смештена у паклу Аушвица, такође има кружну, безизлазну структуру. Након краћег теоријског пролошког дела, следи антрополошки увид у неке од метаморфоза човека које су се одвијале у концентрационим логорима, а потом први део литерарног контекста драме, онај који јој хронолошки претходи. У средишњем делу рада говори се о *Небеском одреду*, са посебним освртом на рецепцију која је ту драму пратила у време кад се појавила. После тога, следи други део литерарног контекста, који обухвата период од *Небеског одреда* до савременог тренутка, да би рад уоквирио још један краћи теоријски одељак у својству епилога.

Кључне речи: Ђорђе Лебовић, Холокауст, Аушвиц, Зондеркомандо, сила *nihila*, књижевност, књижевно сведочење

Пред капијом

Холокауст је кулминација силе *nihila* у творевини. Као да се сваки претходни смисао, али и потоњи, па и онај који ће можда тек бити досегнут, вртложи и увире у понор који је тад, у малом исечку прошлости, заувек остао отворен. У „прошлости која не може да прође”.¹

¹ Ридигер Зафрански. *Зло или драма слободе*. Предео са немачког Саша Радојчић. Службени лист СЦГ: Београд 2005, 185.

Задржати смисленост речи над понором *nihila*, у коме се сваки смисао разграђује.

Над понором *nihila* књижевност сведочи, али и промишља „границе”, „промашаје” и „неуспехе сведочења”².

Сведочити антилогосну силу пуштenu из бездана, да се не би у некој новој садашњости поново пробудила.

У „мегалополису званом Аушвиц”,³ као средишњем месту Холокауста, књижевност је поново осмишљена.

Без књижевности оно што је неизрециво не би пронашло своју реч. Своју антиреч. Да попут антијеванђеља посведочи о антилогосној сили *nihila*. Нису ли уосталом логорашке приче, како се и Примо Леви питао, „заправо приче једне нове Библије”?⁴

Основно питање логорашке литературе јесте како сведочити о неизрецивом.

Сва су сведочења, притом, недовољно истинита. Као што је италијански хемичар, бивши логораш, указао на парадокс у вези са преживелима и такозваним „музелманима” (живим костурима) –

[...] ми, преживели, нисмо прави сведоци. [...] Осим што нас је мало, ми преживели смо ненормална мањина: они који због свог огрешења или умећа или среће нису дотакли дно. Ко га је дотакао, ко је видео Горгону, није се вратио да о томе прича, или се вратио нем; али су они, „muslimani”, потонули, заправо прави сведоци, и њихов би исказ имао свеобухватно значење. Они су правило, ми смо изузетак.⁵

Логорашка књижевност је књижевност мањине, оних који су успели да се задрже на ивици понора. Књижевност

² Владимир Гвозден. „Аусџерлиц, *Gegen-Denkman* и границе чега?”. *Холокауст и филозофија*. Приредили Марк Лошонц и Предраг Крстић. Институт за филозофију и друштвену теорију: Београд 2018, 82.

³ Томас Кенили. *Шиндлеров ковчеј*. Превела са енглеског Маја Данон. Југославијапублик: Београд 1989, 322.

⁴ Примо Леви. *Зар је њо човек*. Превела са италијанског Елизабет Васиљевић. Плато издаваштво: Београд 2021, 74.

⁵ Примо Леви. *Појноули и сјасени*. Превела са италијанског Елизабет Васиљевић. Слио: Београд 2002, 76.

оних који су избегли сусрет са коначном „истином” *nihila*, са погледом Горгоне, чије је окамењујуће, антитеургијско дејство усмерено против речи као такве. „Мањинска” књижевност која је морала да измисли „нов говор”, да „рехабилитује” и „хуманизује” реч „коју је непријатељ издао, покварио и изопачио”.⁶

Као да су све речи и сав смисао били изврнути на поставу. (Са изузетком речи „димњак”: једино је она у Аушвицу, пловехи „ваздухом, помешана с димом”, „имала стварни смисао”.⁷)

Обновљена реч преживелих која жели да сведочи истину чије јој „свеобухватно” искуство измиче.

Њихова реч је наратив који то не жели да буде. Јер, да би се оно што је неизрециво макар осенчило, мора се преобразити, превести у наратив; како би сведочење иначе било могуће? Али ако исповест „постане *йрича*”, ако „хорор логора постане нешто што се да исприповедати”,⁸ шта остаје од оног што је непојмљиво? Да би речима очували предукус непојмљивог, аутори неких логорашких (ис)повести су се од „историјског метанаратива” као *йриче* окренули – у одсуству „свеобухватне истине” са којом једино „музелмани” заједничаре – ка „субјективном искуству” као једином (преосталом) *истинском* које „одређује наш однос с прошлошћу”.⁹ При чему се, кад истина у књижевности постане императив, *уметничко* рађа случајношћу.¹⁰ Посреди је стога наратив који зарад истине одустаје од свог наративног сопства.

Литература о Холокаусту, као кровни, технички термин свих текстуално посредованих упризорења и промишљања истребљења европских Јевреја и других народа и мањинских

⁶ Ели Визел. „Предговор новом издању”. *Ноћ*. Превео са француског Мате Марас. Знање: Загреб 2010.

⁷ Ели Визел. *Ноћ*. Превела са француског Александра Грубор. Рад: Београд 1988, 40.

⁸ Соња Веселиновић. „С ону страну знања”. Поговор. У: Шарлот Делбо. *Аушвиц и њосле њеја*. Превела са француског Оља Петронић. Културни центар Новог Сада: Нови Сад 2023, 376.

⁹ *Исто*, 373.

¹⁰ Видети: Винфред Георг Зебалд. „Између историје и природне историје: О књижевном опису тоталног разарања”. *Campo santo*. Превела са немачког Сања Карановић. Културни центар Новог Сада / Агора: Нови Сад / Зрењанин 2019, 78.

група у нацистичким концентрационим логорима, подразумева документарну грађу („дневнике или мемоаре логораша”), књижевну (уметничке „обrade” дневника и мемоара) и научну („социолошка и историјска дела”¹¹). Међутим, за једно од парадигматичних логорашких сведочења, које је Примо Леви започео још током заробљеништва – *Зар је био човек* (1947) – али и за многа друга, та подела не важи, јер оно „припада свим трима категоријама”.¹² Наведене врсте грађе неретко су флуидне, гранично пропустљиве, међусобно прожете, неразлучиве једна од друге. Оно што је документарно тежи књижевном изразу и достојанству, а оно што је књижевно тежи чињеничној верификацији. Како разлучити да ли је сврха неког мемоарског или пак „антимемоарског”¹³ књижевног дела, утемељеног у логорском искуству, у инхерентној уметничкој истини или у нефикционалном сазнајном открићу? Да ли је уметничка форма романа, приповетке или драме изабрана као алиби да би се испричало нешто што се стварно догодило – упркос томе што се свака истина оденута у уметничку форму по природи ствари деформише? Кад је реч и о фикцији и о нефикцији посвећеној Холокаусту, посредни су праве Есхерове петље.

Под литературом о Холокаусту, посебно оном која припада књижевној грађи или јој на неки начин тежи, ваљало би подразумевати „нову књижевност, књижевност сведочења”, коју је, према Елију Визелу, „изумела”¹⁴ генерација преживелих. Нова књижевност или, боље рећи, нова реч.

Сведочења преживелих која, како тврди теоретичар Роберт Иглстон, „треба читати као самосвојан жанр”.¹⁵ Текстови који, да би „измислили и остварили Аушвиц”, морају то да

¹¹ [Ненасловљена и непотписана уводна белешка] У: Примо Леви. *Зар је био човек*, 5.

¹² *Истио*.

¹³ Соња Веселиновић. „С ону страну знања”, 373.

¹⁴ Стејн Верват. *Холокауст, рај и транснационално сећање: Сведочанство из југословенске и јосијугословенске књижевности*. Превели са енглеског Адриана Захаријевић и Александар Павловић. Институт за филозофију и друштвену теорију / Академска књига: Београд / Нови Сад 2020, 49.

¹⁵ *Истио*.

учине „херметички, чаролијом језика и композиције”,¹⁶ обраћањем пажње на детаље, на „најситније појединости” и „инциденте” који конституишу такозвану логорску „нормалност”, те тако у себи сабирају документарни и научни приступ стварности: „Књижевно сведочење’ је специфична врста текста који микроскопски опис логорске свакидашњице повезује са теоријском рефлексијом. Оно отвара приступ свету значења код логораша, што не могу да понуде чак ни историографски прикази.”¹⁷

Књижевна сведочења дочаравају „један чудан, суверен свет”, који изазива „осећање изгубљености”, јер се у њему може догодити све – „прецизније, било шта”.¹⁸ Стога се она, како је сугерисао Морис Бланшо, не читају и не конзумирају као друге књиге.¹⁹ Као што и Хитлерова *Моја борба*, према писцу истоименог аутофикционалног романа, „више није књижевност”, јер је „мења” и „претвара у нешто зло”,²⁰ тако и исповести преживелих који о том злу сведоче такође као да желе да превазиђу књижевност. Док је „[с]коро сва књижевност [...] само текст”, *Мајн камиф* али ништа мање и логорашке (ис)повести, иако смештене на супротстављеним половима етичког спектра, „више” су од „текста”: у њима су „врата између текста и стварности широм отворена, на начин који се не јавља у другим књигама”.²¹ Посредством речи изложити се понору *nihila*.

Да би се зјапећа стварност привукла у текст, уобличила у реч, учињено је то, у почетку – поготово у делима која су претходила драмском стваралаштву Ђорђа Лебовића – захваљујући реалистичком приповедању. Оно је, „уз миран,

¹⁶ Имре Кертес. *Досије К*. Превоо с мађарског Сава Бабић. Лагуна: Београд 2012, 16.

¹⁷ Волфганг Софски. *Поредок тѣрора: Конценѣрациони лоѣор*. Превоо са немачког Милутин Станисавац, Paideia: Београд 2015, 25.

¹⁸ Имре Кертес. *Досије К*, 16.

¹⁹ Видети: Стејн Верват. *Холокаустѣ, райѣ и тѣранснационолно сећање*, 49.

²⁰ Карл Уве Кнаусгор. *Моја борба: роман. Шесѣи тѣом*. Превоо са норвешког Радош Косовић. Воока: Београд 2019, 450.

²¹ *Исѣо*.

разборит исказ сведока”, непретенциозан и без страсти, без метафора, према Приму Левију, поетички „најубедљивије”²² да се искуство Холокауста на објективан начин представи.

Временом је реализам превладан другачијим моделима књижевног обликовања логорашке стварности. Настала су дела „сложене естетике” и „модернистичке” али и постмодернистичке „структуре”,²³ са упливом симболичких, алегориских и фантастичких елемената или проседеа. У случајевима у којима су аутори појмили реалистичко као ограничавајуће, дошло је и до „прелаза у лирско”: према једној изјави Шарлот Делбо, „само [нам] песнички језик омогућава да наведемо људе да виде и осете”.²⁴ Песнички језик сугестивније него реалистичка исповест омогућава читаоцу да „призове оно чему нико уистину не би желео да се враћа, *живу смрт*”.²⁵ Захваљујући „лирском приказивању ужаса које је узнемирујуће лепо”, тој „естетици агитације”²⁶ какву је, на пример, Лоренс Лангер запазио у делу Шарлот Делбо, могуће је испунити смисао сведочења о Холокаусту: да читалац „одговори емпатијом”.²⁷

Као и увек, све зависи од тога *како* је дело написано.

Да ли су речи наштимоване у правом тоналитету.

Да ли су се уздигле над понором, над мрачним смехом који из њега избија, да ли су силу *nihila* превладале, логосно и теургијски – кад се чинило да више никаквог смисла нема – осенивши творевину својом необичном и неочекиваном лепотом.

Међу баракама, или Метаморфозе човека

Нови логораши, поставши „сувишни” од самог доласка у логор, били су придодати „постојећој борби за опстанак у

²² Соња Веселиновић. „С ону страну знања”, 374.

²³ *Истио*.

²⁴ *Истио*, 375.

²⁵ *Истио*.

²⁶ Цит. према: *Истио*, 377.

²⁷ *Истио*, 375.

немогућим условима” – условима наметнутог „инстинктивног самоодржања”, које је укидало „елементарне међуљудске обзире”.²⁸ У логорском поретку није било места за солидарност, за „уважавање другог”: свако испољавање људскости било је „препознато као ризични луксуз опасан по властити живот”.²⁹ Стога није било могуће ни да се „конституише било какав облик заједнице” са „одређеним степеном поистоветења и колективне свести”.³⁰

Ступање у логор имало је, између осталог, значење сусрета са дехуманизованим ближњима: „[...] прва злостављања, ударци, псовке и понижења стизали [су] управо од старијих затвореника. Новопристигли логораш је од самог уласка у логор трпео злостављање и насиље од ’својих’”.³¹

Кроз некадашње или такозване „ближње” деловала је логорска „апсолутна моћ”.³² Она је укинула црно-белу поделу логорашке популације на жртве и прогонитеље, тако што је осмислила „систем колаборације” у коме су од „жртава” начињени „саучесници”.³³ Настала је повлашћена „затвореничка елита”, састављена од „помоћних јединица капоа и писара”, који су одржавали „систем дисциплине и контроле”³⁴ над обичним логорашима „без чина”³⁵ и тако „растеређивали особље СС-а”.³⁶

Из стенографски забележеног сведочења бивше логорашнице из Аушвица, која је говорила о „начину живота капоа”: „Поред босих, рањавих и полунагих жена, које су лутале по ђубриштима тражећи отпатке хране, видео се један број добро ухрањених, топло и уредно обучених жена... Оне су код

²⁸ Драган Проле. „Холокауст и феноменологија гађења”. *Холокауст и филозофија*. Приредили Марк Лошонц и Предраг Крстић. Институт за филозофију и друштвену теорију: Београд 2018, 29.

²⁹ *Истио*.

³⁰ *Истио*.

³¹ *Истио*, 28.

³² Волфганг Софски. *Поредак штерора*, 31.

³³ *Истио*.

³⁴ *Истио*.

³⁵ Примо Леви. *Појнонули и сјасени*, 36.

³⁶ Волфганг Софски. *Поредак штерора*, 31.

нас изазивале осећање гадости и губљење поверења у квалитете људске врсте...³⁷

И Ели Визел је у својим сећањима поменуо „крволочног” старешину блока, чији су помоћници „били права чудовишта”.³⁸ Као и епизоду кад је капо „гвозденом шипком” тукао његовог оца, а он сâм реаговао љутњом не на капоа, већ на оца „што није могао да предвиди и избегне [...] [капоову] кризу”.³⁹ И другу епизоду кад је капо ударцима бичем казнио самог Визела.⁴⁰ Преображај „нормалног” новопристиглог логораша, грчког вајара, у суровог капоа, ма колико се чинио немотивисаним, присутан је у Лебовићевој и Обреновићевој драми *Небески одрег (Himmelkommando)* (1956).⁴¹

Међутим, екстремни пример претварања жртава у колаборационисте јесте случај Зондероваца, припадника *Sonderkommando*, Специјалног командног одреда, или, како их је Примо Леви називао, „гавранова крематоријума”. Они су представљали „сиву зону” која је у исто време раздвајала и спајала „два табора, табор господара и табор слугу”.⁴² Будући да је „сива зона” била „област моралне вишесмислености и саучесништва на коју је конвенционалне норме и категорије добра и зла немогуће применити”,⁴³ о њима је не само неизводљиво с лакоћом судити, већ, према Приму Левију, на то нико нема ни право. И Ђорђе Лебовић је, сагласно са Левијем, сматрао да се „не могу [...] одредити устаљена правила” на основу којих би се изрицали „морални судови”⁴⁴ о затвореницима у

³⁷ Цит. према: Ђорђе Лебовић. „Уместо предговора (Из пишчеве белешнице)”. У: *Тетралог*. БИГЗ школство: Београд 2007, 10.

³⁸ Ели Визел. *Ноћ*, 45.

³⁹ *Исјо*, 53–54.

⁴⁰ Видети: *Исјо*, 56–57.

⁴¹ У филму *Кайо* (1946), једном од првих које је режирао Ђило Понтекорво, представљен је „портрет” младе, нежне и крхке јеврејске девојке, у којој се, кад јој је у логору одређено задужење капоа, неминовно „пробудила” и сурова, бездушна, тамна страна њене личности. Додуше, овај „хајдовски” преокрет у филму нивелисан је или ублажен разликом између спољашње афектације и очуваног но прикривеног моралног интегритета њене личности.

⁴² Примо Леви. *Појноули и сјасени*, 36.

⁴³ Стејн Верват. *Холокаусц, рай и ѿранснационално сећање*, 72.

⁴⁴ Цит. према: *Исјо*.

Аушвицу. Иако их је јавност, како је подсетио Гидеон Грајф, непосредно након рата осуђивала као пуке убице, Лебовићева и Обреновићева драма ближа је истини: с обзиром на екстремну ситуацију „у којој су се ликови затекли”, немогуће је говорити о „нормалном људском понашању” или о „нормалним моралним одлукама”.⁴⁵

Припадници Зондеркоманда били су принудни саучесници у „кривичним делима”,⁴⁶ задојени кривицом, упрљани крвљу, обрукани: тако је, есесовском стратегијом, потврђен „уговор о саучесништву са наредбодавцима”, након чега више није било могуће вратити се „натраг”.⁴⁷ Кроз њих је деловао цинизам апсолутне моћи. Смисао постојања Специјалног командног одреда био је управо у том цинизму и демонстрацији нацистичке моћи: „Ми, народ Господара, ваши смо уништитељи, али ви нисте бољи од нас; ако хоћемо, а хоћемо, у стању смо да уништимо не само ваша тела већ и ваше душе, онако као што смо уништили своје.”⁴⁸

Nihil Холокауста није био усмерен само према физичком или материјалном, већ и према метафизичком или духовном: према тајни бића. Отуд и прва књижевна сведочења о припадницима Зондеркоманда, која хронолошки претходе драми *Небески одред* из 1956, задржавају етичку вишесмисленост али и извештан вид дистанцираности у односу на њих. Тадеуш Боровски их је, на пример, у једној причи из збирке *Ойрошијај с Маријом* (1946), осмотрио очима радника који је по задужењу поправљао кров бараче, али не као посебне индивидуе већ као недиференцирано, колективно тело:

С кровова су се савршено виделе ломаче у пламену и крематоријуми који су радили. Гомила је улазила унутра, свлачила се, а онда су есесовци брзо затварали прозоре, снажно заврћући шрафове. После неколико минута, што није било

⁴⁵ *Исјо*.

⁴⁶ Хана Арент. *Ајхман у Јерусалиму: Извештај о баналности зла*. Превео са енглеског Ранко Мاستиловић. К.В.С.: Београд 2000, 86.

⁴⁷ Примо Леви. *Појноули и сјасени*, 37.

⁴⁸ *Исјо*, 47.

довољно ни да се премаже комадић тер-папира, отварали су прозоре и врата са стране и проветравали. Долазило је зондер-командо и извлачило лешеве на гомилу. И тако од јутра до вечери – сваког дана.⁴⁹

Северина Змаглевска је у својој аутобиографској (ис)повести, објављеној крајем 1945, о њима говорила као о „пијаним” Јеврејима (што ће и Примо Леви потврдити, речима „да су тим несрећницима биле доступне велике количине алкохола”⁵⁰) који са „браћом”, другим Јеврејима, поступају као есесовци: „Тужан примјер како пропадне човјек у горућој џунгли која се зове Биркенау.”⁵¹ Ипак, указала је и на ретке случајеве испољавања људскости, кад су дотрчавали „до жица и, извргавајући свој живот опасности”, преносили последње „поздраве послане испред крематоријума” другим преживелим Јеврејима или Јеврејкама, понекад им доневши и „по коју ситну успомену, какву фотографију или писмо од погинуле породице”.⁵²

Ни Шарлот Делбо, у књизи *Аушвиц и њосле њеја* (1985), чији је први од три дела завршен 1946, није на њих трошила превише речи: „Они из небеског одреда имају повластице. Добро су одевени, једу кад пожелеле. На три месеца. Када прође то време, замене их други који онда пошаљу њих. На небо. У пећ. И тако три месеца по три месеца. Они одржавају гасне коморе и димњаке”.⁵³ Као да су се сами припадници Зондер-команда опирали разумевању и имагинацији: све до појаве *Небеској одреда*, драме која је утрла пут каснијим, додуше и даље ретким уметничким остварењима посвећеним њима, попут филма *Шаулов син* (2015) Ласла Немеша.

Ели Визел је у књизи *Ноћ* (1960) узгред поменуо једног познаника, који је недељу дана пре њега стигао у Биркенау, и

⁴⁹ Тадеуш Боровски. „Људи који су ишли”. *Ојрошијај с Маријом*. Превео са пољског Угљеша Радновић. Рад: Београд 2002, 159.

⁵⁰ Примо Леви. *Појноули и сјасени*, 46.

⁵¹ Северина Змаглевска. *Дим над лојором Биркенау*. Превео са пољског Јулије Бенешић. Култура: Загреб 1947, 244.

⁵² *Исјо*.

⁵³ Шарлот Делбо. *Аушвиц и њосле њеја*. Превела са француског Оља Петровић. Културни центар Новог Сада: Нови Сад 2023, 57.

који му је, кад је сазнао за његов долазак, послао поруку у којој је писало да је „изабран због своје снаге”, не прецизирајући где је изабран – да ли само привремено, или можда „трајно”, на три месеца, у Зондеркомандо – те да је „сам унео тело свога оца у пећ крематоријума”.⁵⁴

Остали логораши иронично су их звали „Небески одред”, *Himmelkommando*, као што се, према Мартину Ејмису, „историја у којој се налази главна пећ назива *Небески блок*, а прилазни пут *Небеска улица*”.⁵⁵

Дужност им је била да одржавају ред међу новоприспелима [...] које је требало увести у гасне коморе; да извлаче лешеве из комора; да ваде златне зубе из вилица; да секу женске косе; да разврставају и групишу одећу, обућу, садржај пртљага; да преносе тела у крематоријуме и надгледају рад пећи; да избацују и уклањају пепео.⁵⁶

Зондеровци су на све то били „приморани”, не би ли се „спасили од непосредне претње смрћу”.⁵⁷ Заузврат, били су „повлашћени” да „на миру” и уз добру храну и пиће поживе још три месеца пре но што их замени нова група, а они сами, да не би проговорили, поделе „судбину свих осталих”; „новопостављени одред је, попут какве иницијације, спаљивао лешеве својих претходника”.⁵⁸ Пред исти избор били су стављени, да би им иста судбина била намењена, и седам логораша у Лебовићевој и Обреновићевој драми.

Систем моћи је припаднике Зондеркоманда одредио као „носиоце тајне”, због чега их је раздвојио од других логораша. Многи затвореници, међу којима је био и петнаестогодишњи Ђорђе Лебовић, о њима су „чули само гласине”.⁵⁹ Врло мало

⁵⁴ Ели Визел. *Ноћ*, 36.

⁵⁵ Мартин Ејмис. *Пућоказ времена или Природа њресјуйа*. Превео са енглеског Ђорђе Кривокапић. Слио: Београд 2001, 123.

⁵⁶ Примо Леви. *Појноули и сјасени*, 43–44.

⁵⁷ Хана Арент. *Ајман у Јерусалиму*, 86.

⁵⁸ Примо Леви. *Појноули и сјасени*, 44.

⁵⁹ Злата Лебовић. *Дијалој о добру и злу: Разјовори њисца и ѓлумице*. Позоришни музеј Војводине / Завод за културу Војводине: Нови Сад 2011, 87. Цит. према:

је међу њима било преживелих, „оних који су неком непредвиђеном игром судбине умакли смрти”.⁶⁰ Након ослобођења, нису радо говорили о прошлости.

Примо Леви је забележио неке од тих ретких исповести – које иначе у време писања драме нису биле објављене – нагласивши да се од бивших Зондероваца нису могла чути права сведочења, „већ нешто између јадиковке, ружења, окајања и покушаја да себе оправдају, да се спасу”:

Један од њих је изјавио: „Радећи овај посао, човек или пољуди првог дана или се навикне.” Други, пак: „Наравно, могао сам да се убијем или да пустим да ме убију; али ја сам желео да преживим, да се осветим и да пренесем сведочење. Не смете веровати да смо чудовишта: ми смо исти као ви, само много несрећнији.”⁶¹

У одред су најчешће били регрутовани новопристигли логораши, „непосредно на перону” (слично је и у самој драми):

[...] есесовски „психолози” су приметили да је регрутовање лакше међу тим очајним и збуњеним људима, изнуреним од путовања, лишеним сваке жеље за опирањем, у одсудном тренутку изласка из воза, када се свака новоприспела душа осећала као да је на прагу најдубље тмине и ужаса неког неземаљског простора.⁶²

У Специјалним одредима су, притом, претежно били Јевреји, који су од 1943. чинили и највећи проценат становништва Аушвица, мада се дешавало да у њих буду примљени и други затвореници, попут Немаца и Пољака, или руских ратних заробљеника, „али са ’часнијим’ задужењима капоа”.⁶³ Имајући у виду националну и религијску структуру

Дејан Михаиловић. „Приче и опомене Ђорђа Лебовића”. Поговор. У: Ђорђе Лебовић. *Анђели неће сићи са небеса*. Лагуна: Београд 2021, 59.

⁶⁰ Примо Леви. *Пошонули и сјасени*, 44.

⁶¹ *Истио*, 46.

⁶² *Истио*, 45.

⁶³ *Истио*.

припадника *Sonderkommando* у драми, евидентно је да је у њој намерно дошло до одступања како би се одсликала „сама структура концентрационог логора”.⁶⁴

Петнаестогодишњи Ђорђе Лебовић је, током последњих месеци у Аушвицу, био у групи која је по команди „растурала крематоријуме” и тад је срео „члана последњег *Sonderkommando*, пољског Јеврејина”,⁶⁵ у логорашком оделу али добро ухрањеног, који је са још тридесеторо чланова живео на тавану крематоријума II. Он је Лебовићу испричао да раде на „гасирању”, то јест „гушењу гасом”, и „спаљивању лешева”; у време кад су се срили, „спаљивали су болесне у петици”.⁶⁶ Причу која чини потку драме *Небески одред* Лебовићу је испричао управо овај Зондеровац, мирно, не очекујући сажаљење, које Лебовић није ни могао да му пружи; било му је довољно да га неко слуша.⁶⁷

Лебовић је након рата сазнао да је последња група овог одреда успела да се спасе приликом евакуације логора, после чега им се изгубио траг. Само су се тројица касније идентификовала.⁶⁸

Логос над *nihilom*, или Литерарни контекст I

1. Кад је реч о литерарном контексту који окружује неко дело, као што је, на пример, Лебовићева и Обреновићева драма из 1956, која представља прворазредни догађај литературе о Холокаусту, неопходно је најпре да се тај контекст унутар себе диференцира.

Тако *Небески одред* може да се сагледа у жанровском, драмском контексту, како српском, тако и светском. То сагледава-

⁶⁴ Стејн Верват. *Холокауст, рай и транснационално сећање*, 161.

⁶⁵ *Исио*, 69.

⁶⁶ Гордана Тодорић. „Модуси књижевног памћења и представљање Холокауста”. *Транзиција и културно памћење: зборник радова с истоименој међународној научнеј симпозијумској конференцији одржаној 26. и 27. септембра 2015. године на Филозофском факултету Свеучилишта у Загребу*. Уредили Вирна Карлић, Сања Шакић и Душан Маринковић. Средња Еуропа: Загреб 2015, 302.

⁶⁷ Видети: Злата Лебовић. *Дијалог о добру и злу*, 59.

⁶⁸ Видети: *Исио*.

ње може бити књижевноисторијско (дијахроно, хронолошко), али и тематско-мотивско (синхроно), везано за представу Холокауста у другим драмским делима.

С обзиром на то да тематско-мотивски комплекс ове драме превазилази границе сопственог жанра, *Небески одрег* може да се чита и на фону опште литературе о Холокаусту, која подразумева књижевна сведочења у другим жанровима (романе, приповетке, поезију), односно „чисто” документарна, есејистичка и научна дела.

Небески одрег свакако ваља сагледати и у контексту целокупног књижевног опуса самог Ђорђа Лебовића, првенствено унутар његове драмске тетралогije која овом драмом отпочиње, а наставља се драмама *Халелуја* (1964), *Викторија* (1968) и *Војник и лутка* (1996), а потом и у дослуху са његовим незавршеним аутобиографским романом *Semper idem* (2005) и такође постхумно објављеним приповеткама *Анђели неће сићи са небеса* (2021).

Кад су посреди поетичке парадигме српских и светских књижевних сведочења о Холокаусту, најранија дела посвећена страдалном животу у нацистичким концентрационим логорима била су реалистичка, односно „натуралистички документарна”, што је и очекивано, јер је „[и]скуство преживелих, неупоредиво са било чиме, [...] императивно [...] захтевало документарност”.⁶⁹ Шири уплив фикционалног, метафоричног, односно било каквог слободнијег поетичког сагледавања логорске тематике, наступио је хронолошки тек касније, након *Небеској одрега*.

2. Иако је књижевна имагинација Холокауста највише трага оставила у мемоарским и прозним жанровима (романима и приповеткама), а најмање у драми, само драмско стваралаштво које на сцени оживљава или на неки начин проговара о свету концентрационих логора по броју својих дела импозантно је по себи. Драмски контекст Холокауста – о

⁶⁹ Гордана Тодорић, „Модуси књижевног памћења и представљање Холокауста”, 302.

коме ће у наставку бити речи на основу неколико изабраних наслова – није ни узгредна ни занемарљива фуснота у историји логорске књижевности.

Вероватно прва (или једна од првих) послератних драма о Холокаусту настала је из пера угледног чешког новинара, драматурга и романописца **Фердинанда Пероутке**, заточеника у Бухенвалду (уз краћи боравак у логору Дахау и прашком затвору Панкрацу) од 1939. до 1945. Посреди је драма *Облак и валцер*, која је премијерно била изведена 30. априла 1947. у Прагу, а коју је аутор замислио као „колективну драму у дванаест слика”, са низом главних и споредних јунака који проводе време у неименованом логору. У егзилу након 1948. (прво у Енглеској, потом у Америци), Пероутка је своју драму о „малим историјама” растрзаним на фону „велике”, поново написао и 1976. објавио у виду истоименог обимног романа.

Небески одред (Himmelkommando) (1956) **Ђорђа Лебовића** и **Александра Обреновића** једна је од првих не само српских већ и европских драма које приказују „живот” у концентрационом логору, настала у време пре суђења Адолфу Ајхману 1961–1962. у Јерусалиму и нацистима за злочине у Аушвицу 1963–1965. у Франкфурту, дакле у време кад и домаћа и светска шира јавност још увек нису биле у довољној мери упознате са оним што се дешавало у Аушвицу и другим логорима за истребљење, односно у време кад се још увек није био „развио основни поетички модел холокауста у књижевности”.⁷⁰ (Само годину дана пре ове драме Холокауст је први пут визуализован у трауматизујућем получасовном документарном филму *Ноћ и мајла* [1955] Алена Ренеа.) Бавећи се случајем припадника Специјалног командног одреда који су радили у крематоријумима на спаљивању сапатника претходно убијених у гасним коморама, захваљујући чему су се отворила важна филозофска и етичка питања, попут људске природе и природе морала, у мери да се, према Сартровој терминологији,

⁷⁰ Александар Јерков. *Тајна Евроје и српска књижевност: Ајокријтика*. Филолошки факултет: Београд 2014, 225.

гији, може говорити о „драми филозофског сензибилитета”,⁷¹ *Небески одред* представљао је прекретницу у развоју српског драмског стваралаштва. Уздигавши „културнопоетичку имажинацију српске књижевности изнад равни сведочења и трагедије”, не би ваљало ни „да се олако утопи у холокауст литературу”.⁷²

Епохалност ове драме – уз чињеницу да је била „прва наша нова драма која је прешла границе наше земље”⁷³ – огледа се и по томе што је њена тема била „европска”, како у културном смислу, тако и у смислу дослуха са сличним делима која су се у тој деценији појавила, у којима је „групу различитих људи” – као што су, на пример „људи пред стрељање, одред опкољених бораца, атентатори пред акцију” – везивала „једна заострена животна ситуација”.⁷⁴ *Небески одред* је, како је Слободан Селенић отуд с правом приметно, „у извесној мери утицао”⁷⁵ и на прву драму **Јована Ђирилова** и **Мирослава Беловића**, *Дом њишине* (1958), која се такође бавила, на фону једне такве деликатне ситуације, сличним егзистенцијалистичким дилемама. У бомбардованом старачком дому у Београду, пред крај окупације, старци су наишли на малог Јеврејина који се ту већ дуго крио; њихова људскост стављена је „на драматичну пробу”⁷⁶ кад су се нашли у дилеми да ли да га издају или да наставе да га крију и тако себе доведу у животну опасност.

Лебовићева друга драма *Халелуја* (1964) особени је наставак *Небеског одреда*. У њој је реч о преживелим логорашима

⁷¹ Петар Марјановић. „Пред вратима пакла (Ђорђе Лебовић и Александар Обреновић: 'Небески одред', 1956)”. *Српски драмски њисци XX столећа*. Друго допуњено издање. Факултет драмских уметности / Институт за позориште, филм, радио и телевизију: Београд 2000, 178.

⁷² Александар Јерков. *Тајна Европје и српска књижевност*, 225.

⁷³ Света Лукић. „Савремена југословенска драма”. У: *Савремена југословенска драма*. Приредио Света Лукић. Просвета: Београд 1968, 6.

⁷⁴ Петар Марјановић. „Пред вратима пакла”, 178.

⁷⁵ Слободан Селенић. „Савремена српска драма”. У: *Антилопија савремене српске драме*. Приредио Слободан Селенић. Српска књижевна задруга: Београд 1977, XXX.

⁷⁶ *Истио*.

који су након ослобођења били смештени у савезничкој болници „Свети Рафаел” ради опоравка. Кроз причу о „упорном, страсном, фанатичном” покушају шесторице доскорашњих логораша да достојанствено сахране преминулог сапатника Јоја, упркос „хигијенским прописима” болнице па и самом „здравом разуму”, Лебовић је указао, попут, између осталих, Елија Визела у роману *Несрећни случај* (1961) или Шарлот Делбо у делу *Аушвиц и њосле њега* (1985), на (не)могућности ослобађања од Аушвица-у-себи, односно, будући да су се затекли на рубу смрти и да су њихове егзистенције у логору њоме биле прожете, на реверзибилни „пут од смрти према животу”.⁷⁷

Немачки писац, драматург, сликар и експериментални филмски режисер **Петер Вајс**, најпознатији по драми „Мара/Сад” (1963), као и монументалном делу *Есџетика ошћора* (1975), ништа мање није чувен по драми *Исџраја* (1965), у којој је тематизовао франкфуртска суђења злочинима у Аушвицу 1963–1965. Са поднасловом „Ораторијум у 11 певања”, *Исџраја* је требало да прати структуру Дантеове *Божанствене комедије*. Драма се одвија у судници, док је Аушвиц присутан у исказима злочинаца, жртава и особља суда, при чему се ниједном не помињу речи „Јеврејин” или „Немац”. Тако се испоставило да је драмско дело, у коме су дословни искази са суђења задобили уметнички дигнитет, најприкладнији медиј за преношење искуства и чување сећања на Холокауст. Драма се завршава пре изрицања пресуде, чиме се, слично као и у Лебовићевој драми *Викџорија*, указало на немогућност досезања праведне казне која би истински обештетила жртве.

У својој трећој драми *Викџорија* (1968) **Ђорђе Лебовић** је преживелим логорашима доделио улогу сведока на суђењу ратним злочинцима. Ова драма, из филозофско-етичке визиуре, поставља питања закона, права и правде, односно спознаје историјске истине и њеног исправног сведочења, али и манипулисања историјским чињеницама. Имајући у виду да је написана само три године након Вајсове *Исџраје*, може се

⁷⁷ *Исџо*, XXIV–XXV.

рећи да је проговорила из самог духа времена у коме су тада сва та филозофско-етичка питања била дошла на ред.

Једно од антологијских дела о Холокаусту јесте драма *Из-ојачени* (1979) америчког драматурга и сценаристе јеврејског порекла **Мартина Шермана**. Ово контроверзно дело, које је Шерман прилагодио и за филмску екранизацију 1997, бави се прогоном хомосексуалаца у нацистичкој Немачкој, нарочито уочи и после Ноћи дугих ножева 1934. године. Завршни чин драме одвија се у логору Дахау, а самоубиство главног јунака хватањем за електричну ограду – драма се притом завршава болно јаком светлошћу насталом услед тог струјног удара – јесте мотив који је присутан и при крају Лебовићевог и Обреновићевог *Небеској одрега*. Међутим, имајући у виду да су у логорима смрти хомосексуалци били прогоњени и истребљивани као посебна мањина, не значи да се сме преглутати чињеница, коју је потврдио и Ели Визел још у делу *Ноћ* (1960), да су деца у Аушвицу „међу хомосексуалцима, била предмет праве 'обrade'”,⁷⁸ то јест трговине.

Иако је **Данило Киш** логорско искуство (из женске перспективе) приказао у роману *Псалам 44* (1962), притом се што директно, што индиректно бавећи Холокаустом и у трилогији *Породични циркус*, коју чине дела *Башиџа, њејео* (1965), *Рани јади* (1970) и *Пешчаник* (1972), драмом *Дрвени сандук Томаса Вулфа* (1983) извео је на сцену двојицу преживелих логораша, од којих је један од њих боравио у Аушвицу. У драми се прати развој њиховог вишегодишњег пријатељства, са фокусом на последице које је живот у логору оставио на једном од њих: искусивши трауму, сву је вољу за животом и прокреативним деловањем, попут Обломова, занавек изгубио. Драма се бави неуклопљеношћу преживелих логораша у послератном свету, односно немогућношћу залечења њихових траума које су ту неуклопљеност узроковале. Иста тематика је на нешто другачији начин обрађена и у делима *Несрећни случај* (1961) Елија Визела и *Аушвиц и њосле њеја* (1985) Шар-

⁷⁸ Ели Визел. *Ноћ*, 48.

лот Делбо, као и, делимично, у Лебовићевој драми *Војник и лутка*.

Четврта, последња драма **Лебовићеве** тетралогije, *Војник и лутка* (1996), писана је по наруџбини за камерно позориште „Бејт Лесин” у Тел Авиву, у време док је Лебовић боравио у Израелу, али није била изведена јер је аутор одбио да унесе неке измене текста које је захтевао уметнички директор.⁷⁹ У питању је „психолошка драма” смештена у седамдесете године прошлог века, која је, „као и претходне драме”, поново отворила „и битне проблеме нашег времена”.⁸⁰ Посреди је прича о преживелим логорашицама које су у логору биле присиљене да раде као „лутке” за забаву, то јест проститутке у борделу за есесовце, да би им се после три деценије након ослобођења указала прилика да „сведоче против команданта бордела”, дакле у улози „сведока као судије”.⁸¹ Некадашњи командант, међутим, „над њима врши притисак, као и (неки) чланови њихових породица и жене које не желе да се прича прочује”.⁸² У драми је стога реч, како је нагласила Јасмина Ахметагић, о „немогућности заорава”, као и о „заробљености у сећању које продужава статус жртве преко граница времена у коме је то заиста и била”.⁸³ Критичка оштрица драме, која се надовезује на претходну *Викторију*, упућена је друштву, јер, иако је оно „утемељило судове на које је могуће извести злочинце”, оно истовремено „суди” жртвама, подстичући њихово осећање нелагоде, кривице због свега што им се збило”.⁸⁴ Међу претходницима ове Лебовићеве драме у обради теме сексуалне експлоатације жена у Аушвицу могу се навести дела *Кућа лутка* (1953) Ка-Цетника 135633, *Несрећни случај* (1961) Елија Визела, у коме је додуше ова тема тек узгредно назначена, и *Упоишреба човека* (1976) Александра Тишме.

⁷⁹ Видети: Стејн Верват. *Холокауст, рај и транснационално сећање*, 79.

⁸⁰ Цит. према: Ђорђе Лебовић. „Уместо поговора: Одломци из критичких текстова о драмама Ђорђа Лебовића”. У: *Тетралогја*, 335.

⁸¹ Стејн Верват. *Холокауст, рај и транснационално сећање*, 79.

⁸² *Исио*.

⁸³ Јасмина Ахметагић. *Приче о Нарцису злостављачу: Злостављање и књижевност*. Службени гласник: Београд 2011, 145.

⁸⁴ *Исио*, 146.

Драма енглеског драматурга и добитника Нобелове награде за књижевност **Харолда Пинтера** *Пейео њејелу* (1996) не говори директно о Холокаусту, али се на основу извесних мотива и драмских момената може тематски довести с њим у везу. Посреди је вишезначна једночинка у којој муж и жена разговарају у соби у кући на селу, при чему жена, имајући „отпор према исповедању истине”, због чега је уједно и „жртва” и „саучесник”⁸⁵ (попут Лебовићеве и других „лутака”), на упорна питања (секундарно истраумираног) мужа, евоцира потчињени однос који је имала према некадашњем „љубавнику”, који би се, не нужно, могао идентификовати као заповедник нацистичког логора – то јест, као персонификација самог Холокауста. Аутор је нагласио да у драми није реч само „о нацизму као пролазној историјској појави у Немачкој и другим земљама половине двадесетог века, него о заувек присутној нацистичкој претњи”.⁸⁶

Од других драмских дела која обрађују тему Холокауста могли би се, између осталих, навести и *Задрживи усјон Арјура Уиа* (1946) **Бертолта Брехта**, сатирична алегорија о успону Адолфа Хитлера и нацистичке партије у Немачкој тридесетих година; *Заточеници из Алионе* (1959) **Жан Пол Сартра**, драма о богатом послератном немачком индустријалцу који пред смрт окупља породицу која је, попут саме нацистичке Немачке, због своје прошлости у Другом светском рату оптерећена кривицом, укључујући сина који се након повратка са фронта закључао у своју собу; *Суђење Боју (као што је одржано 25. фебруара 1649. у Шамјороду)* (1979) **Елија Визела**, морално-филозофска драма о измишљеном суђењу, но у овом случају заснованом на догађајима којима је аутор као младић присуствовао у Аушвицу; *Лейо* (1982) **Едварда Бонда**, марксистичка анализа Холокауста као последице капиталистичке експанзије; *Суйсианца вајре* (1990) **Цона Робина Бејца**,

⁸⁵ Радмила Настић. „Харолд Пинтер: идеје које живе и непоновљива драматургија”. Поговор. У: Харолд Пинтер. *Нови свејски њоредак*. Превели са енглеског Неда Видановић и Предраг Ивановић. Редакција превода Јована Павићевић и Радмила Настић. Архипелаг: Београд 2011, 67.

⁸⁶ *Истио*, 69.

о јунаку који је преживео Холокауст и у Њујорку жели да објави велики научни рад о нацистичким медицинским експериментима; *Свирање за време* (1985) **Артура Милера**, драмска адаптација (након сценарија за филм из 1980. године) аутобиографије Фаније Фенелон *Женски оркестар* (1976), француске пијанисткиње, композитирке и кабаретске певачице јеврејског порекла која је учествовала у женском оркестру Аушвица; *Сломљено стјакло* (1994) Артура Милера, са референцама на Кристалну ноћ 1938; *Рехниц* (*Анђео унишћења*) (2008) аустријске добитнице Нобелове награде за књижевност **Елфриде Јелинек**, драма о масакру сто осамдесет Јевреја на принудном раду пред сам крај Другог светског рата, учињеном из забаве током пијане и развратне гозбе у замку Рехниц, приређеној за есесовце и домаће колаборационисте; *Мии о сајуну* (2009) **Џефа Коена**, драма посвећена проблемима антисемитизма и порицању Холокауста, као и питању ко има право да утврђује истину, односно да пише историју.

3. Кад је посебно реч о српској књижевности, књижевна сведочења о Холокаусту и „животу” у нацистичким концентрационим логорима јавила су се непосредно по завршетку Другог светског рата. Порекло ове литературе, коју су најпре зачели „наши војници у заробљеништву”, јесте песничко: њен „основни правац”, уз очекиване „идеолошке константе”,⁸⁷ развијао се, према Александру Јеркову, још од поема „Стојанка, мајка Кнежопољка” (1942) **Скендера Куленовића** и „Јама” (1944) **Ивана Горана Ковачића**. Већином су у питању била дела у којима је уметничким језиком било исписано сведочење о „Аушвицу Балкана”, како је концентрациони логор Јасеновац назвао Гидеон Грајф, као и о другим местима Независне Државе Хрватске на којима су своје злочине са особитим личним уживањем чинили хрватски нацисти – усташе. Овде ће, дакле, након (српског и светског) драмског контекста, бити предочена скица прозног контекста *Небеској одреда* у српској књижевности.

⁸⁷ Александар Јерков. *Тајна Евроје и српска књижевност*, 224.

Прво књижевно сведочење о нацистичким злочинима у форми романа на српском језику јесте аутобиографски роман српског писца јеврејског порекла **Ивана Ивањија Човека нису убили** (1954), који, међутим, никад није доживео друго издање. Ивањи се, као преживели логораш из Аушвица (у који је доспео са петнаест година) и Бухенвалда, пишући подједнако и на српском и на немачком језику, враћао теми Холокауста и у својим каснијим делима, као што су *Прескакање сенке* (1989), *Човек од њејела* (2006) и *Мој леиј живоиј у њаклу* (2016). Имајући у виду да су Ђорђе Лебовић и Александар Обреновић објавили *Небески одред* 1956, две године након Ивањијевог романа, може се рећи да је српска књижевност своје сведочење о нацистичким логорима смрти исказала скоро симултано у прозној и драмској форми, и то много пре неких других европских књижевности.

Након Ивањија, **Данило Киш** је у већ поменутом роману *Псалам 44* (1962) приказао искуство боравка у логору Биркенау из женске перспективе, то јест преломљено кроз женски монолог, тематизујући, између осталог, „дилему идентификације субјекта, коју производи управо Холокауст”.⁸⁸ За њим је следио **Душан Калић** са романом *Помрачена сѝрана* (1968). Један од најважнијих аутора српске књижевности који је у свом делу тематизовао Холокауст јесте **Александар Тишма**, писац знаменитих романа *Књија о Бламу* (1971), *Уиоѝреба човека* (1976), *Вере и завере* (1983) и *Кайо* (1987). Низ се наставаља *Сећањима из Аушвица* (1974) **Тонке Старчевић**, некадашње партизанке и потом заточенице, за чију је књигу успомена које навиру без хронолошког редоследа предговор написао Ђорђе Лебовић, романом *Трауме* (1985) **Пере Стефановића**, романом *Последњи шабаѝ* (1992) **Максимилијана Еренрајх-Остојића**, метафикционалним романом *Геѝ и Мајер* (1998) **Давида Албахарија**, заснованом на архивским документима, тематски посвећеном двојници насловних протагониста, на-

⁸⁸ Гордана Тодорић, „Модуси књижевног памћења и представљање Холокауста”, 304.

циста који су 1942. од логора Старо сајмиште до масовних гробница у Јајинцима возили камион-душегупку, романом *Као злато у вайри* (1998) **Александра Петрова**, који је Холокауст тематизовао и у својој поезији, као и романом *Порајмос* (2013) **Душана Савића**.

4. Након летимичног увида у српски прозни контекст Лебовићеве и Обреновићеве драме, следи преглед – предло-жен на основу пробраног узорка – светског романескног и приповедачког, али и песничког и есејистичког контекста о Холокаусту, чији је *Небески одред* саставни део.

Преглед светске литературе о Холокаусту могао би да отпочне навођењем оних дела која Холокауст приказују посредно, кроз клаустрофобичну атмосферу под нацистичким режимом која му је претходила. Из данашње перспективе гледано, једно од најбољих дела у том смислу јесте заборављени роман *Пушник* (1938) немачко-јеврејског писца **Улриха Александера Бошвица**, који је, кад је поново откривен 2021, због својих уметничких домета представљао прворазредни књижевни догађај. Протагониста овог романа написаног у најбољем трилерском маниру, јесте угледни Јеврејин аријевског изгледа, бивши борац у Првом светском рату на страни Немачке, који је након погрома у новембру 1938, у Кристалној ноћи, непрестано у маничном кретању: напушта жену Немицу и дом у Берлину и премешта се из воза у воз, ниједном не одахнувши. Кад се покушај да пређе границу неуспешно завршио, увидео је да му није преостало ништа друго до да и даље бежи, незнано куд, иако ће заправо само кружити по простору који ће се око њега све више сужавати и смањивати. Роман је врло брзо по објављивању пао у заборав све док деценијама касније није поново откривен; можда је томе допринела и прерана погибија писца који је, кад је 1942. немачка подморница торпедовала брод којим је пловио ка Великој Британији, имао свега двадесет седам година. Не може се стога говорити о директним везама овог романа са Лебовићевим делом, већ само о извесној врсти дослуха, посебно кад је по-

среди роман *Semper idem* (2005), у коме је писац приказао хронику свог детињства, обележеног честим селидбама, клаустрофобичном друштвеном атмосфером и слутњом неумитног историјског слома.

За разлику од „активног” протагонисте Бошвицовог романа, у сећањима пољско-јеврејског пијанисте и композитора **Владислава Шпилмана** *Пијаниста* (1946), приказано је пасивно провођење „окупираног” времена у периоду од 1939. до 1945. у затвореном простору варшавског гета, а потом у празним становима у којима се током две године протагониста крио захваљујући помоћи својих пољских пријатеља. Ово дело је широј културној јавности постало познато преко екранизације Романа Поланског из 2002. године, француско-пољског режисера јеврејског порекла, који је као десетогодишњи дечак успео да побегне из краковског гета и избегне мајчину судбину која је угушена у гасној комори у Аушвицу, те остаток рата провео кријући се код једног пољског пара, у њиховом католичком домаћинству, због чега је и сам, да не би довео у опасност и њих и себе, морао да се понаша као католик.

По приказаној злослутној атмосфери присутној у немачком друштву током владавине нациста, свакако би ваљало навести и роман **Ханса Фаладе** *Свако умире сам* (1947). Тај роман, најбољи који је Фалада, такође као и Бошвиц, у трилерском маниру написао између септембра и новембра 1946, приповеда истиниту причу о немачком брачном пару, мужу и жени, који су у Берлину током 1940. године кришом раздљивали ручно прављене разгледнице са субверзивним политичким порукама, усмереним против Хитлеровог режима.

Непосредно по завршетку Другог светског рата уследио је први талас књижевних сведочења о Холокаусту, који би се по мноштву дела могао везати за кратки временски период од краја 1945. до краја 1947, да би уз каснија сазнајно и уметнички вредна дела тај талас временом слабио, све до суђења Ајхману у Јерусалиму 1961. и 1962. и суђењима у Франкфурту над почиоцима злочина у Аушвицу од 1963. до 1965, кад је дошло до обнове историјског и књижевног интересовања за Холокауст.

Једно од првих дела логорашке књижевности, изузетно читано и утицајно у време кад се појавило, јесте аутобиографска књига *Дим над лојором Биркенау* (1945) пољске књижевнице и заточенице у Аушвицу од 1942. до 1945, **Северине Змаглевске**. Овај драматични извештај о искуству заробљених жена и присилном раду који су у логору обављале ни до данас није изгубио на значају и приповедној занимљивости. Змаглевска је, након што је ухапшена због учествовања у заверничкој организацији против нацистичког режима, провела у Аушвицу више од две године, да би успела да побегне током евакуације, такозваног „марша смрти” у Грос-Розен крајем јануара 1945, подробно описаног и у делу *Ноћ* (1960) Елија Визела. Књигу је потом писала наредних шест месеци, завршивши је до лета 1945, да би је објавила у децембру исте године, кад се појавио и превод на енглески језик; књига је на српскохрватском језичком подручју изашла релативно брзо, 1947. Сведочила је и на Нирнбершком процесу нацистима 1946, у вези са злостављањем деце у Аушвицу. Њени призори мукотрпног женског живота у логору – захваљујући чему се књига може довести у везу и са неким каснијим књижевним описима женског логорашког искуства, попут *Псалма 44* (1962) Данила Киша – отворили су, до тада незамисливо у књижевности, једно саввим ново имагинативно поље. Европски читалац сусрео се са светом у коме је све могуће, у коме готово ништа није сигурно – у коме се од дима не види *небо над Аушвицом*:

Једно је само сигурно, несумњиво, неварљиво: дим.

У баракама и међу баракама, под небом и над земљом, у узбурканом зраку дим тежак и непомичан као крута ствар напуња уста, грло, плућа, нос, прониче кроз одијело, продире у храну.

С два најближа крематорија излазе у тмастим крузима два ступца дижући се равно према небу, а онда у завојима падају доље.

Каткада букне кроз тамну масу ватра живим пламеном избијајући снажно из димњакова ждријела и баца се кроз тмушу на свјетлоплаво небо да се зачас изгуби. Каткада – нарочито

навече – крематорији избацују из себе пламен дуге сате, више пута све до зоре.⁸⁹

Било је неуспелих покушаја да заточеници забележе, „сакрију [те белешке] под земљу у Аушвицу”⁹⁰ и тако сачувају своја искуства од заборава. Једино дело које је у целости написано у самом Аушвицу, али тек у време кад је логор опустео након евакуације у Грос-Розен, односно кад га је Црвена армија ослободила 27. јануара 1945. и кад је у њему остао само мали број затвореника, већином болесника – дакле написано током пролећа 1945, у исто време кад се свом књижевном сведочењу посветила и Северина Змаглевска – јесте аутобиографски роман холандско-јеврејског лекара **Едија де Винда** *Последња сџаница Аушвиц* (1946). Еди де Винд се, наиме, након што је завршио студије медицине, 1942. добровољно пријавио да као лекар оде у холандски транзитни логор за Јевреје Вестерборк (кроз Вестерборк ће 1945, на путу ка Аушвицу и, коначно, Берген-Белзену, проћи и Ана Франк), у којем је упознао и своју прву жену, која је у логору радила као медицинска сестра, са којом се тамо и венчао, да би 1943. обоје били депортовани у Аушвиц. Након доласка Руса, остао је неко време у ослобођеном Аушвицу ради збрињавања болесника, да би се по повратку у Холандију специјализовао као психијатар и психоаналитичар, први у свету говорећи о синдрому концентрационих логора, посттрауматском стресном поремећају и кривици преживелог. Индикативно је да једино књижевно сведочење које је и започето и завршено у Аушвицу има форму романа: радијационо поље истине било је сувише близу да би се о њој могло говорити непосредно, на огољен, документарно-нефикционални начин. Тако се о протагонисти Хансу, логорском лекару и пишчевом алтер-егу, приповеда у трећем лицу, као и о Хансовој жени која је била члан медицинског особља у блоку у коме су Јозеф Менгеле и гинеколог Карл Клауберг вршили своје експерименте. Роман је по

⁸⁹ Северина Змаглевска. *Дим над логором Биркенау*, 240.

⁹⁰ Јисраел Гутман и Хаим Шацкер. *Холокауст и његово значење*. Превели са хебрејског Ана Шомло и Ела Крстић. Завод за уџбенике: Београд 2010, 154.

објављивању 1946. пао у заборав, иако је његов значај одмах био препознат, да би, без обзира и на успешно издање из 1980, тек 2020, кад је преведен на енглески језик, отпочео, попут још једног феникса из пепела као што је био Бошвицов *Пушник*, свој „нови”, закаснили књижевни живот.

Међу мемоарским делима насталим у првом таласу након ослобођења, ваља навести и књигу *У служби доктора Менгеле* (1946) **Миклоша Њислија**, још једног лекара и патолога који је у Аушвицу радио у злогласном болничком блоку.

Једно од најутицајнијих књижевних сведочења о Холокаусту несумњиво је књига – за коју је Карл Јасперс рекао да „спада у оних неколико заиста великих књига људског рода”⁹¹ – аустријског Јеврејина **Виктора Франкла**, психијатра и психотерапеута, *Човекова поштраја за смислом*, или *Зашто се нисте убили: Тражење смисла живљења* (1946), како гласи учесталији превод тог наслова почев још од 1978. на некадашњем српскохрватском језичком подручју. По доласку на железничку станицу у Аушвицу, где се одвијала прва селекција, Франкл је, како је посведочио у својој аутобиографији, за длаку избегао смрт:

[...] др Менгеле је моје раме окренуо не на десно, гледано с моје стране, дакле не према онима који су одређени да наставе да живе, него на лево, према онима који су одређени за гасну комору. Пошто међу онима који су одмах испред мене послати лево нисам видео никога кога познајем, док сам у групи која је ишла десно приметио пар младих колега, иза леђа др Менгеле сам отишао десно. Сам Бог зна како ми је уопште то пало на памет да урадим, и откуд ми храбрости.⁹²

Франкл је своју исповест о животу у четири логора, укључујући Аушвиц, издиктирао трима стенографкињама „још 1945. године, за девет дана”,⁹³ да би је објавио 1946. То је истовремено и аутобиографска исповест и психолошка студија

⁹¹ Цит. према: Виктор Франкл. *Дати одговор животи: Аутобиографија*. Превела са немачког Александра Костић. Космос издаваштво: Београд 2023, 140.

⁹² *Исти*, 103.

⁹³ *Исти*, 132.

логорашког живота, која је требало да одговори на питање „како се свакодневни живот концентрационог логора одражавао на душу просечног логораша”.⁹⁴ У њој је указао на психолошке фазе које су логораша доживљавали по доласку у логор, као што су, редом, шок („осећање ужаса”⁹⁵ уз свест да, упркос уверењу да „човечанство то никада не би допустило”, „[м]и нисмо [били] оно за шта се човечанство занима”⁹⁶), апатија (емоционална отупелост, срозавање „унутрашњег живота појединца [...] на ниво животиње у крду”⁹⁷), деперсонализација (стање при коме се све доживљава као сан). Зато, уколико човек, како је сматрао, нема у себи менталитет позитивног размишљања, његов дугорочни опстанак у логорима смрти није могућ. Полазећи од тезе да је „воља за смислом [...] примарни покретач”⁹⁸ у човеком животу, тврдио је – кад спољашњи услови не дозвољавају да се смисао живота оствари на стваралачки (активни) или хедонистички (доживљајни) начин – да је неопходно пронаћи смисао у патњи, јер у начину њеног подношења, у трпљењу, „садржана је и непоновљива шанса за јединствено остварење”.⁹⁹ На јадање логораша да немају више шта да очекују од живота, узвраћао је да је важније „шта живот очекује од нас”.¹⁰⁰ Јер, „начин на који се носимо с потешкоћама истински показује ко смо ми, и такође може да нам омогући да живимо смислено”.¹⁰¹ Тако је Франкл осмислио логотерапију као специфичан вид психотерапије или егзистенцијалне анализе која се зарад живота усредсређује на смисао или логосност патње.

Међутим, његова „херменеутика” Аушвица временом се суочила са озбиљним критикама, што од других преживелих

⁹⁴ Виктор Франкл. *Зашто се нисте убили: Тражење смисла живљења*. Превела са немачког Вера Весковић Албуљ. „Жарко Албуљ”: Београд 1994, 17.

⁹⁵ Виктор Франкл. *Животи упркос свему*. Превео са немачког Никола Матић. Контраст издаваштво: Београд 2021, 75.

⁹⁶ Ели Визел. *Ноћ*, 34.

⁹⁷ Виктор Франкл. *Животи упркос свему*, 76.

⁹⁸ Виктор Франкл. *Зашто се нисте убили*, 90.

⁹⁹ *Истио*, 74.

¹⁰⁰ *Истио*, 73.

¹⁰¹ Виктор Франкл. *Животи упркос свему*, 37.

логораша, што од теоретичара и истраживача који су проучавали наслеђе Холокауста. Тако је један од њих, Тимоти Пајтел, открио да је од свих логора у којима је боравио, у Аушвицу боравио најмање: свега три дана. Пајтел је такође тврдио да је „Франкл изобличавао стварност Аушвица настојећи да докаже сопствене психолошке и филозофске теорије”.¹⁰² Слично томе, Лоренс Лангер је указао на противречности између Франклових „описа ужаса” и његовог „мита о јуначком опстанку”¹⁰³ упркос тим ужасима. Франкл је, према Лангеру, „потајно жудео за тим да Аушвиц постане ништа друго до тест религијског сензибилитета”.¹⁰⁴ Правде ради, аустријски психијатар је концентрационе логоре заиста називао „заводима за тестирање”, запажајући како су се неки заточеници понашали „као свиње”, а неки „као свеци” (као што су неки створили гасне коморе, а неки су у те коморе улазили „усправно, с молитвом Господњом или са Шема Израел на уснама”): „У човеку се крију обе могућности; шта ће неко остварити зависи од његових одлука, а не од услова.”¹⁰⁵ Управо та тврдња представља камен спотицања између Франкла и других сведока, теоретичара и филозофа Холокауста, који су му замерали да је прецењивао човекове могућности, као и да је читав Холокауст свео на лекцију о позитивном мишљењу.

Франкл јесте био антрополошко-педагошки оптимиста, који је веровао да је човек по својој природи одговорно биће и да је, без обзира на спољашње услове, слободан да одлучи какав ће бити.¹⁰⁶ Али, питали су се многи критичари, попут Лангера, шта је са потрагом за смислом и са моралним владањем „у околностима у којима је човек лишен свих људских одлика” и у којима „заправо више није у позицији да својевољно доноси моралне изборе”.¹⁰⁷ Да ли би Франкл, у вези с тим, био доследан својим ставовима и као преживели члан Зон-

¹⁰² Цит. према: Стејн Верват. *Холокауст, рај и ѿранснационално сећање*, 115.

¹⁰³ Цит. према: *Исто*.

¹⁰⁴ Цит. према: *Исто*.

¹⁰⁵ Виктор Франкл. *Зашто се нисте убили*, 114.

¹⁰⁶ Видети: Виктор Франкл. *Животи ујркос свему*, 39.

¹⁰⁷ Стејн Верват. *Холокауст, рај и ѿранснационално сећање*, 116.

деркоманда? Питали су се то, имплицитно, и многи сведоци Холокауста, попут Шарлот Делбо у својој аутобиографији:

Рећи ћете да се људском бићу може узети све осим способности да мисли и замишља. Не знате ви. Од људског бића се може начинити скелет у којем гргоће пролив, може му се отети време за размишљање, снага за размишљање. Имагинарно је први телесни луксуз који добија довољно хране, има малчице слободног времена, располаже оним основним за уобличавање снова. У Аушвицу се није сањало, бунцало се.

Зар ипак, приговорићете, није свако имао свој пртљак успомена. Не. Прошлост нам није била ни од какве помоћи, није била никакав ресурс. Постала је нестварна, невероватна. Све што је било наш ранији живот, искрзало се.¹⁰⁸

У свом осврту на Франкла, Никола Милошевић је одбацио хипотезу да се у сваком човеку крије нагон за смислом. Супротно Франклу, за кога је био довољан само један пример логораша који би „у потпуности” сачувао „своју унутрашњу слободу” и дао смисао својој патњи, што би био „довољан доказ” за тврдњу да човек захваљујући својој унутрашњој снази може да се „уздигне” изнад своје „спољашње судбине”¹⁰⁹ – а таквим случајевима је Франкл заиста сведочио – за Милошевића је било индикативно Франклово признање да нису сви логораша у Аушвицу „имали то сазнање да живот има смисла”.¹¹⁰ Вапај за смислом, према Милошевићу, није човеково специфично обележје већ Франклова хипергенерализација на човечанство. Тако и Франклова храброст и истрајност у условима четири концентрациона логора – „[...] не говори о способности неког човека уопште да сачува храброст чак и у најтежим условима већ само о способности за такав један подвиг једне одређене особе – самог Виктора Франкла”.¹¹¹

Иако је Франкл успео да „у логорским условима” сачува смисао свог живота, Милошевић је сматрао да је тај подвиг

¹⁰⁸ Шарлот Делбо. *Аушвиц и после њега*, 179.

¹⁰⁹ Виктор Франкл. *Зашто се нисте убили*, 66.

¹¹⁰ Никола Милошевић. *Истина и илузија*. Stylos: Нови Сад 2001, 224.

¹¹¹ *Истио*, 222.

вредео само за Франкла, а „не за неког човека уопште”.¹¹² Франклова „теоријска конструкција” проистекла је, сматрао је Милошевић, из његове личне „конституције”,¹¹³ то јест из његовог оптимистичког „душевног склопа”:

Само човек неког урођеног оптимизма, другим речима само човек одређеног душевног склопа могао је не само успешно да преброди све тешкоће концентрационог логора него и да потом изгради једну у суштини тако ведру визију човековог света која подразумева учење о логотерапији.¹¹⁴

Читава логорашка књижевност, односно књижевност сведочења о Холокаусту, уз ретке изузетке попут Ане Франк или Идит Игер, припада антифранкловској линији мишљења о човеку и свету. Укључујући и Ђорђа Лебовића: ако је речено да је „[з]бирком *Анђели неће сићи са небеса* [...] Лебовић [...] написао својеврсну ‘противкњигу’ успоменама творца логотерапије и такође страдалника из Аушвица Виктора Франкла”,¹¹⁵ ваљало би исправније рећи да је он то учинио својим књижевним делом у целини, са *Небеским одредом* можда и на првом месту.

Један од ретких изузетака, то јест следбеника Виктора Франкла међу преживелим сведоцима Холокауста, јесте мађарско-јеврејски психолог **Идит Игер**, специјалиста за пост-трауматске стресне поремећаје, која је у књизи успомена *Избор* (2017) посведочила о свом боравку у Аушвицу, Маутхаузену и другим логорима који су јој обележили младост. Присетила се, између осталог, и тренутка селекције по доласку у Аушвиц, кад ју је Јозеф Менгеле раздвојио од мајке: исте вечери, након што јој је мајка отишла у гасну комору, шеснаестогодишња Идит била је позвана да игра пред Анђелом смрти, како је гласио Менгелеов надимак. Признала је и да јој је било потребно неколико деценија да би схватила да може да промени пи-

¹¹² *Исџо*, 119.

¹¹³ *Исџо*, 224.

¹¹⁴ *Исџо*, 225.

¹¹⁵ Дејан Михаиловић. „Приче и опомене Ђорђа Лебовића”, 210.

тање које се тиче њеног живота: „Да оно не буде: *Зашто сам ја преживела?*, већ: *Шта је то што ја треба да урадим са животом који ми је љоклоњен?*”¹¹⁶ Њен избор, који се као и код Франкла темељио на слободи и одговорности, био је или – „[...] да живиш зато да се осветиш за прошлост или да живиш зато да обогатиш садашњост. Можеш да живиш у затвору прошлости, или можеш да допустиш да прошлост буде полазиште са ког ћеш стићи до живота који желиш.”¹¹⁷

Узимајући у обзир виталистичке интересе, Идит Игер је свакако у праву; међутим, остаје отворено питање да ли су њена оптимистичка природа, слична Франкловој, и можда дар спасоносног заборава утицали на то да се ублаже ужаси којима је присуствовала и које је доживела боравећи у концентрационим логорима, захваљујући чему је смогла снаге да „изабере” да окрене леђа прошлости и храбро се запути ка „правом” животу који ју је одувек чекао.

За разлику од Виктора Франкла и Идит Игер (па и Ане Франк), већина књижевних сведочанстава о Холокаусту, без обзира на степен уметничке или сазнајне остварености, обележена је песимистичком, па и нихилистичком визијом човека и света. Једно од најранијих али и најважнијих остварења логорашке књижевности, које припада тој доминантној, „анти-франкловској” линији, јесте збирка прича *Ојрошшај с Маријом* (1946) пољског књижевника **Тадеуша Боровског**. Посреди су приповедна сведочанства о Аушвицу која, иако утемељена на „стварним” ауторовим искуствима, превазилазе форму уобичајене аутобиографске исповести. Њихов значај је, у контексту књижевне логорологије, исти као што, у случају сибирског Гулага, имају *Приче са Колиме* (1954–1973) Варлама Шаламова.¹¹⁸ Не изненађује стога што је мађарски нобеловац Имре Кертес, аутор знаменитог романа *Бесудбинство* (1975),

¹¹⁶ Идит Игер. *Избор*. Превод са енглеског Оливера Марковић. Zepher Book World: Београд 2020, 25.

¹¹⁷ *Ишо*, 172.

¹¹⁸ Видети: Аноним. „Приче Боровског из гасне коморе”. Поговор. У: Тадеуш Боровски. *Ојрошшај с Маријом*. Превео са пољског Угљеша Радновић. Рад: Београд 2002, 231.

признао да су сва његова дела настала из фасцинације прозом Боровског. У роману *Чийшач* (2005) Бернхарда Шлинка, некадашњи чувар логора врши самоубиство након што је прочитао дела преживелих логораша, међу којима и овог пољског писца. Тадеуш Боровски, који се након ослобођења убио у двадесет осмој години, преживео је логор тако што је радио на железничкој станици испред Биркенауа, где је помагао Јеврејима при доласку, не говорећи им истину о томе шта их чека. Као накнаду за ту помоћ, могао је да узме њихову одећу и храну, коју су они на том месту морали да оставе. У причама из ове збирке, од којих ваља издвојити бар две антологијске – „Даме и господо изволите у гасну комору” и „Код нас у Аушвицу” – приказана је регресија човечанства, изазвана „наглом променом услова” на „стање првобитне дивљине”.¹¹⁹ Евидентно нихилистичке, приче су и дубоко етичке, јер произлазе из „разочаране љубави према свету и људима”.¹²⁰ „Види у каквом оригиналном свету живимо: колико је мало људи у Европи који нису убили човека? И како је мало људи које други људи не би желели да убију!”¹²¹ Аутор је овим непосредним и суровим причама увео читаоца „у само средиште злочина [...] као антрополошке константе”.¹²² Слично аутопоетичким промишљањима Прима Левија, Елија Визела и Ђорђа Лебовића, везаним за моралну неопходност њихових књижевних сведочења, и у случају Боровског – „[м]орал тог сведочења могао би овако да буде формулисан: Преживели смо, премда нисмо бољи ни гори од оних који су умрли. Али, нећемо да мртви и њихова патња умирања буду изгубљени у забраву.”¹²³

Захваљујући наведеним делима, почев од Северине Змаглевске до Тадеуша Боровског, може се рећи да је с краја 1945. и током 1946. у историји модерне књижевности започето јед-

¹¹⁹ Чеслав Милош. *Заробљени ум*. Превео са пољског Петар Вујичић. БИГЗ: Београд 1987, 128.

¹²⁰ *Истио*.

¹²¹ Тадеуш Боровски. „Код нас у Аушвицу”. *Ојрошијај с Маријом*, 126.

¹²² Аноним. „Приче Боровског из гасне коморе”, 233.

¹²³ *Истио*, 234.

но ново, велико и још увек отворено поглавље, посвећено поетичком, естетичком и уметничком сагледавању *nihila*. Ради књижевноисторијске правде, ваља додати и да је први од три дела књиге Шарлот Делбо *Аушвиц и њосле њеја* (1985), под називом *Нико од нас неће се враћити*, завршен 1946, иако је објављен тек 1965, као што је други део, *Бескорисно знање*, писан 1946. и 1947, а објављен 1970. (трећи и последњи део, *Мера наших дана*, објављен је 1985).

Низ дела објављених 1946. био би непотпун ако се не би поменула и кратка прича „Deutsches Requiem” **Хорхеа Луиса Борхеса**, први пут публикована те године, па прештампаана у збирци *Алеф* (1949). У њој се, како је сâм Борхес истакао, говори о „идеалном нацисти”. За разлику од свих других оптужених нациста којима се судило за злочине, попут Адолфа Ајхмана на пример, који су листом одбијали да признају кривицу, евентуално се правдајући да су криви пред Богом али не и пред законом, протагониста и уједно приповедач Борхесове приче, као бивши „подзаповедник концентрационог логора у Тарновицу”,¹²⁴ признао је пред судом да је крив, због чега ће бити стрељан као „крвник и убица”.¹²⁵ Овај Ничеом инспирисан нациста суверено је исповедио да је нацизам „једна морална чињеница, одбацивање свлака некадашњег, исквареног човека, како би се заоденуо нови”,¹²⁶ такав коме је свако милосрђе страна. Он ликује пред смрт, јер, упркос поразу Немачке, победа је већ досегнута тиме што се „над светом надвија једно неумитно доба”: „Битно је да влада насиље а не понизна хришћанска бојажљивост. Ако победа, неправда и срећа нису за Немачку, онда нека припадну другим народима. Нека небо постоји, макар нама место било у паклу.”¹²⁷

Књижевно понирање у тајну злочиначке личности, кад је о Холокаусту реч, отпочело је управо овом Борхесовом кратком причом, а наставило се у многим другим делима, попут

¹²⁴ Хорхе Луис Борхес. „Deutsches Requiem”. *Алеф*. Превео са шпанског Александар Грујичић. Paideia: Београд 1999, 53.

¹²⁵ *Исџо*, 51.

¹²⁶ *Исџо*, 53.

¹²⁷ *Исџо*, 56.

романа *Смрт је мој занат* (1952) Роберта Мерла, *Чудојворне руке* (1960) Жозефа Кесела, *Нациски & фризер* (1971) Едгара Хилзенрата, *Читач* (2005) Бернхарда Шлинка, односно Лебовићевих драма *Викторија* (1968) и *Војник и лутка* (1996).

Наредна, 1947. година, била је обележена појавом још два класика књижевности о Холокаусту. Први је *Дневник Ане Франк* (1947), који чине дневничке забелешке јеврејске девојчице **Ане Франк** рођене у Немачкој, која се са својом и још једном породицом две године крила у тајним просторијама једне пословне зграде у Амстердаму. Дневник је писан углавном учестало али и са понеким већим прекидима, од 12. јуна 1942. до 1. августа 1944, кад је датирана последња белешка: 4. августа Гестапо је упао у њихово скровиште. Ана Франк је након Вестерборка и Аушвица умрла у својој петнаестој години највероватније у фебруару или почетком марта 1945. од тифуса у Берген-Белзену. Дневник прати њену свакодневницу, заустављено одрастање и прерано сазревање у кључу *Bildungsromana* (тако је, на пример, гледала некадашњу себе „као на пријатну, али врло површну девојку, која нема ничега заједничког са данашњом Аном”,¹²⁸ „која је постала мудра међу овим зидовима”¹²⁹), односно психолошког романа („Ко би икад помислио да се толико много може одигравати у души једне девојчице?”¹³⁰).

Ана Франк је сумњала да ће не само „икад бити у стању да напиш[е] било шта велико”,¹³¹ већ „да ће икога у будућности интересовати сва [...] [та њена] нагваждања”.¹³² Била је захвална Богу што јој је „пружио овај дар, ову могућност да развиј[е] себе и писањем изра[зи] све оно што је у [њој]”,¹³³ те се надала, ако јој „Бог дозволи да жив[и]”, да ће живети „и после смрти”, да неће „остати безначајна” и да ће, уз сву „храброст

¹²⁸ Ана Франк. *Дневник Ане Франк: од 12. јуна 1942. – 1. августа 1944.* Превела са немачког Загорка Лилић. Нолит: Београд 1964, 149.

¹²⁹ *Истио*, 148.

¹³⁰ *Истио*, 122.

¹³¹ *Истио*, 173.

¹³² *Истио*, 183.

¹³³ *Истио*, 173.

и ведрину”, радити „за опште добро и за човечанство”,¹³⁴ спроводећи своје идеале:

Свако се може запитати зашто нисам напустила све своје идеале, јер су тако апсурдни и немогућни за спровођење. Ипак их задржавам, зато што, упркос свему још увек верујем да су људи у срцу добри. Просто не могу изградити своје наде на темељу који се састоји од хаоса, несреће и смрти. Видим како свет постепено дивља и чујем грмљавину која се стално приближује, која ће и нас уништити, осећам патње милиона, а ипак кад погледам у небо, мислим да ће се све уредити, да ће ова суровост престати и да ће се мир и спокојство опет повратити.¹³⁵

Захваљујући томе што је имала „срећну природу, много ведрине и снаге”, Ана Франк, попут Виктора Франкла и Идит Игер, припада малобројној породици оптимистички настројених аутора који су сведочили о Холокаусту. Упркос све мрачнијем обзору, она је „[с]вакога дана осећа[ла] како се развија [...] [њен] унутрашњи живот, и како се ослобођење све више ближи и како је дивна природа, колико су добри људи око [...] [ње], колико је интересантна ова авантура”.¹³⁶ Зашто би, упркос свему томе, „очајавала”?¹³⁷

Друго канонско дело логорашке књижевности објављено исте године, након које је први талас ових сведочанстава почео да јењава, јесте аутобиографска књига *Зар је *џ*о човек* (1947), коју је италијанско-јеврејски хемичар **Примо Леви** писао углавном током ноћних часова у периоду од фебруара до децембра 1946. Он је, као припадник италијанског антифашистичког покрета отпора током Другог светског рата, 1944. ухапшен и послат у Моновиц, радни подлогор у оквиру Аушвица, где је остао до ослобођења. Своја искуства предочио је у нареченој књизи, да би им се годину дана пред смрт изазвану падом са трећег спрата зграде у којој је живео (можда је у

¹³⁴ *Исџо*, 182.

¹³⁵ *Исџо*, 229.

¹³⁶ *Исџо*, 195.

¹³⁷ *Исџо*.

питању било и самоубиство) вратио у књизи аналитичких есеја *Појџонули и сјасени* (1986), посвећеној модусима понашања затвореника у логору. У делу *Зар је њо човек*, у коме се трудио да буде објективан, веродостојан и без страствених реторичких испољавања, бавио се питањем могућности човештва усред нечовечног система: „Нико не треба да изађе одавде, јер би свету могао донети, заједно са знаком утиснутим у тело, паклену причу о томе колико је човеку, у Аушвицу, било потребно храбрости да буде човек.”¹³⁸

Левијева књига представља антипод Франкловој, јер је у њој истакао да је мало људи, за разлику од њега и преостале већине „просечних узорака човечанства”, било кадро за „вољу за животом”, односно за „свесно мирење са судбином”: „[...] управо су нас невоље, ударци, студен и жеђ одржавали да не потонемо у бескрајни понор очаја.”¹³⁹ Другим речима, одржали су се на рубу понора само зато што, захваљујући скученој свести и анималном нагону за преживљавањем, нису могли да размишљају о смислу оног што им се дешавало или о сврси самог преживљавања. Један од Левијевих антрополошки најмрачнијих закључака, заснованих на емпиријској евиденцији о „физички неуништивом” и „малоумном” затворенику Елијасу, односи се на то да је управо такав тип егзистенције, који је могао да одоли „поништавању изнутра” јер унутра није имало шта да се поништи, био „најприкладнији, најпогоднији људски примерак за овакав начин живота”: „За онога ко нема постојане унутрашње залихе, за онога ко не уме да из свести о себи извуче снагу потребну да се закачи за живот, једини пут спасења води ка Елијасу: ка подмуклој малоумности и бестијалности. Сви остали путеви немају излаза.”¹⁴⁰ Као „сведочанство преживелог”, Левијева књига *Зар је њо човек* у историји литературе о Холокаусту појмљена је као средишњи, парадигматични, „уобичајени тип документа о том догађају”.¹⁴¹

¹³⁸ Примо Леви. *Зар је њо човек*, 62.

¹³⁹ *Исјо*, 16.

¹⁴⁰ *Исјо*, 113.

¹⁴¹ Јан Мартел. *Беџриче и Верилије*. Превео са енглеског Михајло Матић. Геопоетика издаваштво: Београд 2010, 12.

Прво сведочење о Холокаусту које је у социјалистичкој Југославији било објављено, а да је „имало књижевни квалитет”,¹⁴² био је *Хладни кремајоријум: Роман Аушвица* (у смислу „роман о Аушвицу”) **Јожефа Дебреценија**. Роман се појавио 1950. на мађарском језику, да би већ следеће, 1951. године, изашао у Просвети у преводу на српски језик. Дебреценијева књига наишла је на позитиван одзив међу српским критичарима, који су у њој препознали не само „храбру осуду нацизма” већ и „специфичност јеврејског страдања”¹⁴³ – упркос тадашњој „социјалистичкој политици сећања”¹⁴⁴ која у „жртвама фашизма” није хтела „да препозна етничке жртве”.¹⁴⁵ Иако је захваљујући добром критичком пријему била измештена „из уских оквира војвођанске мађарске заједнице”, представљала је, књижевноисторијски гледано, „једини аутентичан, логорски роман у мађарској књижевности”; међутим, силом тадашњих политичких прилика, „није стигла до Мађарске”, „нити је икада постала сасвим интегрисана у мађарски књижевни канон”, да би касније пала „у засенак [...] дела Имреа Кертеса”.¹⁴⁶ Наслов књиге односи се на Дернхау, спољашњи логор Грос-Розена састављен од шест барака, „у који су слати” и, у недостатку хране, одеће и лекарске неге, нарочито потребне због тифуса који су преносиле ваши, остављани да умру „болесни затвореници концентрационих логора с читавог подручја Доње Шлезеје”.¹⁴⁷ Дебрецени је своје књижевно сведочење написао „документаристички”, као „хронику онога што се наратору догодило као затворенику у нацистичким логорима”, али – слично као код Прима Левија и Ђорђа Лебовића – и као „покушај да се објасни права природа логора”, уз стално указивање на то „како су логори лишавали људе њихове људскости, темељно утичући на понашање и морално владање затвореника”.¹⁴⁸

¹⁴² Стејн Верват. *Холокауст, рај и шранснационално сећање*, 40.

¹⁴³ *Истио*, 22.

¹⁴⁴ *Истио*, 20.

¹⁴⁵ *Истио*, 21.

¹⁴⁶ *Истио*.

¹⁴⁷ *Истио*, 44.

¹⁴⁸ *Истио*, 48.

Још једно чувено књижевно сведочење настало у овом периоду јесте *Кућа лушака* (1953) **Ка-Цетника 135633** (псеудоним настао на основу броја који је заробљеник добио по доласку у концентрациони логор), која је за тему имала сексуалну експлоатацију жена у Аушвицу. Аутор је сугерисао да је у књизи реч о његовој млађој сестри која није преживела логор; у каснијој књизи *Пиџел* (1961), у којој је фокус био на његовом млађем брату, који такође није преживео, бавио се сексуалним злостављањем младих дечака од стране нациста. Неки истраживачи оспоравали су истинитост *Куће лушака*, тврдећи да су аријевцима били строго забрањени сексуални односи са Јеврејкама. Сам писац, чије је право име било Јехиел Де-Нур, разоткрио је свој идентитет на суђењу Адолфу Ајхману у Јерусалиму 1961, кад је као сведок истакао да себе не сматра писцем већ хроничарем са планете Аушвиц, на којој је провео две године. Темом сексуалне експлоатације жена у Аушвицу дотакао се узгред и Ели Визел у роману *Несрећни случај* (1961), а у српској књижевности њом су се подробно бавили Александар Тишма у роману *Ујошреба човека* (1976) и Ђорђе Лебовић у последњој драми из логорске тетралогije *Војник и лушка* (1996).

Након хронолошки најранијих дела посвећених Холокаусту, чији су аутори већином били преживели логораши, због чега та дела интенционално и нису била писана са уметничком намером, уследио је талас претежно књижевноуметничке, фикционалне имагинације овог историјског периода. Прелазом од књижевности сведочења у „чисту”, „фикционалну” књижевност, поставља се питање да ли „доминација фикције над оним што се стварно догодило онемогућава бележење истине и покушај да она буде упамћена”,¹⁴⁹ или управо фикција, наводно недорасла истини, спасава истину од заборавља. У сваком случају, ваља макар навести нека од тих дела, која су претходила Лебовићевој и Обреновићевој драми из 1956, а која су се Холокаустом бавила на посредан или непосредан

¹⁴⁹ Винфред Георг Зебалд. „Конструкције туге: Гинтер Грас и Волфганг Хилдесхајмер”. *Campo santo*, 108.

начин: *Људи и нељуди* (1947) Елија Виторинија, *Пейео и дијамант* (1948) Јежија Анджејевског, *Где си био, Адаме?* (1951) немачког нобеловца Хајнриха Бела, *Смрт је мој занат* (1952) Роберта Мерла, *Искра живојша* (1952) Ериха Марије Ремарка и *Црна бујица* (1954) Леополда Бучковског.

На тавану крематоријума, или О *Небеском одреду*
Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића

1. За домашаје нечије уметности, који су део свеукупних човекових домашаја и који неретко све друге домашаје надилазе, „нису пресудни”, ако је веровати Ђорђу Лебовићу, „ни способност, ни даровитост, ни амбиције”, већ је одлучујуће „детењство”¹⁵⁰ уметника. Слично томе, и Лебовићев духовни сабрат и сапатник из Аушвица, Ели Визел, веровао је да дете које се крије у човеку опредељује правац његовог деловања,¹⁵¹ што значи, између осталог, и уметничког. Наивно је међутим надати се да ће се тајна Лебовићеве драмске и приповедачке уметности разоткрити у његовом незавршеном и постхумно објављеном аутобиографском роману *Semper idem* (2005), осим, можда, индиректно.

У том роману Лебовић је укрстио аутофикционалну исповест са приказом историјске фреске на чијем се фону та исповест одвија. То значи да *Semper idem* припада традицији тзв. *Bildungsromana* или образовног романа, то јест романа о одрастању и сазревању. Кад је о историјској позадини романа реч, у њему се говори о „Великом суноврату” који је водио ка „Великом обрачуну”, о надвијању мрачних облака нацизма и ушаства над политичким хоризонтом тадашње Европе и Југославије, замрачујући пишчево детињство, али не и његов радознали и осетљиви душевни живот. „Велики суноврат”

¹⁵⁰ Милош Јевтић. *Живој сцене: Разговори са режисерима и глумцима*. Разговоре водио Милош Јевтић. Службени гласник: Београд 2014, 776.

¹⁵¹ Видети: Франсоа Митеран [казивао] и Ели Визел [интервју водио]. *Мемоари у два гласа*. Превео са француског Вукоје Булатовић. Paideia / НИИ: Београд 1996, 7.

на историјском плану рефлектовао се и на унутрашњем, увидом протагонисте у „велику превару”: схватио је, још „пре више од четрдесет година”, у одсудном тренутку живота, да је „ред који, наизглед, влада на овом свету лажан [...], [да] у себи крије неподношљив неред”.¹⁵² То га је сазнање, које као да је антиципирало искуство које ће доживети у концентрационим логорима, гушило „од ужаса и страха”: „Назрео сам Зло, одсуство Бога, открио сам свет у коме се не може живети слободно, без страха.”¹⁵³ Иако се роман фокусира на формативне Лебовићеве године, у њему је подразумеван и накнадни животни, то јест духовни светоназор проистекао из искуства концентрационих логора. Међутим, сама литерарна представа тог искуства изостала је из романа због ауторове смрти.

Једног априлског дана 1944. петнаестогодишњи Ђорђе Лебовић читао је *Породицу Тибо* француског нобеловца Рожеа Мартена ди Гара, обиман роман од преко хиљаду страна (који на српски језик тад још увек није био преведен), обележио страну на којој је стао, „заклопио књигу и кренуо на пут за који није био предвиђен повратак”.¹⁵⁴ Био је депортован у Аушвиц, где су му по доласку на руци истетовирали број А-12750. У прологу драме *Небески одред (Himmelkommando)*, коју ће написати у коауторству са Александром Обреновићем 1956, неименовани наратор ће се у првом лицу јединине представити под истим бројем: „Ја сам А-12750. Свој број носим тетовиран на левој руци већ дванаест година”.¹⁵⁵ Тиме је хтео да укаже на имплицитну „истинитост” драмског дела, које је поникло из његових аутентичних логорских искустава.¹⁵⁶

Совјетске ударне јединице ослободиле су Аушвиц 27. јануара 1945. године, али је Ђорђе Лебовић тад већ био далеко: учествовао је у евакуацији ка логору Грос-Розен, у такозваном „маршу смрти” који се одвијао „по суровој шлеској зими,

¹⁵² Ђорђе Лебовић. *Semper idem*. Лагуна: Београд 2016, 127.

¹⁵³ *Истио*.

¹⁵⁴ Милош Јевтић. *Животи сцене*, 780.

¹⁵⁵ Ђорђе Лебовић. *Небески одред*. У: *Савремена јујословенска грама*. Приредио Света Лукић. Просвета: Београд 1968, 135.

¹⁵⁶ Видети: Стејн Верват. *Холокауст, рај и ѿранснационално сећање*, 69.

на двадесет степени испод нуле”¹⁵⁷ – чији се драматични приказ може наћи у књизи *Ноћ* (1960) Елија Визела. Био је потом заточен у логору Заксенхаузен крај Берлина, „у време најжешћих савезничких бомбардовања”, да би одатле претрпео „[д]еветодневни транспорт до логора Маутхаузен [у Аустрији], у пренатрпаним марвеним вагонима, без хране и воде”.¹⁵⁸ Сећао се како су их на апелплацу (свакодневним прозивкама) у Маутхаузену ноћу пољивали „леденом водом из шмркова”, како су амерички авиони грешком засули „бомбама и митраљеском ватром” логор са шаторима крај Маутхаузена, како су више дана пешачили „друмовима Аустрије, под батинама и куршумима разјарених есесоваца, у правцу ’Алпске тврђаве’ у којој су нацисти намеравали да пруже последњи жесток отпор”, како у том логору није за логораше било ни хране ни воде ни лекова – „ничег сем зиме, глади, жеђи и пегавца”.¹⁵⁹ Импровизовани логор без имена, између аустријског града Велса и села Гинкирхен су три дана пре завршетка рата, у касни сумрак 5. маја 1945, ослободили амерички извиђачи Прве армије генерала Патона, и у њему затекли „преко двадесет хиљада несахрањених лешева и око три хиљаде живих костура на издисају”, међу њима и шеснаестогодишњег Ђорђа Лебовића, који је имао „мање од 30 килограма” и боловао „од пегавца, дизентерије, скорбута, запаљења плућа, а лева нога била м[у] је одузета”.¹⁶⁰ Тад је почео његов „пут из смрти у живот”.¹⁶¹ Вратио се у Сомбор у септембру 1945, не затекавши „никога од тридесеточлане родбине”.¹⁶²

Педесетих година XX века Ђорђе Лебовић најпре се окушао у писању прича које су поникле из његовог логорашког искуства; између осталих, причу „Живети је понекад високо” објавио је 1956. у часопису *Дело*, исте године кад и драму *Небески одред* са Александром Обреновићем. Посветивши се

¹⁵⁷ Милош Јевтић. *Животи сцене*, 784.

¹⁵⁸ *Истио*.

¹⁵⁹ *Истио*.

¹⁶⁰ *Истио*.

¹⁶¹ *Истио*.

¹⁶² *Истио*, 773.

од тада у потпуности драмском раду, причама се више није враћао; оне су постхумно публиковане, заједно са записима „Из пишчеве бележнице”, у збирци *Анђели неће сићи са небеса* (2021). Тако је девет „јединствених, аутентичних и узнемирујућих логорских прича”¹⁶³ из Лебовићеве заоставштине, прича „стилски и језички уздигнут[их] изнад бруталне стварности коју су тематизовале”¹⁶⁴ – иако су хронолошки настале најраније, те представљају особени пролог у оно што ће тек написати – представљено на увид читалачкој и културној јавности као епилог његовог књижевног дела, а посебно незавршеног аутобиографског романа *Semper idem* (2005), „у коме је по свему судећи намеравао да опише пакао Аушвица и нацистичких логора”.¹⁶⁵ Да се приче могу читати и као условна „замена” за ненаписана поглавља романа *Semper idem*, потврђује податак да се у њима појављује неколико јунака из тог романа; реч је о јунацима који су из прича, деценијама касније, „подмлађени” емигрирали у роман, односно у време романа које претходи времену у причама.

Иако на нивоу претпоставке, разлог због којег Лебовић није објавио збирку прича за живота, осим што су се оне, бар кад су настале, поетички разилазиле са пожељним начином књижевног приказивања ратних догађаја, јесте у томе што их је можда сагледавао као литерарне вежбе које су претходиле његовом главном, „драматуршком позиву”, због којег „није стигао да им се врати”.¹⁶⁶ Притом, ова приповедна проза, у којој „дијалози носе радњу”, има евидентне драмске особености, па и „драматуршки набој”.¹⁶⁷ То није било случајно: дијалогска, односно драмска форма наметнула се Лебовићу као привилеговано средство књижевног сведочења о Холокаусту. Као да није могао другачије него да драмском уметношћу сведочи не само о оном што је преживео већ и о онима

¹⁶³ Дејан Михаиловић. „Приче и опомене Ђорђа Лебовића”, 210.

¹⁶⁴ *Истио*, 206.

¹⁶⁵ *Истио*, 205.

¹⁶⁶ *Истио*.

¹⁶⁷ Дејан Михаиловић. „Приче и опомене Ђорђа Лебовића”, 206.

који нису преживели, мртвима дајући глас: „[...] тако сам причао причу и оживљавао актере”.¹⁶⁸

2. „[В]елики тренутак европске имагинације” и „књижевноисторијски догађај првога реда”¹⁶⁹ наступио је кад је драма *Небески одред* објављена 1956. у часопису *Позоришни живои*, али су „три главне позоришне куће у Београду”¹⁷⁰ одбиле да је тада поставе на сцену. У Београдском драмском позоришту одустало се од њеног извођења упркос томе што је тадашњи управник Предраг Динуловић енергично бранио текст пред својим сарадницима који су пружали снажан отпор; у Југословенском драмском позоришту, без обзира на залагање Мирослава Беловића и Томислава Танхофера, који су придобили готово цео ансамбл, управник Велибор Глигорић био је против; у Народном позоришту Хуго Клајн је безуспешно покушавао да убеди управника Милана Богдановића „да је *Небески одред* драма, а не патолошко иживљавање два млада декадента”.¹⁷¹ На крају је драма била изведена у Облачном народном позоришту у Приштини, а потом у Ужицу и Новом Саду – 1957. добила је Награду Стеријиног позорја у Новом Саду за најбољи текст савремене драме – и онда редом на готово свим сценама у Југославији, на радију, на телевизији и на филму (1961) (аутори драме написали су и сценарио), да би у Београду тек 2009. била постављена на сцену Југословенског драмског позоришта.¹⁷²

Ова провокативна дебитантска драма двојице двадесетосмогодишњака, преточена у позоришну представу, није била само „[д]огађај Стеријиног позорја 1957. године” – како гласи наслов афирмативног приказа Борислава Михајловића Михиза објављеног 2. јуна 1957 у *НИН*-у – већ је, најавивши

¹⁶⁸ Злата Лебовић. *Дијалог о добру и злу*, 31. Цит. према: Дејан Михаиловић. „Приче и опомене Ђорђа Лебовића”, 205.

¹⁶⁹ Александар Јерков. *Тајна Европe и српска књижевност*, 224.

¹⁷⁰ Стејн Верват. *Холокауст, рай и шранснационално сећање*, 73.

¹⁷¹ Милош Јевтић. *Живои сцене*, 797.

¹⁷² Видети: Невена Даковић. *Студије филма: Оиледи о филмским шекспировима сећања*. Факултет драмских уметности / Институт за позориште, филм, радио и телевизију: Београд 2014, 136.



Небески одред (Српско народно позориште, 1957)

собом ново поглавље у историји српског драмског стваралаштва, представљала несумњиву „прекретницу”.¹⁷³ У својој студији о савременој српској драми, која се развијала „неједнаким ритмом и снагом”,¹⁷⁴ Слободан Селенић је указао на обележеност драме послератног периода (1944–1956) снажним идеолошким импулсима, оличеним у социјалистичком реализму и наметнутом „програмском оптимизму послератне Југославије”.¹⁷⁵ Проблематизовањем тог оптимизма, будући да је била потпуно изван „задате идеолошке парадигме”,¹⁷⁶ драма *Небески одред* донела је поетички преврат и обележила почетак новог периода (1956–1965) у коме је српско драмско стваралаштво оживело и у коме су се јавиле „изразитије личности драмских писаца”.¹⁷⁷

¹⁷³ Слободан Селенић. „Савремена српска драма”, XXIV.

¹⁷⁴ *Истио*, VIII.

¹⁷⁵ Гордана Тодорић. „Модуси књижевног памћења и представљање Холокауста”, 302.

¹⁷⁶ Александар Јерков. *Тајна Европе и српска књижевност*, 224.

¹⁷⁷ Слободан Селенић. „Савремена српска драма”, VIII.

Већина критичара оценила је да је *Небески одред* „ревитализовао”¹⁷⁸ реализам, да је посредни реалистичка драма, и то, како је нагласио Селенић, „прва српска реалистичка драма написана после ослобођења”.¹⁷⁹ Према Стејну Вервату, у питању је „традиционална реалистична представа која упознаје публику с реалношћу концентрационог логора и паклом *Sonderkommanda*”.¹⁸⁰ Кад је реч о поступцима грађења сцена, о натуралистички представљеним „нељудским ситуацијама” у којима су се „реалистички портретисани карактери”¹⁸¹ обрели, као и о „сведеном реалистичком стилу”¹⁸² драме, то је свакако тачно.

Међутим, сам реализам, не као стилски и уметнички правац већ као поетички однос према свету, постаје проблематичан у контексту Холокауста. Јер шта је током Холокауста уопште било „реалистичко” – све, или ништа? Шта је „реалистичко” у магновењу, у кошмарном сну, у преобилној стварности каква је владала у логору да се, парадоксално, све чинило нестварним – или хиперреалистички надреалним? Свако „преношење” стварносне слике света у свет литерарног дела по природи уметничког стваралаштва подразумева одређени вид деформације те слике.¹⁸³ Истина књижевног дела увек је у извесној мери искривљена у односу на истину стварности. Кад се сама стварност перципира као „нестварна”, „онеобичена” или деформисана по себи, њено верно приказивање подразумева и инхерентну негацију реалног. Реализам је, другим речима, деформисан у нешто што га превазилази, у (нереални) хиперреализам који нагиње ка апсурду. Иако „нема одредницу жанра”,¹⁸⁴ *Небески одред* је несумњиво (хипер) реалистичка драма по поступцима и стилу, а драма апсурда,

¹⁷⁸ Петар Марјановић. „Пред вратима пакла”, 170.

¹⁷⁹ Слободан Селенић. „Савремена српска драма”, XXII.

¹⁸⁰ Стејн Верват. *Холокауст, рай и тирансационално сећање*, 72.

¹⁸¹ Слободан Селенић. „Савремена српска драма”, XXI.

¹⁸² Гордана Тодорић. „Модуси књижевног памћења и представљање Холокауста”, 303.

¹⁸³ Видети: Никола Милошевић. *Идеологија, психологија и стваралаштво*. Дуга: Београд 1972, 63.

¹⁸⁴ Петар Марјановић. „Пред вратима пакла”, 170.

или евентуално „трагичка гротеска”¹⁸⁵ пре него „гротескна трагедија”,¹⁸⁶ по уметничкој визији света.

У драми је реч о „стравичној причи” о седам чланова Зондеркоманда, који су, да би им живот био продужен за три месеца, пристали да раде на ликвидацији и „спаљивању својих сапатника”.¹⁸⁷ Јер, да нису прихватили ту „улогу [...] – не би ли продужили ружан сан свог живота, агонију трајања – прихватио би је неко други”: са њима се унапред „рачунало као са мртвацима”.¹⁸⁸

Како разумети ту „нечовечну, ванцивилизацијску, безизлазну загонетку”¹⁸⁹ пред коју су били стављени? Јесу ли се зарад продужења живота одрекли себе? Јесу ли, живећи „додатно” време, постали нешто друго а не људи? Јесу ли могли да пронађу франкловски смисао живота у патњи тог „поклоњеног” времена? Јесу ли подложни моралној осуди?

Захваљујући таквој нељудској ситуацији, први пут је у српској драми повлашћено место добила антрополошка димензија. Поводом етичких „избора”, рвања са савешћу и понашања драмских протагониста, али и њиховог међусобног динамичног односа, неминовно се постављају питања „шта човек мора, шта сме, а шта не сме да учини уколико жели да остане човек”.¹⁹⁰ Постоји ли за човека „граница искушења” иза које, ако се пређе, морал престаје да важи, да буде „релевантан”?¹⁹¹ Простор с ону страну човечности који не подлеже моралном просуђивању? Сва су та и још многа друга питања, заправо, једној конкретној, појединачној причи дала „општост морално-филозофске расправе о људима”,¹⁹² то јест о „природи људској”.¹⁹³

¹⁸⁵ *Исјо*, 177.

¹⁸⁶ *Исјо*, 170.

¹⁸⁷ Слободан Селенић. „Савремена српска драма”, XXI.

¹⁸⁸ Петар Џаџић. „Лебовић – Обреновић: *Небески одрег*”. У: *Савремена јуџословенска драма*. Приредио Света Лукић. Просвета: Београд 1968, 130.

¹⁸⁹ Слободан Селенић. „Савремена српска драма”, XXII.

¹⁹⁰ *Исјо*, XXII–XXIII.

¹⁹¹ *Исјо*, XXIII.

¹⁹² Слободан Селенић. „Савремена српска драма”, XXII.

¹⁹³ Петар Марјановић. „Пред вратима пакла”, 170.

И сам Ђорђе Лебовић је признао да је човек „заједнички именоватељ”¹⁹⁴ свих његових драма. И не само драма, може се додати, већ и прича и незавршеног романа *Semper idem*. Једино га човек, како је рекао, „стварно занима и узбуђује, са свим оним што је био, што јесте, или што може постати”.¹⁹⁵ Свуда и увек човек је несигуран и уплашен „пред силама мржње, дивљаштва, глупости и предрасуда. Његова судбина и његово проклетство исти су на свим просторима и у свим временима.”¹⁹⁶

Сама историја, са својим дехуманизујућим силама, није толико интересовала Лебовића колико човек „који је ту историју створио”,¹⁹⁷ који је својом такозваном „природом” довео до Холокауста. Било му је стало да прикаже „човека у паклу”, што је и у *Небеском одрегу* и у другим делима свакако учинио, „али много више од тога” значило му је да прикаже „пакао у човеку”.¹⁹⁸ Тако је имплицитно одредио суштину свог књижевног сведочења: пакао (духа) унутар пакла (историје). Отуд је и *Небески одред*, са својим протагонистима као „живи[м] симболи[ма] људске деградације”,¹⁹⁹ драма људског духа у вихору дехуманизујућих сила. Неизвесно је шта је у драми „стравичније: оно што”, ради сопствене акомодације, „човек може да учини другима, или оно што може да учини себи”.²⁰⁰ Проблем који је драма поставила јесте следећи: може ли се мислити хуманизам из „сиве зоне” којој су Зондеровци припадали: „Пошто је сазнао да је могуће живети, макар и ограничено време, као спаљивач хиљада и хиљада недужних сапатника, човек је о себи дознао податак који захтева озбиљно преиспитивање појма хуманости, па према томе и смисла хуманистичке побуне.”²⁰¹

¹⁹⁴ Милош Јевтић. *Живот сцене*, 801.

¹⁹⁵ *Исјо*.

¹⁹⁶ *Исјо*, 802.

¹⁹⁷ *Исјо*.

¹⁹⁸ *Исјо*.

¹⁹⁹ Петар Џадић. „Лебовић – Обреновић: *Небески одред*”, 130.

²⁰⁰ *Исјо*.

²⁰¹ Слободан Селенић. „Савремена српска драма”, XXIV.

3. Дрamu отвара наративни пролог у коме се, као Лебовићев алтер-его, јавља Приповедач у првом лицу једнине, сведочећи како је са другим логорашима учествовао у рушењу крематоријума и уклањању доказа нацистичких злочина, и како је потом срео припадника Зондеркоманда који му је испричао причу о себи и другим члановима одреда. *Небески одред*, испоставља се, јесте у сценску форму преточена прича тог члана последње групе Зондероваца, али у слободнијем односу према усменом претексту: Приповедач је, као посредни или „другостепени сведок”,²⁰² појаснио да ће у преношењу сведочења нешто изменити и прескочити, да су нека лица која ће се у драми појавити можда и измишљена, али да је „постојало [...] све оно што их је окруживало”.²⁰³ Након тога, он је напустио сцену. Већина критичара замерила је ауторима драме на прологу, сматрајући да се у њему „види недостатак драматуршког искуства писаца”.²⁰⁴

Радња драме траје „од друге недеље октобра 1944. године до Божића 1945”.²⁰⁵ Осим пролога, садржи и седам појава, при чему се свака појава завршава „сценски мање или више успешним приказом који подиже напетост”.²⁰⁶

Уводна појава, која представља „успелу експозицију” у драмски заплет, једина се „дешава у екстеријеру”,²⁰⁷ у мрклој кишовитој ноћи у крематоријумском кругу. „[О]сећање тескобе и страве”²⁰⁸ с почетка драме не јењава до самог њеног краја. После дугог времена проведеног на киши, групи логораша, који током трајања уводне појаве неће изговорити „ни једну разговетну реч”,²⁰⁹ командофирер саопштава да је овде „крематоријум у коме се уништавају сви непријатељи Вође и сав баласт Нове Европе”, да ће они радити у Химелкомандо,

²⁰² Стејн Верват. *Холокауст, рай и транснационално сећање*, 69.

²⁰³ Ђорђе Лебовић. *Небески одред*, 137.

²⁰⁴ Петар Марјановић. „Пред вратима пакла”, 170.

²⁰⁵ *Истио*.

²⁰⁶ *Истио*, 177.

²⁰⁷ *Истио*, 171.

²⁰⁸ *Истио*.

²⁰⁹ *Истио*

то јест у Небеском одреду, како су њихови „претходници духовито назвали ту екипу”, како ће им дужност бити да три месеца убијају „непријатеље”²¹⁰ нациста – то ће чинити тројица радника у „купатилу” (гасној комори), који ће убацивати две циклон-бомбе кроз отворе на стропу (додуше, треба нагласити ради историјске веродостојности да су циклон-Б кроз строп гасних комора убацивали искључиво немачки Sanitarer а не припадници Зондеркоманда) – и да их спаљују у пећима крематоријума – то ће чинити друга тројица, претходно повадивши златне зубе жртвама побијеним циклоном-Б – након чега ће и сами бити ликвидирани, а на њихово место бити доведена друга група. Саопштено им је и да они који не желе да се прихвате тог задатка могу одмах да иступе из строја да би били стрељани – што су неки међу њима и учинили. Остали су разведени по собама. Након уводне појаве, следи драма, како је Слободан Селенић у приказу у *Борби* 1957. истакао, „седам великих индивидуалних катастрофа”.²¹¹

Остатак драме одиграва се у врелој и задимљеној таванској соби, „прегрејаној од сагорелих људских костију и меса”,²¹² као и, накратко, у соби командофирера. У том скученом, клаустрофобичном простору, протагонисти три наредна месеца проводе у безнадежном те гротескном напору да живе „нормално”, у расположеном препуштању храни и пићу, у само-заваравању, унутрашњим дилемама и (моралним) сукобима са самим собом, као и у апсурдним, бекетовским, црним хумором обележеним дијалозима који неретко кулминирају у међусобне сукобе. За саме дијалоге је, притом, речено у критици да имају „европски ниво стилизације”, да су „шкрти”, „брушени” а сугестивни, да је реч у њима више „чаура облика него облик сам”.²¹³

Иако су чланови Специјалног одреда по правилу били Јевреји, у драми су посреди људи „различитих национално-

²¹⁰ Ђорђе Лебовић. *Небески одред*, 138.

²¹¹ Цит. према: Ђорђе Лебовић. „Уместо поговора: Одломци из критичких текстова о драмама Ђорђа Лебовића”, 322.

²¹² Цит. према: *Истио*, 323.

²¹³ Петар Џацић. „Лебовић – Обреновић: *Небески одред*”, 131.

сти, вера, порекла, образовања и професија”. Један од разлога због ког је дошло до овог одступања могао би условно речено бити назван „хуманим”: увођењем припадника различитих националности, вера, порекла и тако даље, који су постепено губили своју човечност током три месеца обављања дужности у Зондеркоманду, може се одбацити (антисемитска) оптужба да су само Јевреји били кадри за такав морални суноврат. Дехуманизација којом су Зондеровци били изложени општељудска је могућност, а не искључиво или предодређено јеврејска. Други разлог могао би бити у намери аутора да се на том тавану – који у драми представља особени *teatrum mundi* – рефлектује читава логорска популација, у својој не само типско-идентитетској већ и индивидуално-карактерној разноликости. (Отуд треба с резервом узети поједине критичке примедбе, као што је она да су аутори, додељујући логорашима „хуманистичка звања – уметника, професора књижевности итд” – ако се нема у виду наречена намера – на наиван начин потенцирали њихову „деградацију људског”.²¹⁴) Свеопшти одраз логорске популације на том тавану огледа се такође и у језичкој разноликости: не постоји друго „дело јужнословенске драматургије у којем се користе речи више језика”, и то „на немачком, хебрејском, француском, руском, мађарском, пољском, италијанском, енглеском, латинском, јидишу, а користе се и речи логорског жаргона”.²¹⁵

„[Л]ичне особине” седморице Зондероваца, као и животи „које су водили пре заточења”, откривају се „[п]остепено, кроз радњу и сукобе”.²¹⁶ С обзиром на то да су у логору били укинути индивидуалност и прошлост логораша, они у драми немају имена већ само надимке као ознаке за „различит[е] типов[е] затвореника”.²¹⁷ Међутим, вршећи „најмучнији посао века”, сваки од седам, према Михизу, „поломљених људи”,²¹⁸

²¹⁴ *Исјо*.

²¹⁵ Петар Марјановић. „Пред вратима пакла”, 178.

²¹⁶ *Исјо*, 173.

²¹⁷ Стејн Верват. *Холокауси, рај и транснационално сећање*, 70.

²¹⁸ Борислав Михајловић Михиз. „Догађај Стеријиног позорја 1957”. *Кришке и оједи 1*. Приредио Владан Бајчета. Матица српска / Универзитетска би-

захваљујући „сасвим посебн[им] фактур[ама] душе”,²¹⁹ на „друкчији” начин је био „поломљен”.²²⁰

Тројица радника у гасним коморама јесу Зелени, Човек под капом и Рањеник. Зелени је Немац, ситни лопов, подводач и антисемита који, једући и пијући „оно што скупи с тела убијених затвореника”,²²¹ поседује „до краја изоштре[н] инстинк[т] самоодржања”.²²² Човек под капом је ортодоксни Јеврејин, сајдија кога „његов механизам бежања” од суочавања са предстојећом смрћу наводи да током целе драме опсесивно поправља стари сат и да „на све продоре реалности одговара цитатима из јеврејске Библије”.²²³ Рањеник је секуларни француски Јеврејин и, због своје припадности комунистичкој идеологији, политички затвореник.

Тројица радника у крематоријумима јесу Број 56964, Муселман и Проминент. Број 56964 је интровертни Србин (Серб) и, као члан покрета отпора, такође политички затвореник. Муселман је екстровеертни, „темпераментни, увек узбуђени”²²⁴ италијански антисемита, „мали и примитивни писар”,²²⁵ који ће, очекивано, први занемоћати. Проминент – што је била жаргонска ознака за логораша каријеристу – бивши је пољски дипломата, „интелектуалац и аристократа” склон „да заваара и изда” друге, па „и самог себе”,²²⁶ који „црта шаре крематоријума и свакодневно води белешке о приспећима”.²²⁷

Седми Зондеровац, С. К. – што је ознака за затвореника из Казненог батаљона – грчки је антисемита и вајар који је од

блиотека „Светозар Марковић” / Српска читаоница: Нови Сад / Београд / Ирид 2021, 518.

²¹⁹ *Исџо*, 510.

²²⁰ *Исџо*, 518.

²²¹ Стејн Верват. *Холокаусџ, рай и џранснационално сећање*, 71.

²²² Цит. према: Ђорђе Лебовић. „Уместо поговора: Одломци из критичких текстова о драмама Ђорђа Лебовића”, 323.

²²³ Цит. према: *Исџо*.

²²⁴ Цит. према: *Исџо*.

²²⁵ Петар Марјановић. „Пред вратима пакла”, 174.

²²⁶ Цит. према: Ђорђе Лебовић. „Уместо поговора: Одломци из критичких текстова о драмама Ђорђа Лебовића”, 323.

²²⁷ Стејн Верват. *Холокаусџ, рай и џранснационално сећање*, 71.

сакупљених златних зуба намеравао да направи Леду која је лабуду откинула главу. Прихвативши се наметнуте дужности капоа, постао је за кратко време „одљуђени батинаш”.²²⁸ (У критици је, међутим, замерено да његов нагли пад „из мировања у активан садизам према друговима”²²⁹ није довољно психолошки мотивисан.)

Њима се придружује и осма жртва, Старац, бивши руски професор књижевности, коме су нацисти доделили улогу портира у улазу у крематоријум и који је после годину и по дана обављања тог посла полудео те у свакој новој групи Специјалног одреда „препознавао” „сина” – у овом случају, Рањеника. (У критици је такође замерено да и „[л]удило старог професора књижевности” обилује „мног[им] слаб[им] трену[цима]”²³⁰). Управо је Старац дао инструкције новим члановима одреда, између осталог одредивши и да С. К. буде капо.

Будући да „[о]сновна сценска ситуација сама по себи има довољну драмску напетост” која се не мења „све до кулминације”, та се напетост одржава и подиже „низом сукоба који су гротескни у својој бесциљности, али су делотворни у откривању особености ликова”, као и у „развоју радње”.²³¹ Конфронтиције између чланова одреда вишеструке су: тројица који раде у „купатилима”, то јест гасним коморама, сукобљени су са тројицом који раде у пећима, будући да је рад у пећима мање компромитујући; капо је сукобљен са преосталом шесторицом; антисемити међу њима сукобљени су са двојицом Јевреја, без обзира на то што је један од њих секуларни Јеврејин и комуниста; друштвено и интелектуално супериорнији Зондеровци, попут Проминента или Старца, сукобљени су са „олошем”, попут Зеленог; сукоби са елементима „националне нетрпељивости”.²³²

²²⁸ Петар Марјановић. „Пред вратима пакла”, 174.

²²⁹ Петар Џацић. „Лебовић – Обреновић: *Небески одред*”, 131.

²³⁰ *Истио*.

²³¹ Петар Марјановић. „Пред вратима пакла”, 173–174.

²³² *Истио*, 175.

Дванаестог дана рада почињу да разговарају о могућности бекства. Тад и сама драма „добија у спољној динамици”, мада је, према Селенићевој сугестији, тај део драме могао бити краћи, „поготову кад се узме у обзир дужина драме која траје преко три и по сата са само једном паузом.”²³³ И Михиз је, у вези с тим, сматрао да „оно мало [фабуле] што је [драма] има, боље да је нема”.²³⁴ Тему отвара Муселман, нервно најнестабилнији члан групе. Заједнички учествују у самообмани, све док ћутљиви Србин, „кога коначно угуши нагомилани потенцијал неизговорених мисли, емоција, и сећања на проживљено”,²³⁵ не схвати да је бекство бесмислено, „јер чак и да им пође за руком, читавог би живота били прогоњени сећањима на ’посао’ који су обављали”.²³⁶ Он се потом баца на електричну жицу са високим напоном.

Тих дана је у шумовитој области изван логора била „ископана огромна јама у којој је горела ватра, и у коју су нацистичке жртве, логораша и деца, живи бацани”.²³⁷ Та су убијања у почетку вршили добровољци из Зондеркоманда: коцком је одлучено да се први пријави Муселман, који је, не издржавши те призоре, убрзо полудео. Тако се испоставило да је Србиново самоспасење „од сопственог злочина”²³⁸ било морално најисправније.

Последње три појаве дешавају се осамдесет петог дана од почетка радње: упркос обећању да ће им помоћи при бекству, Старац је погазио реч и Зондеровци су га, да их не би издао, задавили. Капо је у „свом последњем самоубилачком задатку”,²³⁹ захваљујући снази коју су му дали „[о]чајање слабића и хистерича”,²⁴⁰ напао ножем Командофирера; његов је пад, према

²³³ Цит. према: Ђорђе Лебовић. „Уместо поговора: Одломци из критичких текстова о драмама Ђорђа Лебовића”, 323.

²³⁴ Борислав Михајловић Михиз. „Догађај Стеријиног позорја 1957”, 518.

²³⁵ Цит. према: *Исио*.

²³⁶ Стејн Верват. *Холокауст, рай и транснационално сећање*, 70–71.

²³⁷ Петар Марјановић. „Пред вратима пакла”, 176.

²³⁸ *Исио*.

²³⁹ *Исио*, 177.

²⁴⁰ Цит. према: Ђорђе Лебовић. „Уместо поговора: Одломци из критичких текстова о драмама Ђорђа Лебовића”, 323.

Селенићу, био „само одложен” тиме што је имао „власт над осталом шесторицом”: „мучен презиром другова”, проживео је „извесно време” са тим „формалним ослонцем”.²⁴¹

Након што су Старац и Командант убијени, Рањеник и Проминент открили су да је Зелени пријавио нацистима покушај њиховог бекства: савладавши га, натерали су га да свира њихов омиљени куплет *Орјанизуј* (заправо мелодију *Розамунде*, немачке полке) и, схвативши „да за њих нема излаза”,²⁴² очекујући нацисте, док је сат који је Човек под капом успео да поправи неумољиво откуцавао, препустили се бројању последњих тренутака живота.²⁴³

Тако се испоставило да је сама тема драме – случај Зондеркоманда као екстремног примера „сиве зоне” концентрационог логора, како ју је назвао Примо Леви – онемогућила не само доношење моралног „суда о људима који су се нашли у ’сивој зони’”, већ и било какав „катарзични развој догађаја”, односно „уметничко или етичко заокружење”.²⁴⁴ Нити су жртве пружале јуначки отпор, нити се њихова патња може сакрализовати.²⁴⁵ Жртве су биле „одљуђене”, „сурове”,²⁴⁶ емоционално аутоанестезиране, „сасвим сломљен[е] и сведен[е] на чисте егзистенцијалне елементе”, још увек, ипак, упркос свему, чувајући „све своје [људске] потенције”.²⁴⁷ Нити су дакле хероји, нити подлаци, или јесу и једно и друго. Најмање свеци. Драмом се, према Михизу, хтело рећи како – „[...] човек у најсуровијим и најбесмисленијим условима чува своју огромну, невероватну, спасоносну моћ адаптације и како кроз све ужасе носи у себи увек један, ма и најмањи, траг човечности.”²⁴⁸

²⁴¹ Цит. према: *Истио*.

²⁴² Стејн Верват. *Холокаусџ, райџ и џтранснационално сећање*, 72.

²⁴³ Видети: Петар Марјановић. „Пред вратима пакла”, 178.

²⁴⁴ Стејн Верват. *Холокаусџ, райџ и џтранснационално сећање*, 77.

²⁴⁵ Видети: Стејн Верват. *Холокаусџ, райџ и џтранснационално сећање*, 77.

²⁴⁶ Слободан Селенић. „Савремена српска драма”, XXIII.

²⁴⁷ Борислав Михајловић Михиз. „Догађај Стеријиног позорја 1957”, 519–520.

²⁴⁸ *Истио*, 519.

4. Кад се драма појавила, наишла је на опречне критике, које су се кретале у распону од изразитих похвала до оспоравања њених уметничких вредности. С обзиром на то да је Лебовићева и Обреновићева обрада Зондеркоманда „многа пре суђења Ајхману 1961–1962. године изнела пред ширу публику стварност и специфичност нацистичког геноцида над Јеврејима”, чиме је дошло до одмака „од црно-белих категорија које је нудила југословенска”, али ништа мање ни европска, политика или „култура сећања” (посебно кад је реч о подели на злочинце и „невине” жртве), рецепција драме показала је несразмеру између „етичких и естетичких проблема” који су „заокупљали” ауторе и неразумевања тих проблема од стране „позоришних критичара главног тока и доминантне политике памћења”.²⁴⁹

Тако је, на трагу већ поменутог Милана Богдановића, који је сматрао да *Небески одред* није драма већ „патолошко иживљавање” њених аутора, Звонимир Берковић у загребачком *Вечерњем листу* тврдио да је давањем награде *Небеском одреду* учињена „тешка неправда литератури”, будући да је посредни само „сценска репортажа, додуше са свим квалитетима одличне репортаже”.²⁵⁰

„[Р]азоран приказ”²⁵¹ драме написао је 1957. за *НИН* Бора Глишић, назвавши њен „одавно превазиђен” стил „натуралистичким, нихилистичким, вулгаризаторским материјализмом”.²⁵² Критика попут његове иначе је могућа, како неретко бива, захваљујући изврсној (поетичкој) не(пре)познавању предмета о коме се пише, историјског контекста из кога је тематика проистекла и читалачког несаживљавања са текстом. Глишић је замерио ауторима што нису приказали „гестаповце” како врше највеће свирепости – „циклонизирање и спаљивање у крематоријуму” – већ како, „по овој драми” – као да су

²⁴⁹ Стејн Верват. *Холокауст, рай и транснационално сећање*, 68.

²⁵⁰ Цит. према: Ђорђе Лебовић. „Уместо поговора: Одломци из критичких текстова о драмама Ђорђа Лебовића”, 324.

²⁵¹ Стејн Верват. *Холокауст, рай и транснационално сећање*, 74.

²⁵² Цит. према: Ђорђе Лебовић. „Уместо поговора: Одломци из критичких текстова о драмама Ђорђа Лебовића”, 317.

сами аутори измислили нешто чега није било – то чине заточеници, „најбољи међу онима који су у име човечности устали против нацизма (иначе не би били у логору)”.²⁵³ Шта би било да нису „устали против нацизма”: крематоријуми не би били пуштени у погон? Но, чак и лоше критике попут ове говоре много тога о идеолошкој епистеми једног времена; због тога их не треба олако одбацити и препустити заборау. Оне указују на степен неинформисаности „о чињеницама” Холокауста – према Глишићу, у концентрационе логоре одвођени су само „политички затвореници”, који су се, „услед својих антифашистичких уверења, [...] аутоматски понашали као јунаци с неприкосновеним етичким стандардима”²⁵⁴ – али указују такође и на неспремност „водећих критичара” тог доба „да се прилагоде реалистичним”, а не јуначким или трагичким „приказима нацистичких логора смрти”.²⁵⁵

Јер, према Глишићу, заточеници су заслуживали „самилост”, а не да – у инат осетљивим „гледаочевим нервима” и довођењу публике у мрачно расположење – буду приказани како – преношењем акцента дехуманизације са злочинаца на жртве – постају „слични животињама”.²⁵⁶ *Небески одред*, сматрао је критичар, нити је представљао уметност, нити је био драма, а камоли „савремено позориште”.²⁵⁷ Сама теза, која „трагички мотив третира [...] анимално” те ономогућава катарзу, постављена је погрешно: нема, према том критичару –

[...] ни херојства, ни било какве идеологије, ни људске вере, ни сненања, ни спасоносне илузије, ни спомена на милионе који су пали, ни сећања, ни племенитости мисли. [...] Сав је живот човеков само и једино биологија и физиолошке функције. Авај, ако је то све! У шта онда човек да верује?²⁵⁸

²⁵³ Цит. према: *Исџо*, 318.

²⁵⁴ Стејн Верват. *Холокауст, рай и транснационално сећање*, 74–75.

²⁵⁵ *Исџо*, 75.

²⁵⁶ Цит. према: Ђорђе Лебовић. „Уместо поговора: Одломци из критичких текстова о драмама Ђорђа Лебовића”, 318.

²⁵⁷ Цит. према: *Исџо*, 319.

²⁵⁸ Цит. према: *Исџо*, 319.

Тако је Глишић напослетку напао и саме жртве, а да тога није био свестан. Јер, оне нису биле на висини задатка који је Глишић од њих очекивао: ако је критичар изгубио веру, жртве су за то биле криве.

Душан Матић је исте године у свом благонаклоном приказу у *НИН*-у истакао да су аутори драме дотакли „можда основни проблем нашег доба”, а то је проблем „одговорности”, то јест „савести човека који се нашао у нечовечној ситуацији”, чиме је имплицирао да су у драми примарни етички, а не, како је Глишић тврдио, „такозвани натуралистички елементи”.²⁵⁹ *Небески одред*, према Матићу, није хроника, већ „ужасан вид трагедије модерног човека”.²⁶⁰

Најзанимљивију реакцију на Глишићев текст написао је за *НИН* Иван Ивањи. Он је, у настојању да разувери Глишићеву неверицу, потврдио Лебовићеву и Обреновићеву тезу да су „логораши пристајали да убијају своју браћу да би продужили живот за неколико месеци”, односно да су људи једноставно „такви”.²⁶¹ У човеку се „може убити човек”, а на реторичко питање „да ли је то уметност”, Ивањи је признао да не зна, но истакавши – на начин сличан оном какав је Достојевски исказао у свом дневнику поводом односа истине и Христа – да ако није, онда ни сâм није за уметност, „него за истину”.²⁶² Уметност, према Ивањију, кад је посреди оваква тематика, треба да исказује (историјску) истину, „и то нарочито онда када је непријатна, када побуђује на размишљање, када има за резултат овакве полемике, када упозорава”, као и када прихвата захтев Бертолта Брехта да сиђе „са позорнице” и преузме „активну улогу”.²⁶³ Тако се, како је Ивањи приметио и за Глишића и за себе, полемика није водила око драмских квалитета или слабости дела, већ око истине, која сама по себи „још није уметност, али је она у симбиози са

²⁵⁹ Цит. према: *Исџо*, 320.

²⁶⁰ Цит. према: *Исџо*.

²⁶¹ Цит. према: *Исџо*, 321.

²⁶² Цит. према: *Исџо*.

²⁶³ Цит. према: *Исџо*, 321–322.

њом”.²⁶⁴ И ту истину, истакао је, „треба рећи и са позорнице, да у племенитој тежњи [какву је имао Бора Глишић] да не приметимо човека у недостојној улози, не заборавимо да се боримо за његово достојанство”.²⁶⁵ Тиме је имплицитно указано и на ангажовану димензију *Небеског одреда*, јер борба за човеково достојанство не води се само у стварности, „иза бодљикавих жица”, већ и „у позоришту”.²⁶⁶

Са Ивањијем је у великој мери био сагласан и Предраг Палавестра, који је потврдио да *Небески одред* има „нека својства ангажоване филозофске”, односно „моралистичке драме”, која су утицала и на „друге послератне српске писце”.²⁶⁷ Ангажованост ове драме, која попут других сличних књижевних дела приказује „безизлаз и мрак огољених егзистенција”, јесте у томе што наречени „безизлаз и мрак” – „[...] делују као нека врста негативне пројекције тежње да се у човеку сачува његово људско достојанство и да се истицањем оних људских вредности, које су сасвим угашене, кроз оштре контрасте отвори и нагласи хуманистичка перспектива наде.”²⁶⁸ *Небески одред*, другим речима, приказује Страсну седмицу, с надом да се она не завршава на Велики петак.

И за Палавестру је ова драма била „прекретниц[а] у новијој српској драматургији”:²⁶⁹ будући да у њеном средишту лежи „идеја трагичког апсурда”, он је уочио везу између ње и „савремене позоришне авангарде”, која на истој идеји „апсолутног моралног уништења човека” „гради своје визије беспомоћности и отуђења”.²⁷⁰

Осим са српском и светском авангардом, *Небески одред* довођен је у везу и са, у оновременој „широј југословенској културној јавности” недовољно познатим, драмама Самјуела

²⁶⁴ Цит. према: *Исџо*, 322.

²⁶⁵ Цит. према: *Исџо*.

²⁶⁶ Цит. према: *Исџо*.

²⁶⁷ Предраг Палавестра. *Јеврејски њисци у српској књижевности*. Друго, допуњено издање. Институт за књижевност и уметност: Београд 1998, 149.

²⁶⁸ *Исџо*.

²⁶⁹ *Исџо*, 148.

²⁷⁰ *Исџо*, 148–149.

Бекета и Ежена Јонеска, које су представљале „раскид с дотадашњом драмском традицијом, а по порукама бил[е] далеко од оптимизма који је у нас и даље био у темељима званичне идеологије и естетике”.²⁷¹ Да се може говорити о извесним додирима између *Небеској одрега* и (анти)драма тих аутора, као плоду епохалних поетичких струјања, потврђује и Михизово мишљење да је *Небески одред* „Годо без апстракције”.²⁷² С обзиром на то да „радња” Бекетове драме (1952) као да се одиграва након последњег чина завршене трагедије, у некаквом апсурдном епилогу/лимбу, у коме се нема шта дочекати, а поготово не спас(ење), Михизово поређење са *Небеским одредом* успешно је изведено. Томе се може додати и податак да је у Њујорку 2013. године, у режији Мошеа Јасура, први пут изведена представа *Чекајући Годоа* на јидишу, при чему су ликови били суптилно приказани као да су преживели Холокауст.

Поред драме апсурда, какву су стварали Бекет и Јонеско, *Небески одред* довођен је у везу и са егзистенцијалистичком драмом: тако, према Михизу, ово Лебовићево и Обреновићево дело може још да се чита и као „Сартр без конструкције”.²⁷³ И заиста, ако се *Небески одред* упореди са, на пример, Сартровом драмом *Иза зајворених вратиша* (1944), која се одиграва у клаустрофобичном простору (пакла) из ког се не може изаћи напоље – слично као у Буњуеловом надреалном филму *Анђео унишћења* (1962) – онда је сасвим очигледна веза са српском драмом: већ је таван крематоријума пакао у паклу (Аушвица), при чему сваки од протагониста проживљава сопствени пакао у себи, немајући наду да ће из било ког, унутрашњег или спољашњег, моћи да се избави. Остаје им само да *иза зајворених вратиша* таванске просторије воде апсурдне дијалогe, проживљавају личне, егзистенцијалистичке драме, *чекајући*, напослетку, „спас” у откуцајима поправљеног сата, који ће наставити да куца и након дочеканог доласка. На Михиза се у

²⁷¹ Петар Марјановић. „Пред вратима пакла”, 170.

²⁷² Борислав Михајловић Михиз. „Догађај Стеријиног позорја 1957”, 510.

²⁷³ *Исјо*.

потпуности надовезао и Александар Јерков својим културно-поетичким и књижевноисторијским увидом, према коме је Лебовићева и Обреновићева драма, настала пре суђења Ајхману, „отишла даље од европске литературе послератног времена”, те да је треба сагледати „између Сартра и Бекета”.²⁷⁴

Без обзира на похвале, драми су биле упућене и оправдане замерке, које су се углавном односиле на формалне мањкавости и „несавршености”, попут „компликованијих психолошких дилема” које нису биле убедљиво разјашњене, или „моралних проблема”²⁷⁵ који су могли озбиљније да се поставе. Ти недостаци ипак нису спречили жири за доделу награде Стеријиног позорја да баш ову драму прогласе најбољом, а не неку другу која би формално била „савршенија”. Тиме као да је потврђено неписано парадоксално правило историје књижевности, према коме велика дела, која остају за сва времена, нису она која су „савршена”, већ она која су „силовита” и „која отварају пут у непознато”, чији се аутори „боре против нечега, оног нечега које нас све плаши, оног нечега што све застрашује и жури, усред крви и смртоносних рана и заударења”.²⁷⁶

Логос над *nihilom*, или Литерарни контекст II

1. Између драме *Небески одрег* (1956), а пре суђења Ајхману 1961. и 1962. и нацистима из Аушвица у Франкфурту од 1963. до 1965, која су довела до већег интересовања јавности за Холокауст, написано је још неколико вредних дела, од којих ваља поменути *Чудојворне руке* (1960) Жозефа Кесела, *Ноћ* (1960) и *Несрећни случај* (1961) Елија Визела, *Псалам 44* (1962) Данила Киша и *Велико њујовање* (1963) Хорхеа Семпруна. Ипак, евидентно је да је до почетка шездесетих година, односно до тих суђења, с обзиром на очито мали број књижевних дела која су тематизовала Холокауст, владао „огромни морални дефицит који је обележио књижевну продукцију по-

²⁷⁴ Александар Јерков. *Тајна Евроје и српска књижевност*, 225.

²⁷⁵ Петар Цацић. „Лебовић – Обреновић: *Небески одрег*”, 129.

²⁷⁶ Роберто Болањо. 2666. I том. Превео са шпанског Игор Маројевић. Лагуна: Београд 2011, 300.

слератне ере”,²⁷⁷ но који ће отада бити исправљен, у мери да књижевна продукција посвећена Холокаусту неће јеђавати ни до данашњих дана.

Једно од најзначајнијих и најпотреснијих књижевних сведочења о Холокаусту изнето је у књизи *Ноћ* (1960) **Елија Визела**. Реч је о аутобиографском роману о животу приповедача у Аушвицу и Бухенвалду, испрва написаном на јидишу 1954. на преко осам стотина страна, па потом вишеструко скраћиваном до своје коначне верзије од једва стотинак страна, захваљујући чему је примарни документарни извештај прерастао у уметничко дело. Некадашњи логораш, Лебовићев вршњак, који је у Аушвицу боравио кад је имао петнаест година, приликом доделе Нобелове награде за мир назван је „духовним архиваром Холокауста”, „гласником целог човечанства” и „амбасадором мртвих пред Богом”.²⁷⁸ У књизи *Ноћ* приказао је Холокауст као космички догађај, у мери да су чак и звезде заправо тек искре ватре из крематоријума: „Ноћ. Нико се није молио да она прође брзо. Звезде су биле само искре велике ватре која нас је прождирала. Када се та ватра једног дана угаси, ништа више неће остати на небу. Ништа осим угаслих звезда, мртвих очију.”²⁷⁹

Указао је и на утицај који је Холокауст оставио на душама логораша: као што су дани „подсећали на ноћи”, тако су ноћи у душама логораша „остављале траг своје таме”.²⁸⁰ Душе испуњене *nihilom*, испражњене од речи, од способности да се упути молитва Богу. Годину дана након што се појавила *Ноћ*, објавио је *Несрећни случај* (1961), роман чији се главни јунак, преживели логораш склон самоубиству, суочава са посттрауматским синдромом концентрационог логора.

Иако из данашње перспективе може звучати необично, шира европска и светска јавност упознала се са ужасима Хо-

²⁷⁷ Винфред Георг Зебалд. „Очима ноћне птице: О Жану Америју”. *Сампо santo*, 138.

²⁷⁸ Давид Албахари. „Ели Визел – глас истине”. Поговор. У: Ели Визел. *Ноћ*, 109.

²⁷⁹ Ели Визел. *Ноћ*, 23.

²⁸⁰ *Исцјо*, 93.

локауста тек након суђења Ајхману у Јерусалиму и франкфуртских процеса за злочине у Аушвицу. Током рата реч „Аушвиц” већини је била непозната: знало се за Дахау и Бухенвалд, и то као логоре за преваспитавање политичких затвореника.²⁸¹ Поједине културне средине, попут немачке, том темом уопште се нису бавиле до наречених суђења. Немачка књижевност у периоду између краја рата и тих суђења трагала је за „моралним спасом”,²⁸² али и одбијала да се посвети имагинативном осветљавању како жртава и њихових траума, тако и починилаца злочина. Тек шездесетих година, након оба суђења, отпочело је суочавање са прошлошћу: и у књижевности, и у јавности.

Суђење у Јерусалиму пратила је, као известилац *Њујоркера*, **Хана Арент**, немачко-амерички филозоф и политички теоретичар јеврејског порекла и секуларног образовања. На основу чланака које је сачинила током суђења објавила је 1963. књигу *Ајхман у Јерусалиму: Извештај о баналности зла*. У њој је изложила „лекције о ужасавајућој баналности зла, о којој се не може ни говорити ни мислити”.²⁸³ Јер, како се помирити са тезом „да велика зла у историји нису починили фанатици и социопате, већ обични људи који су прихватили тумачење државе да су акције у којима учествују нормалне”.²⁸⁴ Управо је Адолф Ајхман, коме су „многи били слични”, био „страшно и застрашујуће нормалан”, обичан, а не, како би се помислило за једног нацистичког ратног злочинца, одговорног за спровођење коначног решења над Јеврејима, „изопачени садиста”.²⁸⁵ Та нормалност је, за Хану Арент – „[...] била страшнија од свих зверстава јер је говорила [...] да тај нови тип злочинца [...] злочине чини под околностима које му скоро потпуно онемогућавају да зна или осећа да чини нешто погрешно.”²⁸⁶

²⁸¹ Видети: Франсоа Митеран и Ели Визел. *Мемоари у два тласа*, 90.

²⁸² Винфред Георг Зебалд. „Конструкције туге: Гинтер Грас и Волфганг Хилдесхајмер”, 107.

²⁸³ Хана Арент. *Ајхман у Јерусалиму*, 227.

²⁸⁴ Биљана Албахари. *Писање сипрадања: Водич кроз публикације о Холокаусту*. Институт за филозофију и друштвену теорију: Београд 2017, 132.

²⁸⁵ Хана Арент. *Ајхман у Јерусалиму*, 248.

²⁸⁶ *Истио*.

Према Арентовој, да се почини бескрајно зло нису нужне ни унутарње патолошке ни спољашње идеолошке предиспозиције. Довољне су институције које би „појединце растеретиле моралне рефлексије и преобразиле [...] злочин у процес рада који коначно може да буде обављан рутински”.²⁸⁷ Реч је о опсценој инверзији коју је Ридигер Зафрански сажето објаснио: „Уместо средстава за производњу, као што су настojали марксисти, националсоцијализам је ’подржавио’ људе, а тиме и злочине”.²⁸⁸

Хијерархијско устројство и важећи закони учинили су да се послушни појединац осети „ослобођеним било какве одговорности за своје поступке”.²⁸⁹ На тај начин и Ајхман, и многи други нацисти и њихови помагачи који су се понашали као бирократе којима је „стало само да добро обав[е] свој посао” – без обзира на то што се тај „посао” односио на „тешко убиство непојмљивог броја људи”²⁹⁰ – „просто никад ни[су] схвати[ли] шта рад[е]”.²⁹¹ Институционална сарадња са милионима „нормалних” особа „раширила [је] саучесништво на читаво друштво”.²⁹²

Ајхман притом није био глуп, већ плиткоуман, што га је предиспонирало „да постане један од највећих злочинаца тог периода”.²⁹³ Другим речима, да би „екстремно зло” било могуће, неопходно је да му претходи плиткоумност, „дубок недостатак мишљења и суђења”,²⁹⁴ односно „недостатак уобразиље” и способности да се „мисли из перспективе некога другог”.²⁹⁵ И Ђорђе Лебовић је у својој бележници, као да је имао на уму ова запажања Хане Арент, истакао да антисемит – а Ајхман је то несумњиво био –

²⁸⁷ Ридигер Зафрански. *Зло или драма слободе*, 186.

²⁸⁸ *Исјо*, 187.

²⁸⁹ Биљана Албахари. *Писање сјрадања*, 132.

²⁹⁰ *Исјо*.

²⁹¹ Хана Арент. *Ајхман у Јерусалиму*, 257.

²⁹² Биљана Албахари. *Писање сјрадања*, 132.

²⁹³ Хана Арент. *Ајхман у Јерусалиму*, 257.

²⁹⁴ Биљана Албахари. *Писање сјрадања*, 132.

²⁹⁵ Стејн Верват. *Холокауст, рай и шранснационално сећање*, 190.

[...] може да буде свако, без обзира на пол, узраст, верску и националну припадност. Најважнији услов је да што мање и што ређе користи мозак. Наиме, антисемитизам може да буде све друго, само не мишљење. Пре свега, то је страст, а затим и став према људима уопште, не само према Јеврејима, према људској историји, њиховом стваралаштву, према свим друштвеним кретањима, заправо, став према целокупном животу – значи, истовремено и страст и поимање света.²⁹⁶

Књига *Ајхман у Јерусалиму* била је подвргнута и многим критикама и оспоравањима, почев од тога да је Арентова самом суђењу присуствовала врло кратко, тек четири дана, а да се потом служила снимцима и транскриптима, те да је занемарила доказани Ајхманов антисемитизам, захваљујући чему се може рећи да књига представља контроверзно, но у сваком случају незаобилазно дело, кад је посредни литература о Холокаусту.

Једно од такође контроверзних дела посвећених Холокаусту јесте роман *Обојена њишца* (1965) америчко-јеврејског писца пољског порекла **Јежија Косинског**, који је, без обзира на неоспорне уметничке вредности, једно време оспораван зато што је испрва био лажно представљен као пишчева аутобиографија (између осталих, хвалио га је и Ели Визел). У потресном роману реч је о шестогодишњем дечаку непознате националне и религијске припадности који покушава да преживи рат скривајући се међу сељацима Источне Европе, изразито бруталним и нечовечним, који га непрестано оптужују да је Јеврејин или Циганин. У једној сцени, на пример, описује сељаке како, тумарајући низ пругу, наилазе на унакажене лешеве Јевреја који су се ту затекли тако што су успели да „откују даске на поду вагона”, провуку се „кроз рупу”, да би их онда искасапили точкови: сељаци су – „[...] брзо скидали са њих одећу и ципеле. Опрезно, из страха да се не оскрнавe болесном крвљу некрштених, они су парали поставе жртвине

²⁹⁶ Ђорђе Лебовић. „Из пишчеве бележнице”. *Анђели неће сићи са небеса*. Лагуна: Београд 2021, 189.

одеће у потрази за драгоценостима. Било је много свађа и туча око таквог плена.²⁹⁷

Важно дело о Холокаусту јесте и есејистичка књига *С ону сѝрану кривње и задовољшиине* (1966) **Жана Америја**, Аустријанца рођеног од оца Јеврејина и мајке римокатоликиње. Амери, чије је право име било Ханс Хаим Мајер, био је ухапшен као члан белгијског покрета отпора, да би потом од политичког затвореника био „деградиран” у Јеврејина, те послат у Аушвиц (тачније у Аушвиц III или радни логор Буна-Моновиц, у коме је боравио и Примо Леви), одакле је пред совјетском инвазијом био евакуисан прво у Бухенвалд па у Берген-Белзен, где је дочекао ослобођење. У својој књизи одредио је екстремно мучење и садизам као суштину или „есенцијални израз”²⁹⁸ нацистичког поретка.

Амери је трагао за „језичком формом којом би искуства, која су паралисала моћ артикулације, могла да дођу до изражаја”.²⁹⁹ Имре Кертес је, тако, указао на Америјев појам „поверење у свет”.³⁰⁰ Без тог поверења, сматрао је Амери, не само што је тешко живети, већ се живи у „вечној усамљености међу људима”, у свету у коме нема „ближњих” него само „непријатеља”.³⁰¹ *Nihil* Холокауста разграђивао је код логораша поверење у свет. Између осталих, управо и код Жана Америја, кога је Гестапо мучио „у једној белгијској тврђави преуређеној у тамницу”.³⁰² иако је преживео Аушвиц, 1978. извршио је самоубиство.

Временом је примолевијевска реалистичка парадигма у приказивању Холокауста била замењена другачијим књижевним увидима и искуствима. Један од важнијих поетичких искорака у смеру „метафизичког тумачења нацизма”,³⁰³ за-

²⁹⁷ Жежи Косински. *Обојена ийишца*. Превео са енглеског Вук Перишић. Плато: Београд 2014, 119.

²⁹⁸ Винфред Георг Зебалд. „Очима ноћне птице: О Жану Америју”, 145.

²⁹⁹ *Исѝо*, 143.

³⁰⁰ Имре Кертес. *Досије К.*, 18.

³⁰¹ *Исѝо*, 19.

³⁰² *Исѝо*.

³⁰³ Арлет Булумије. „Доброћудно-злоћудна инверзија”. Превела са француског Драгана Зубац. *Поља*. Год. LXI бр. 500. 2016, 236.

хваљујући како употреби митских слика тако и пародијских стратегија, учинио је **Мишел Турније** у роману *Краљ виловњак* (1970). Главни јунак тог романа, „монструозни лудак”³⁰⁴ Абел Тифож, доспео је у ситуацију да прикупља и регрутује децу – која би, кад одрасту, требало да постану нацисти – уверен да их тако штити, а затим и да се брине о једном јеврејском дечаку који је побегао из Аушвица. Турније је у овом роману, како је примећено у критици, пародијским елементима „поново исписао и поново тумачио историју”.³⁰⁵

Роман *Бесудбинство* (1975) мађарско-јеврејског писца и добитника Нобелове награде за књижевност **Имреа Кертеса**, поред књижевних сведочења Прима Левија и Елија Визела, један је од најпознатијих романа о Холокаусту. Писан између 1960. и 1973, роман представља полуаутобиографску причу о четрнаестогодишњем мађарском дечаку Јеврејину у концентрационим логорима Аушвиц, Бухенвалд и Цајц. Дечак-наратор описује оно што му се дешава у логорима на миран, флегматичан, неафектиран, фактографски начин, уз моменте рефлексије које не досежу до идеје побуне или ресантимана, чинећи тако описано искуство још страшнијим. Кертес се и у другим својим делима бавио темом Холокауста; између осталих, у роману *Кадиш за нерођено дете* (1990) тематизовао је искуство преживелих логораша након завршетка рата.

Поема „Холокауст” (1975) америчког песника јеврејског порекла **Чарлса Резникова**, један је од најважнијих песничких споменика посвећених страдању европских Јевреја пре и током Другог светског рата. Поема, иначе писана у слободном стиху са непоетском дикцијом,³⁰⁶ настала је на основу судских записника са суђења ратним злочинцима пред војним судовима у Нирнбергу и Ајхману пред судом у Јерусалиму. Поема је заправо песничка прерада постојећих докумената,

³⁰⁴ Маргарет Санки. „Пародија: на примеру дела *Краљ виловњак*”. Превела са француског Соња Гобец. *Поља*. Год. LXI бр. 500. 2016, 193.

³⁰⁵ *Исјо*, 198.

³⁰⁶ Видети: Џорџ Сиртес. „Увод”. У: Чарлс Резников. *Холокауст*. Предео са енглеског Иван Сршен. Сандорф: Загреб 2020, 9.

студиозно пробраних и пречишћених од емоција и моралних судова. Тако се, на пример, помиње „[j]едан СС-овац” који је затекао „жену с дојенчетом на рукама”, која је намеравала да своје једноипогодишње дете пребаци преко зида којим је био ограђен гето и преда га Пољацима с друге стране који су пружици руке да га прихвате. Након што је есесовац отео мајци дете из њених руку, двапут је устреливши, и на њене очи, док је крварећи „допузала [...] до његових стопала”, „растргао дијете на комаде као какву стару крпу”, „наишао [је] пас луталица / а СС-овац се зауставио да га поглади / извадио је коцку шећера из џепа / и дао је псу.”³⁰⁷ Посреди је „објективистичка поезија” у којој су осећања изражена „индиректно, [пажљивим] одабиром [представљеног] предмета”.³⁰⁸ Резников је из докумената којима се служио одузимао имена, „крикове, плач, подробне описе боли”, било какву „реторику”: тим скраћивањем и поједностављивањем настојао је да на неки начин музички уобличи „наративну линију”,³⁰⁹ то јест њен драматуршки потенцијал.³¹⁰

Награђен америчком Националном наградом за књижевност, роман америчког писца **Вилијама Стајрона Софијин избор** (1980) вероватно је најпотресније дело уметничке фикције које је тематизовало ужас нацизма – при чему сам писац није доживео Холокауст на својој кожи. Чувена је сцена кад Софији, пољској католикињи, након изласка из воза који је приспео пред Аушвиц, пијани и неотесани есесовски лекар, вршећи одабир, заповеди да од два детета, од којих је једно, Еву, „обгрлила [...] око рамена”, а друго, Јана, „око струка”,³¹¹ путем који не води у крематоријум са собом може да поведе само једно. На њој је да изабере које. Стајронов роман добио

³⁰⁷ Чарлс Резников. *Холокауст*. Превео са енглеског Иван Сршен. Сандорф: Загреб 2020, 27–28.

³⁰⁸ Џорџ Сиртес. „Увод”, 9–11.

³⁰⁹ *Истио*, 13.

³¹⁰ Видети: Џенет Сатерленд. „Резников и његови извори”. У: Чарлс Резников. *Холокауст*. Превео са енглеског Иван Сршен. Сандорф: Загреб 2020, 122.

³¹¹ Вилијам Стајрон. *Софијин избор*. Превео са енглеског Марко Младеновић. Лагуна: Београд 2020, 624.

је иначе епитет контроверзног, зато што је у њему први пут указано на Аушвиц као место страдања не само Јевреја већ и словенских хришћана, односно место универзалног људског страдања.

Роман *Шиндлеров ковчеј* (1982) аустралијског писца **То-маса Кенилија**, у каснијим издањима насловљен као *Шиндлерова лисица*, јесте у романескно рухо одевена „истинита” прича о Оскару Шиндлеру, индустријалцу нацисти који је током Другог светског рата спасао животе 1200 Јевреја, те постхумно проглашен од меморијалног центра Јад Вашем за „праведника међу народима”. Шиндлер је, наиме, приступио нацистима из опортунистичких а не идеолошких побуда; био је и пијанац, женскарош и профитер:

[...] пре рата није учинио ништа велико исто као што ни после рата ни по чему није био изузетан. Имао је, значи, среће да у том кратком, жестоком периоду између 1939. и 1945. године упозна људе који су успели да извуку на површину његове најдубље и најскривеније способности.³¹²

Роман је награђен Букеровом наградом, а Стивен Спилберг је 1993. по њему снимео истоимени филм. Позната је критика Имреа Кертеса Спилбергове екранизације. Кертес је, наиме, сматрао да је филм кич, будући да је у њему занемарена веза између Холокауста и деформисаног начина живота, у личном и цивилизацијском смислу, који му је претходио.

Троделна аутобиографија француске списатељице **Шарлот Делбо** *Аушвиц и после њега* (1985), на којој је ауторка почела да ради непосредно по завршетку рата, али је сумњајући у вредност написаног одлагала објављивање, једно је од незаобилазних књижевних сведочанстава о Холокаусту. Осим што је реч о ретком приказу искуства у Аушвицу, тачније Биркенауу, датом из женске перспективе, какво је пре Шарлот Делбо пружила Северина Змаглевска, посреди је и изузетно уметничко дело које обилује неконвенционалним, експерименталним нара-

³¹² Томас Кенили. *Шиндлеров ковчеј*, 404.

тивним техникама. *Аушвиц и њосле њеѿа* је постмодерни, нелинеарни текст, који се састоји из мноштва краћих вињета, песама и наративних, неретко поетски обликованих, фрагмената.

Роман израелског писца **Давида Гросмана** *Види њод: љубав* (1986) једно је од прекретничких дела која тематизују Холокауст, кад је о поетичким и другим видовима тог представљања реч. Фокусиран на другу генерацију преживелих, то јест на непосредне потомке преживелих логораша, први је роман хебрејске књижевности у коме је тема Холокауста обрађена на језички и формално иновативан начин, уз присуство фантастичких и надреалних мотивско-тематских и поетичких елемената попут магичног реализма, као и постмодерних наративних техника у виду лексиконске форме којом је обликован последњи део романа.

У (ауто)биографски инспирисаном графичком роману америчког цртача и стрипског уредника **Арта Шпигелмана** *Маус*, који је серијски излазио од 1980. до 1991, обрађена је тема (транс)генерацијске трауме. Шпигелман, потомак пољских Јевреја, приказао је однос друге генерације, то јест потомака преживелих, према сећању на преживљено логорашко време које су искусили њихови родитељи. То је учинио уз помоћ животињских метафора које је обликовала нацистичка пропаганда и према којој су Јевреји били приказани као мишеви (глодари), Немци као бесне мачке, Пољаци као свиње, Французи као жабе, а Американци као пси. Реч је о постмодерном уметничком остварењу које се може окарактерисати и као фиктивна прича и као нефикционално, то јест (ауто)биографско, мемоарско, историографско дело.

У роману енглеског писца **Мартина Ејмиса** *Пућоказ времена или Природа ѡресѿуѿа* (1991), приказан је ужас Холокауста на ироничан начин. Радња романа, у чијем је фокусу живот нацистичког ратног злочинца, који је као доктор у Аушвицу, заједно са Јозефом Менгелеом, „исцељивао” болеснике, одиграва се уназад, од његове старости ка младости; посредни је „позајмљена” наративна техника коју је први употребио Курт Вонегат у роману *Кланица-ѿеѿѿ или Дечѿи крстѿа*

ишки райи (1969), у чувеној сцени у којој јунак гледа касни ноћни филм о америчким бомбардерима у Другом светском рату, али пуштен унатрашке, тако да авиони усисавају бомбе у себе, сужавајући ватре изнад немачког града.³¹³ Тако, између осталог, у Ејмисовом роману Аушвиц постаје „место у које су Јевреји који су имали своје бројеве, и сви други, који нису имали никакве бројеве, силазили с неба; место у коме, неко време, није постојало зашто”.³¹⁴

Роман *Чииач* (1995) немачког писца **Бернхарда Шлинка** представља параболу о тешкоћама друге генерације преживелих или, боље рећи, поражених, у Немачкој. Однос ове генерације према Холокаусту, то јест према злочинима које су починили њихови родитељи, рефлектован је кроз еротску везу младића и старије жене, за коју ће се испоставити да носи бреме одговорности за ратни злочин почињен над групом Јеврејки. Њена неписменост, притом, одражава у виду метафоре моралну отупелост идеолошких следбеника нацизма.

Напоследку, ваља посебан обзир посветити и поетички иновативном, метанаративном, постмодерном роману канадског писца **Јана Мартела** *Беаџриче и Верџилије* (2010). Протагониста тог романа, који је уједно и сâм романописац, у писму од непознатог читаоца добија рукопис драме чији су јунаци магарица Беаџриче и мајмун Вергилије. Кроз „трагичну судбину [тих] животиња”, чија су имена алузија на протагонисте Дантеове *Божансџивене комедије*, сагледана је „трагична судбина Јевреја”.³¹⁵ Тако је у овом роману Холокауст приказан на метафорично-алегоричан начин.

Овај пробрани узорак дела логорашке литературе, односно литературе о Холокаусту настале након драме *Небески одред*, али још више након суђења нацистичким злочинцима у Јерусалиму и Франкфурту, могао би свакако бити проширен и многим другим насловима. Довољно је бар неке од њих на

³¹³ Видети: Курт Вонегат. *Кланица-џеџи или Дечји крстџаишки райи*. Превео са енглеског Бранко Вучићевић. Народна књига / Алфа: Београд 2001, 71.

³¹⁴ Мартин Ејмис. *Пуџоказ времена или Природа џресџуџа*, 157.

³¹⁵ Јан Мартел. *Беаџриче и Верџилије*, 132.

овом месту навести: *Некројола* (1967) Бориса Пахора, *Сенке у рају* (1971) Ериха Марије Ремарка, *Нацисти & фризер* (1971) Едгара Хилзенрата, *Књига о Бламу* (1971) Александра Тишме, *Пешчаник* (1972) Данила Киша, *Естетика ојшора* (1975) Петра Вајса, *Ушореба човека* (1976) Александра Тишме, *Баденхајм 1939* (1978) Ахарона Апелфелда, *Холокауст* (1978) Џералда Грина (роман који је настао на основу ауторове адаптације претходног сценарија према коме је снимљена петоделна телевизијска мини-серија *Холокауст* (1978) са Џејмсом Вудсом и Мерил Стрип у главним улогама, која је, кад се појавила, имала „пресудну улогу“³¹⁶ у популаризацији термина „Холокауст“, али и културне представе коју је тај термин подразумевао), *Каква леја недеља* (1980) Хорхеа Семпруна, *Бели хошел* (1981) Доналда Мајкла Томаса, *Макс и Хелен* (1982) Симона Визентала, *Вере и завере* (1983) и *Кајо* (1987) Александра Тишме, *Бекство од судбине* (1988) и *Правда, не осветља: сећања* (1989) Симона Визентала, *Варијанција Линебурј* (1993) Паола Мауренсига, *Писање или животи* (1994) Хорхеа Семпруна, *Геј и Мајер* (1998) Давида Албахарија, и тако даље. Од дела насталих у двадесет првом веку, могу се за сада издвојити следећи наслови: *Све је осветљено* (2002) Џонатана Сафрана Фора, *Историја љубави* (2005) Никол Краус, *Крадљивица књига* (2006) Маркуса Зусака, *Еумениде* (2006) Џонатана Литела, *Дечак у ирујастој ишцима* (2006) Џона Бојна, *Сарин кључ* (2006) Татјане де Розне, *Дејше среће: Сећање дечака који је иреживео Аушвиц* (2007) Томаса Бургентала, *Библиошекарка из Аушвица* (2012) Антонија Итурбеа, *Пришеведач* (2013) Џоди Пико, *Зиажене булке* (2016) Афинити Конар и *Тешоважер из Аушвица* (2018) Хедер Морис.

2. Кад бисмо се упустили у подухват оцртавања поетике логорашке литературе, односно књижевних сведочења о Холокаусту, могло би се рећи да је посреди литература унутар које се пројављује лук који води од (историјске) стварности

³¹⁶ Стејн Верват. *Холокауст, рај и шранснационално сећање*, 57.

(прекомерне, преобилне, у мери да се чинила илузорном) ка (поетичкој) истини, односно од доминантно нефикционалног књижевног израза до фикционалног истраживања и обликовања историјског догађаја. Наведени хронолошки низ дела посвећених Холокаусту као да указује и на који се начин рађа сама књижевност.

У вези са промишљањем поетике литературе о Холокаусту, индикативни су метанаративни увиди главног протагонисте поменутог Мартеловог романа *Беаџриче и Верџилије*, Хенрија. Супротно од, на пример, већ навођеног Зебалдовога става, према коме „доминација фикције над оним што се стварно догодило онемогућава бележење истине и покушај да она буде упамћена”,³¹⁷ Мартелов протагониста истиче да „постоји врло мало дела праве *фикције* која се тичу холокауста”, а да су досадашње књижевне представе логорске стварности већином имале историјско-документарни карактер, захваљујући испричаним „чињеницама, анегдотама и сведочењима”.³¹⁸ За разлику од других трауматичних догађаја, попут, на пример, рата, који се у књижевности обично тривијализују постављањем у други план да би се у првом плану испричала нека „позитивна”, „хумана” прича – тако имамо „ратне трилере, ратне комедије, ратне љубавне приче, ратне научне фантастике и ратне пропаганде”³¹⁹ – Холокауст у књижевности или све време јесте или бар у неком тренутку неизбежно избија у први план; све друго је у односу према њему тривијално или споредно. Семантика Холокауста, другим речима, као да је „јача” од саме структуре дела: на фону конкретне фикционалне радње указује се догађај *nihila* који собом све друго засеђује.

Евидентно је да Холокауст не пружа поетску слободу у уметничком приказивању. Тај догађај је до сада у књижевности „представљан [...] готово искључиво једном школом: историјским реализмом” – увек иста прича, исти датуми, иста

³¹⁷ Винфред Георг Зебалд. „Конструкције туге: Гинтер Грас и Волфганг Хилдесхајмер”, 108.

³¹⁸ Јан Мартел. *Беаџриче и Верџилије*, 12.

³¹⁹ *Исто*.

места и исти ликови – са тек понеким изузетком, попут Шпигелмановог *Мауса* или романа Давида Гросмана *Види њог: љубав*, који имају „другачији приступ том питању”.³²⁰ Протагониста Хенри међутим примећује да –

[...] чак и у овим случајевима, сама тежина догађаја одвлачила би читаоца до првобитних, историјских чињеница. Уколико је прича и почињала касније, или пак негде другде, читалац је неизоставно марширао кроз време и преко границе до Пољске 1943. као протагониста *Временске сиреле* Мартина Ејмиса.³²¹

Да ли је збиља потребно репродуковање стварности Холокауста на увек исти, историјско-реалистички начин, или се та стварност ипак може некако преобразити у пољу уметничке слободе? Колико деценија је потребно да прође од догађаја да би сазрело време за другачији вид његовог поетичког представљања?

Имајући на уму наречене књижевне примере, Хенри се запитао „одакле овакво уздржавање од маштања, откуд опирање уметничкој метафори”?³²² Јер, према њему – „[у]метничко дело оставља утисак на људе зато што говори истину, а не зато што је засновано на стварности. Зар није опасно представљати холокауст искључиво чињеницама?”³²³

Тим питањем он жели да скрене пажњу на то да би упорно чињенично представљање Холокауста неминовно могло да доведе до перцепције тог догађаја као упитно истинитог, односно подложног истинитосној (историјској) ревизији. Тек уметнички наратив, који подразумева и поетску слободу, обезбеђује историјској стварности трајност, односно истинитост која ће сам догађај надживети.

Тако, у вези с тим, Хенри помиње Орвелову *Животињску фарму*, Камијеву *Кују* и Пикасову *Гернику*, истичући како је у сваком од тих примера уметник –

³²⁰ *Истио*.

³²¹ *Истио*, 12–13.

³²² *Истио*, 13.

³²³ *Истио*.

[...] узео велику трагедију, нашао њену срж и језгровито је представио не ограничавајући се на прецизне чињенице. Незграпна тежина историје је умањена и смештена у кофер. Уметност као кофер, лака, преносива, сажета – зар такав третман није био могућ, зар није био неопходан, у случају највеће трагедије европских Јевреја?³²⁴

Јер, кад се исцрпе сведочанства преживелих логораша, односно промишљања Холокауста из визуре секундарно трауматизованих, треба ли се на томе зауставити? Или су ипак могуће нове приче на основу тих сведочанстава и промишљања? Протагониста Хенри заправо се имплицитно залаже за „нову одговорност” – ако имамо у виду експлицитне и имплицитне апотеозе одговорности код Прима Левија, Елија Визела и Ђорђа Лебовића, према којима чак и ако је „изван разумевања”, догађај попут Холокауста „није изван наше одговорности”,³²⁵ те је стога, ма колико се чинило узалудним, неопходно о њему говорити.

Мартелов протагониста, који је антипод овим ауторима, наглашава да одговорност савремених писаца није само у томе да сведоче о Холокаусту, то јест да обраћају „пажњу на потребе духова”, већ такође и да пробају да га протумаче и донесу „закључке о њему како би потребе људи који *данас* живе, деце тих духова, биле задовољене”.³²⁶ Сазрело је, другим речима, време да се бесмислу Холокауста најзад подари смисао, да историја постане прича: „Приче идентификују, уједињују, дају значење. Као што је музика бука која има смисла, слика боја која има смисла, тако је и прича живот који има смисла.”³²⁷ Уметност је, према протагонисти, „појас за спасавање историје”, семе будућег сећања: „Кад је реч о Холокаусту имамо дрво са огромним историјским корењем и само сићушно и ретко воће фикције. А у воћу се налази семе! Воће је део који људи беру. Дрво без воћа ће бити заборављено.”³²⁸

³²⁴ *Истио*.

³²⁵ Владимир Гвозден. „Аустерлиц, *Gegen-Denkman* и границе чега?”, 82.

³²⁶ Јан Мартел. *Бегичке и Верилије*, 17.

³²⁷ *Истио*.

³²⁸ *Истио*.

Изван капије

Сведочити о Холокаусту значи чинити нешто у начелу „немогуће”.³²⁹

Упркос сумњи да ће сведочење уопште бити прихваћено, да ће други „барем разумети”³³⁰ шта се у Аушвицу дешавало.

Пристижући на станицу на коју се „не долази”, где поглед пада на крематоријуме Биркенауа у даљини, заробљени у вечности тог пристизања, будући логораши „[о]чекују најгоре – али не очекују непојмљиво”.³³¹

Унтерштурмфирер Јоханес Паул Кремер, лекар есесовац, признао је у свом дневнику, након што је у Аушвицу присуствовао свом „првом масовном смакнућу Јевреја”, да му се „Дантеов *Пакао* чини [...] попут шале у односу на ово”.³³²

Говорити о непојмљивом. Говорити неизрециво. Из хаоса грозних звукова; из занемелости: „И говорити без ријечи. И покушати поуздати се у тишину која их настањује, обавија и надилази. И све то с осјећајем да шака пепела ондје, у Биркенауу, тежи више него све приче о томе мјесту проклетства.”³³³

Све су речи, у односу на нереалну стварност која се, као и увек, непримећено одвијала пред очима света, попут „звезда небеских” које „падоше на земљу” (Откр. 6, 13). Апокалипса језика и смисла. Шта год да се каже, „упркос свим [...] напорима” да се исказе „неизрециво”, „то никада није то”.³³⁴

Не може се наћи права реч „за рачун трећих”, оних чијој смо смрти можда сведочили, али је „нисмо сами искусили”: „О крајњем уништавању, о самом чину извршења није причао нико, као што се нико никада није вратио да прича о својој смрти.”³³⁵

³²⁹ Ели Визел. „Предговор новом издању”.

³³⁰ *Исјо*.

³³¹ Шарлот Делбо. *Аушвиц и њосле њеја*, 8.

³³² Чарлс Патерсон. *Вечна Треблинка: Наш однос према животињама и холокаусту*. Превели са енглеског Катица Спасић и Бернард Јан. Добар наслов: Београд 2007, 119.

³³³ Ели Визел. „Предговор новом издању”.

³³⁴ *Исјо*.

³³⁵ Примо Леви. *Појноули и сјасени*, 77.

Па ипак, држати се става, који из „дубине [...] бића”³³⁶ допире, да је забрањено ћутати, и то не само зато што ћутање, како је упозоравао Мартин Лутер Кинг, може да постане „издаја”,³³⁷ издаја других и себе.

Забрањено је ћутати чак и кад би ћутање, како је тврдио Петер Вајс, било „искреније од потребе да читавог живота подижемо споменике властитим успоменама”.³³⁸

Упркос свему, једино је исправно истрајати.³³⁹

Речима заједничарити са онима које је *nihil* осенио.

Без обзира на то да ли је после Аушвица могуће писати поезију. Ако није, можда није могуће ни живети.³⁴⁰

Па чак и ако није могуће живети: писање можда и „није чин ослобађања”,³⁴¹ како је у то веровала Ана Франк, осећајући се живљом него икад кад пише,³⁴² или особена „логотерапија”, како је могао доживљавати писање Ђорђе Лебовић,³⁴³ већ чин „у коме онај који је умакао смрти мора да дође до спознаје да заправо више не живи”.³⁴⁴ Да се помири с тим да су „логори испред сваког [...] [његовог] искуства”.³⁴⁵

Можда је након Аушвица заиста неправедно живети. Отуд је писање, макар кад је о Ђорђу Лебовићу реч, била „потреба да [се] оправд[а] грех свог постојања”.³⁴⁶ Писање је за њега, упркос свему, била „судбина”.³⁴⁷

Захтеви времена сводили су се на заборав: „Судбина је одлучила да сведочим против свог времена.”³⁴⁸ Док дише,

³³⁶ Ели Визел. „Предговор новом издању”.

³³⁷ Цит. према: Радмила Настић. „Харолд Пинтер: идеје које живе и неповљива драматургија”, 86.

³³⁸ Видети: Винфред Георг Зебалд. „Чемер срца: О сећању и окрутности у делу Петера Вајса”. *Сампо santo*, 78.

³³⁹ Видети: Ели Визел. „Предговор новом издању”.

³⁴⁰ Видети: Теодор Адорно. *Нејативна дијалектика*. Превели са немачког Надежда Чачиновић-Пуховски и Жарко Пуховски. БИГЗ: Београд 1979, 295.

³⁴¹ Винфред Георг Зебалд. „Очима ноћне птице: О Жану Америју”, 154.

³⁴² Видети: Ана Франк. *Дневник Ане Франк*, 173.

³⁴³ Дејан Михаиловић. „Приче и опомене Ђорђа Лебовића”, 210.

³⁴⁴ Винфред Георг Зебалд. „Очима ноћне птице: О Жану Америју”, 154.

³⁴⁵ Злата Лебовић. *Дијалој о добру и злу*, 32.

³⁴⁶ *Исјо*, 30.

³⁴⁷ *Исјо*.

³⁴⁸ *Исјо*.

упркос духу времена, одлучио је: „[...] причаћу ову моју причу све док људима од ње не позли”.³⁴⁹

Упркос свему, истрајати, макар зато што они, од којих није остало ништа – осим „шапата ветра и безначајне прашине по треперавом лишћу”³⁵⁰ – сведоче кроз речи преживелих.³⁵¹

И њихову занемелост у речи уклесати.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

ЛЕБОВИЋ, Ђорђе. *Небески одред*. У: *Савремена јуџословенска драма*. Приредио Света Лукић. Просвета: Београд 1968.

ЛЕБОВИЋ, Ђорђе. *Тејралоија*. БИГЗ школство: Београд 2007.

ЛЕБОВИЋ, Ђорђе. *Semper idem*. Лагуна: Београд 2016.

ЛЕБОВИЋ, Ђорђе. *Анђели неће сићи са небеса*. Лагуна: Београд 2021.

*

АДОРНО, Теодор. *Нејативна дијалектика*. Превели са немачког Надежда Чачиновић-Пуховски и Жарко Пуховски. БИГЗ: Београд 1979.

АЛБАХАРИ, Биљана. *Писање стварања: Водич кроз јубликације о Холокаусту*. Институт за филозофију и друштвену теорију: Београд 2017.

АЛБАХАРИ, Давид. „Ели Визел – глас истине”. Поговор. У: Ели Визел. *Ноћ*. Рад: Београд 1988, 109–115.

АНОНИМ. „Приче Боровског из гасне коморе”. Поговор. У: Тадеуш Боровски. *Ојрошјај с Маријом*. Превео са пољског Угљеша Радновић. Рад: Београд 2002, 231–233.

АРЕНТ, Хана. *Ајхман у Јерусалиму: Извешјај о баналности зла*. Превео са енглеског Ранко Мاستиловић. К.В.С.: Београд 2000.

АХМЕТАГИЋ, Јасмина. *Приче о Нарцису злосјављачу: Злосјављање и књижевност*. Службени гласник: Београд 2011.

БОЛАЊО, Роберто. 2666. I том. Превео са шпанског Игор Маројевић. Лагуна: Београд 2011.

БОРОВСКИ, Тадеуш. *Ојрошјај с Маријом*. Превео са пољског Угљеша Радновић. Рад: Београд 2002.

БОРХЕС, Хорхе Луис. *Алеф*. Превео са шпанског Александар Грујичић. Paideia: Београд 1999.

³⁴⁹ Ђорђе Лебовић. „Ако лажем, обесите ме, молићу лепо”. *Анђели неће сићи са небеса*, 92.

³⁵⁰ Томас Кенили. *Шиндлеров ковчеј*, 252.

³⁵¹ Видети: Марио Копић. *Ојкуцаји друјоја*. Службени гласник: Београд 2013, 183.

- БУЛУМИЈЕ, Арлет. „Доброћудно-злоћудна инверзија”. Превела са француског Драгана Зубац. *Поља: часопис за књижевност и теорију*. Год. LXI бр. 500. 2016, 227–238.
- ВЕРВАТ, Стејн. *Холокауст, рати и тирансационално сећање: Сведочанство из југословенске и постјугословенске књижевности*. Превели са енглеског Адриана Захаријевић и Александар Павловић. Институт за филозофију и друштвену теорију / Академска књига: Београд / Нови Сад 2020.
- ВЕСЕЛИНОВИЋ, Соња. „С ону страну знања”. Поговор. У: Шарлот Делбо. *Аушвиц и после њега*. Превела са француског Оља Петронић. Културни центар Новог Сада: Нови Сад 2023, 373–382.
- ВИЗЕЛ, Ели. *Ноћ*. Превела са француског Александра Грубор. Рад: Београд 1988.
- ВИЗЕЛ, Ели. „Предговор новом издању”. *Ноћ*. Превоо са француског Мате Марас. Знање: Загреб 2010.
- ВОНЕГАТ, Курт. *Кланица-јети или Дечји крсташки рати*. Превоо са енглеског Бранко Вучићевић. Народна књига / Алфа: Београд 2001.
- ГВОЗДЕН, Владимир. „Аустерлиц, *Gegen-Depkman* и границе чега?”. У: *Холокауст и филозофија*. Приредили Марк Лошонц и Предраг Крстић. Институт за филозофију и друштвену теорију: Београд 2018, 72–102.
- ГУТМАН, Јисраел, Хаим Шацкер. *Холокауст и његово значење*. Превеле са хебрејског Ана Шомло и Ела Крстић. Завод за уџбенике: Београд 2010.
- ДАКОВИЋ, Невена. *Судије филма: Оледи о филмским текстовима сећања*. Факултет драмских уметности / Институт за позориште, филм, радио и телевизију: Београд 2014.
- ДЕЛБО, Шарлот. *Аушвиц и после њега*. Превела са француског Оља Петронић. Културни центар Новог Сада: Нови Сад 2023.
- ЕЈМИС, Мартин. *Путоказ времена или Природа јресјуа*. Превоо са енглеског Ђорђе Кривокапић. Слио: Београд 2001.
- ЗАФРАНСКИ, Ридигер. *Зло или драма слободе*. Превоо са немачког Саша Радојчић. Службени лист СЦГ: Београд 2005.
- ЗЕБАЛД, Винфред Георг. *Сагро састо*. Превела са немачког Сања Карановић. Културни центар Новог Сада / Агора: Нови Сад / Зрењанин 2019.
- ЗМАГЛЕВСКА, Северина. *Дим над лојором Биркенау*. Превоо са пољског Јулије Бенешкић. Култура: Загреб 1947.
- ИГЕР, Идит. *Избор*. Превела са енглеског Оливера Марковић. Zepher Book World: Београд 2020.
- ЈЕВТИЋ, Милош. *Животи сцене: Разговори са режисерима и љумцима*. Разговоре водио Милош Јевтић. Службени гласник: Београд 2014.
- ЈЕРКОВ, Александар. *Тајна Евроје и српска књижевност: Айокријшика*. Филолошки факултет: Београд 2014.

- КЕНИЛИ, Томас. *Шиндлеров ковчеј*. Превела са енглеског Маја Данон. Југославијапублик: Београд 1989.
- КЕРТЕС, Имре. *Досије К*. Превео са мађарског Сава Бабић. Лагуна: Београд 2012.
- КНАУСГОР, Карл Уве. *Моја борба: роман. Шестии њом*. Превео са норвешког Радош Косовић. Вookа: Београд 2019.
- КОПИЋ, Марио. *Ойкуцаји другоја*. Службени гласник: Београд 2013.
- КОСИНСКИ, Жежи. *Обојена њињица*. Превео са енглеског Вук Перишић. Плато: Београд 2014.
- ЛЕБОВИЋ, Злата. *Дијалој о добру и злу: Разјовори њисца и њлумице*. Позоришни музеј Војводине / Завод за културу Војводине: Нови Сад 2011.
- ЛЕВИ, Примо. *Појноули и сјасени*. Превела са италијанског Елизабет Васиљевић. Слио: Београд 2002.
- ЛЕВИ, Примо. *Зар је њио човек*. Превела са италијанског Елизабет Васиљевић. Плато издаваштво: Београд 2021.
- ЛУКИЋ, Света. „Савремена југословенска драма”. У: *Савремена јујословенска драма*. Приредио Света Лукић. Просвета: Београд 1968, 5–10.
- МАРЈАНОВИЋ, Петар. „Пред вратима пакла (Ђорђе Лебовић и Александар Обреновић: 'Небески одред', 1956)”. У: *Срјиски драмски њисци ХХ сјиолеђа*. Друго допуњено издање. Факултет драмских уметности / Институт за позориште, филм, радио и телевизију: Београд 2000, 170–178.
- МАРТЕЛ, Јан. *Бејириче и Верјилије*. Превео са енглеског Михајло Матић. Геопетика издаваштво: Београд 2010.
- МИЛОШ, Чеслав. *Заробљени ум*. Превео са пољског Петар Вујичић. БИГЗ: Београд 1987.
- МИЛОШЕВИЋ, Никола. *Идеолојија, њсихолојија и сјиваралашијво*. Дуга: Београд 1972.
- МИЛОШЕВИЋ, Никола. *Исјина и илузија*. Stylos: Нови Сад 2001.
- МИТЕРАН, Франсоа [казивао] и Ели Визел [интервју водио]. *Мемоари у два њласа*. Превео са француског Вукоје Булатовић. Paideia / НИИ: Београд 1996.
- МИХАИЛОВИЋ, Дејан. „Приче и опомене Ђорђа Лебовића”. Поговор. У: *Ђорђе Лебовић. Анђели неђе сићи са небеса*. Лагуна: Београд 2021, 205–210.
- МИХАЈЛОВИЋ МИХИЗ, Борислав. „Догађај Стеријиног позорја 1957”. *Кријиике и ојледи 1*. Приредио Владан Бајчета. Нови Сад / Београд / Ириг: Матица српска / Универзитетска библиотека „Светозар Марковић” / Српска читаоница 2021, 516–521.
- НАСТИЋ, Радмила. „Харолд Пинтер: идеје које живе и непоновљива драматургија”. Поговор. У: *Харолд Пинтер. Нови светјиски њоредак*. Превели са енглеског Неда Видановић и Предраг Ивановић. Редакција превода Јована Павићевић и Радмила Настић. Архипелаг: Београд 2011, 65–90.

- ПАЛАВЕСТРА, Предраг. *Јеврејски њисци у српској књижевности*. Друго, допуњено издање. Институт за књижевност и уметност: Београд 1998.
- ПАТЕРСОН, Чарлс. *Вечна Треблинка: Наш однос према животињама и холокаусту*. Превела са енглеског Катица Спасић, Бернард Јан. Добар наслов: Београд 2007.
- РЕЗНИКОВ, Чарлс. *Холокаусту*. Превео са енглеског Иван Сршен. Сандорф: Загреб 2020.
- САТЕРЛЕНД, Џенет. „Резников и његови извори”. У: Чарлс Резников. *Холокаусту*. Превео са енглеског Иван Сршен. Сандорф: Загреб 2020, 119–123.
- САНКИ, Маргарет. „Пародија: на примеру дела *Краљ виловњак*”. Превела са француског Соња Гобец. *Поља: часопис за књижевност и теорију*. Год. LXI бр. 500. 2016, 191–199.
- СЕЛЕНИЋ, Слободан. „Савремена српска драма”. У: *Антологија савремене српске драме*. Приредио Слободан Селенић. Српска књижевна задруга: Београд 1977, VII–LXXXI.
- СИРТЕС, Џорџ. „Увод”. У: Чарлс Резников. *Холокаусту*. Превео са енглеског Иван Сршен. Сандорф: Загреб 2020, 9–13.
- СОФСКИ, Волфганг. *Поредак њерора: Концентрациони логор*. Превео са немачког Милутин Станисавац. Paideia: Београд 2015.
- СТАЈРОН, Вилијам. *Софијин избор*. Превео са енглеског Марко Младеновић. Лагуна: Београд 2020.
- ТОДОРИЋ, Гордана. „Модуси књижевног памћења и представљање Холокауста”. У: *Транзиција и културно памћење: зборник радова с истоименој међународној знањивеној симпозији одржаној 26. и 27. септембра 2015. године на Филозофском факултету Свеучилишта у Загребу*. Уредили Вирна Карлић, Сања Шакић и Душан Маринковић. Средња Европа: Загреб 2015, 301–308.
- ФРАНК, Ана. *Дневник Ане Франк: од 12. јуна 1942. – 1. август 1944.* Превела са немачког Загорка Лилић. Нолит: Београд 1964.
- ФРАНКЛ, Виктор. *Зашто се нисте убили: Тражење смисла живљења*. Превела са немачког Вера Весковић Албуљ. „Жарко Албуљ”: Београд 1994.
- ФРАНКЛ, Виктор. *Животи ујркос свему*. Превео са немачког Никола Матић. Контраст издаваштво: Београд 2021.
- ФРАНКЛ, Виктор. *Дати одговор животи: Аутобиографија*. Превела са немачког Александра Костић. Космос издаваштво: Београд 2023.
- ЦАЦИЋ, Петар. „Лебовић – Обреновић: *Небески одред*”. У: *Савремена југословенска драма*. Приредио Света Лукић. Просвета: Београд 1968, 129–131.