

Časlav V. Nikolić  
Univerzitet u Kragujevcu  
caslav.nikolic@gmail.com

Data przesłania tekstu do redakcji: 02.03.2016  
Data przyjęcia tekstu do druku: 17.05.2016

## ***Kuća sećanja i zaborava Filipa Davida: književnost, pamćenje i smrt\****

ABSTRACT: Časlav Nikolić, *Kuća sećanja i zaborava Filipa Davida: književnost, pamćenje i smrt* (*House of Memories and Oblivion* by Filip David: Literature, Memory and Death). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 12. Poznań 2017. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, pp. 241–258. ISSN 2084-3011.

The aim of this paper, is to determine the status of the Holocaust themes in contemporary Serbian literature. Philip David's novel *House of memories and oblivion* contains resonances of the civilization after World War II considering the fate of Jewish people in this war. The attempt to highlight the work and the way of Western civilization to define itself in respect of the Holocaust was made. David's novel is an example of a literary text which tests the boundaries of narrative regarding life of those who survived the Holocaust and tried to find their identity. Literary discourse also allows to search for the truth about the crime in the gaps of the symbolic order of our world.

KEYWORDS: Holocaust; literature; memory; oblivion; pain; world; death

### **1.**

Prilikom prepoznavanja značaja koji pismo ima u istoriji čovečanstva, suočavamo se sa začudnošću kao sa konstitucionalnom odlikom jezika. Nesvikhnut je čovek pred pismom, pa dok odražava i oblikuje nas i svet, pismo uslovljava načine na koje određujemo domašaje same pismenosti. Treba se stoga, poput Mišela Fukoa, uvući u pukotine diskursa, radi jednog bezimenog glasa u njemu, kako bi se njime bilo toliko obuzeto e da bi se izmaklo svakom početku (Fuko 2007: 5). Institucionalizacija diskursa i želja za stupanjem u poredak diskursa dva su suprotnosmerna načina da se odgovori na strepnju u pogledu tamne prirode diskursa i njenog odnosa

---

\* Ovaj rad je deo istraživanja koja se izvode na projektu 178018 *Društvene krize i savremena srpska književnost i kultura: nacionalni, regionalni, evropski i globalni okvir* koji finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

prema postojanju i strategijama društvene upotrebe. Strah je, precizira Fuko, isti:

strah od onoga što diskurs jeste u svojoj materijalnoj realnosti kao stvar izgovorena ili napisana; nemir u pogledu na ovo prolazno postojanje, kome je bez sumnje suđeno da bude izbrisano, ali prema vremenskom trajanju koje nije naše; nemir da se ispod ove aktivnosti (uprkos njenoj svakodnevnosti i sivilu) ne osete teško zamislive moći i opasnosti; sumnjivi nemiri koji slute borbe, pobeđe, ozleđivanje, dominacije i porobljavanja uz tako puno reči, čija se grubost, nakon dugovremene upotrebe, izglučala (Fuko 2007: 7).

U svakom se društvu, Fukoova je hipoteza, „produkcija diskursa u isti mah kontroliše, selektuje, organizuje i raspodeljuje, i to izvesnim postupcima čija je uloga da ukrote moći i opasnosti diskursa, da ovladaju njegovim nepredvidljivim događajima, da izbegnu njegovu tešku i opasnu materijalnost” (Fuko 2007: 8). Iako se **pred našim očima** izlaže i poima – ali se i poima kako da se poima – kao **bogatstvo i obilje**, kao sociološki i etički kategorički imperativ, istina je zapravo postala „prepredena univerzalna sila”, jer se, budući volja za istinom, a ne istina mimo volje, pretvorila u samozatajenu a „čudovišnu mašineriju namenjenu za isključivanje”. Stoga svaka hermeneutika koja izaziva pismo, govor u pogledu istinitosti mora da, tražeći istinu, osvesti volju, kao subverziju istine, da oproba s opipavanjem nabora, ili raseline, između volje i istine.

Poseban vid problematičnog artikulisanja volje za istinom opisao je 1985. godine Žan Bodrijar u knjizi *Simulakrumi i simulacija*, naznačavajući kako se Holokaust, najveća trauma 20. veka, utvrđuje u sećanju tako što se medijski ponavlja, estetizuje, veštački pamti. Kada je medijum veštačkog pamćenja postala televizija, savremeni svet je definisao jedan sistem koji ga samo naizgled ukorenjuje u znanju o minulom iskustvu, ali ga zapravo sasvim rasterećuje i istinskog znanja i odgovornosti. Veštačka memorija ne samo da raskida sa pamćenjem ljudi, brišući ga, nego i istiskuje „ljude iz njihovog sopstvenog pamćenja”. Stoga veštačka memorija nije znanje već „inscenacija istrebljenja”, što u televiziji kao ispunjenju te memorije predstavlja „zaborav, odvracanje i istrebljenje na još sistematičniji način, ako je to moguće, od samih logora” (Bodrijar 1991: 50). Neprekidna istorizacija postaje volja koja zaobilazi istinu, strategija **odvracanja od istine**, čime Holokaust, upravo usled percepcije, postaje aktuelan a nerazaznatljiv, jer mu nijedan pogled ne izmiče. Televizija je „ista crna rupa kao

i Aušvic”, jer je njeno egzorcističko raskrivanje Holokausta samo „jeftin način” da se, „po cenu nekoliko suza”, otkrije nešto drugo, neki zloduh veštačke, posthumne memorije: kako ono izgnano iz pamćenja nikada više neće moći da se dogodi, ali ne zato što ga kao okončanog i zaboravljenog nema, već „zato što se oduvek, pa i sada, ponovo zbiva” (Bodrijar 1991: 50). Kao redukcija, ukidanje „pamćenja, istorije, društvenog”, zaborav uzdiže ontološku negaciju nad bivstvovanjem, jer zaboravljanje istrebljenja jeste zaboravljanje bivstvovanja kome se događaj istrebljenja istorijski i ontološki isprečio. A zaboravljanje, po Bodrijaru, nije tek odsustvo iz istine istrebljenja i iz istine bivstvovanja, nego jeste deo istrebljenja (Bodrijar 1991: 50).

Holokaust u savremenoj kulturi predstavlja „referencijalnu tačku” koja je izmenila iskustvo „užasa ljudskosti” i zastrašujuće proširila horizont pretnje opstanku ljudskosti. Prirodu sećanja i probleme kulture sećanja najdelikatnije ispoljavaju književna dela u kojima predstavljanje logora posredstvom pamćenja preživelih „izražava potencijal kulturnog šoka” (Gvozden 2012: 15), odnosno dela koja prikazuju „dezintegraciju stare kulture” uprisutnjem autentičnih vrednosti što ih kultura ne može lako preraditi, utišati, anestetizirati. Ukoliko se književnost koja govori o Holokaustu utemeljuje u tematici sećanja, u mnemotehničkim pretenzijama, neizbežna je poetički samosvesna potraga za načinima prevladavanja tišine, jer tišina negira ljude i negira kulturu kao izraslu na kontinuitetu. **Tišina** je, dakle, uslov pamćenja, u književnosti, u historiografiji, a naročito u fikciji historiografskog okvira. Julija Matejić govori o nejednakosti patnje i uspomena, razmišljajući o tome „može li se zaista neposredno sećanje na holokaust inter/transgeneracijski preneti na potomke” (Matejić 2012: 85). Savremeno pisanje o Holokaustu neće biti utiskivanje traga sećanja, kao neposrednog doživljaja, jer „sećanje postgeneracije<sup>2</sup> na holokaust nije *mnemosis* (sećanje), već *mimesis* (predstavljanje, podražavanje)” (Matejić 2012: 86). Po Radomiru Konstantinoviću, Holokaust obeležava istorijski momenat kada je prokletstvo egzistencije lišene smrti pretvoreno u realnost, pa će svaki pokušaj otkrivanja iskustva ili smisla smrti, odnosa

---

<sup>2</sup> Termin *postgeneracija* Julija Matejić koristi da bi obeležila ne samo „direktne potomke Jevreja koji su preživeli holokaust” i „one koji su rođeni krivi – potomke nacističkih zločinaca”, već „i bliske rođake i treću generaciju (unuke) obe strane” (Matejić 2012: 79).

bivstvovanja i smrti, promašiti istinu predmeta o kome bi da nešto saopšti (v. Vervaeet 2013).

Kultura sećanja ipak nije samo sećanje, neutralno i sveobuhvatno, već predstavlja tehnologiju posredovanja, uređivanja „sveta tako da ga ne moramo iskusiti” (Gvozden 2012: 15). Prema navodima iz knjige *Writing and Rewriting the Holocaust* Džejmisa Janga, i Stijn Vervaeet obeležava potencijalnu opasnost da pisanje o Holokaustu „nepojmljive strahote koje nastoji predočiti svede na nešto pojmljivo, da ih normalizuje ili asimiluje, i to ne samo zbog književnih konvencija ili stilizacije svojstvene umetnosti, već i zbog same prirode narativa” (Young prema: Vervaeet 2013). Književno prikazivanje Holokausta upravo se odvija, kako prema Sidri DeKoven Ezrahi utvrđuje Vladimir Gvozden, u dijalektici tišine i u mogućnosti kontinualnog izgovaranja traume prošlosti, u dijalektici koja je estetička, jer se u njoj dodiruju estetski principi samerljivosti i nesamerljivosti. Svako prevođenje događaja u narativ označava, po Džejmusu Jangu, ulazak događaja u „kulturni kontinuum”, usled čega se ukida i trauma njihove neizrecivosti. Julija Matejić utvrđuje da „diskurs potomaka počinitelaca i žrtava holokausta istovremeno predstavlja i dekonstrukciju, ali i rekonstrukciju i konstrukciju (*de/re/konstrukciju*) prošlosti, pamćenja i ličnih identiteta” (Matejić 2012: 88). Imajući u vidu posredujuću i preosmišljavajuću prirodu kulture sećanja, opravdano je, smatra Vladimir Gvozden, iznova ponavljati Kišovu zapitanost o nebanalnom načinu pisanja o prošlosti i proširivati kišovsku refleksiju zapitanošću o sadržaju i oblicima sećanja – „kako se sećati, a ne utopiti se u banalnost formi i prikaza” (Gvozden 2012: 15). A Holokaust upravo, prema Vladislavi Ribnikar, „u sebi sadrži nešto preterano i otuda neizrecivo: prekoračenje ljudski mogućeg i zamislivog, višak užasa kojem nedostaje smisao i koji se ne može adekvatno imenovati i fiksirati u granicama postojećih izražajnih formi” (Ribnikar 2010: 631).

Za istoriografiju 20. veka Holokaust predstavlja crnu tačku, „koja se nebrojeno puta iznova i iznova re-kreira, rekonstruiše i reprezentuje u pokušaju bega od užasa njene nepredstavljenosti, nesagledivosti i neiskazivosti” (Stojanović 2012: 60). Književne vizije uništenja u logorima raskrivaju sećanja kao konstrukcije „([ne]mogućeg) sećanja”, jer je mesto na koje sećanja upućuju ostalo zauvek nepristupačno i neizrecivo. Mesto sećanja pretvara se u eho traume (Matejić 2012: 84), odnosno u eho sećanja

(Matejić 2012: 87). Svedočenja se susreću sa traumom imanentnom sećanju kao konstrukciji: nalazeći se „iza beskonačnih slojeva simboličkih reprezentacija (...) stvarnost biva nešto za čijim se dodiranjem istovremeno žudi, a koju je nemoguće dotaći usled nizova (praznih) reprezentacija-označitelja” (Stojanović 2012: 60). Đorđo Agamben u figuri svedoka prepoznaje preostatak ljudskog, jer, sažimajući „nauk Aušvica”, ukazuje na paradoks da „ako doista svjedoči o ljudskom samo onaj čija je ljudskost bila uništena, to znači da identitet između čovjeka i nečovjeka nikada nije potpun, da ljudskost nije moguće u cijelosti uništiti, da svagda nešto ostaje” (Agamben 2016). Izvesno je da baš (književno) pisanje o Holokaustu obeležava suštinsku nemogućnost toga pisanja, jer je narativ gest prisile nad subjektom o kome se piše, ali, s druge strane, možda je važnije ono što Stijn Vervaeke raspoznaje kao ulog pisanja: budući „jedina moguća borba protiv večnosti u kojoj je Ahasver ostavljen”, upravo se pisanjem, dok i ono samo snosi nasilje što ga kao pisanje sprovodi nad subjektom o kome piše, može „svedočiti o subjektu progonjenom u Holokaustu” (Vervaeke 2013). Ali se možda kao najautentičniji vid diskurzivnog svedočenja o progonstvu, uništenju, tišini pojavljuje specifičan oblik problematizacije samog diskursa, pripovedačkog znanja, prezentacije: tišina jezika, prazno mesto u jeziku, trauma jezika kao vid susreta sa neprikazivim. Otuda, ne samo da bismo se samo mogli složiti sa Vladimirom Gvozdenom u pogledu toga da je „knjiga sećanja uvek pomalo i knjiga smrti, jer još uvek nema jamstva da je zaborav strategija koja će onemogućiti Zlo” (Gvozden 2012: 15), no bismo morali iznova, sa Žanom Bodrijarom, podsetiti na to da baš tamo gde savremena, teledirigovana kultura naizgled utvrđuje komemorativne tradicije, fikcionalno, parafikcionalno, dokumentarno prikazuje traumatične događaje i figure prošlosti, gde ostvaruje optimum posredovanja, nalazimo strategije zaboravljanja. Stvarnost na koju literatura o Holokaustu upućuje mogućna je, smatra Dragana Stojanović, „jedino u neizrecivom polju *zazornosti*”, a zazorno obeležava neprikazivost smrti, neprikazivost slobode i neprikazivost Holokausta: „Reprezentacija zazornog je uvek ograda od njega – simbolizacija/sublimacija zazornog kao jedina moguća strategija održavanja Simboličke realnosti koja garantuje opstanak jezika, istorije, narativa i subjekta” (Stojanović 2012: 61). Traumatsko iskustvo Holokausta moguće je, po Ernstu van Alfeni, spoznati tek „na negativan način, preko pukotina i rezova u pričama koje pričamo” (Van Alfen

prema: Ribnikar 2010: 618). Preko uvida psihoanalitičara Erika Santnera, Gvozden izdvaja i ono što je za problematiku konfiguracije Holokausta kao „nesavladane prošlosti” (Matejić 2012: 78) ključno, a dodiruje status historiografsko-fikcionalne svesti diskursa upravljene na događaj uništenja: prikazivanje problematizuje „lični istorijski kontekst istoričarevog preživljavanja”. Književnost koja kazuje o „stvarnim užasima istorije” najčešće se, napominje Vladislava Ribnikar povodom Albaharijevog romana *Gec i Majer*, gradi „i kao zanimljiv metatekstualni eksperiment, koji govori o mogućnostima i granicama umetničkog oživljavanja istorijske traume i o moralnoj svrsi i dvosmislenosti takvog kreativnog procesa” (Ribnikar 2010: 631). U traumatičnoj praznini označenog, dakle u onome što jeste predmet prikazivanja, reprezentacija pokazuje sam diskurs kao ono što on jeste, odnosno u diseminativnim tragovima svedoka otiskuje bliskost krize referencije ahasverskoj sudbini. Ipak, kada se, posredstvom figura pojedinaica, u književnosti i u drugim oblicima umetničkog diskursa, fikcionalno uspostavljaju „alternativne dimenzije stvarnosti Holokausta”, neizreciva stvarnost, praznina u svedočenju, kao obećanje svedočenja „uvek ostavlja potencijal *mogućnosti*” (Stojanović 2012: 63).

U kritičkoj literaturi o srpskoj književnosti uglavnom se, kao pisci koji tematizuju Holokaust, prepoznaju Danilo Kiš, Aleksandar Tišma i David Albahari (Pašić 2015: 445). Poetičke transformacije srpske književnosti druge polovine 20. veka mogu se pratiti, osobito od poslednjih romana Miloša Crnjanskog, i preko izmena u viđenju epistemološke zasnovanosti istorije. Danilo Kiš govori u ime žrtava, književno raskriva političku prirodu društva, a obeležava i posebno poimanje moći literarnog diskursa: „Književnost postaje (po)etički znak da je, i pored uvek prisutne sumnje i opravdanja, istorijski i politički zločin nad čovekom izvršen. I zato književnost, unutar epistemološko-logičko-istorijskih aporija, provocira i obavezuje literarnim oblikom prećutanog, sama postajući znak ubijenog” (Bošković 2015: 184). Dok istražuje prošlost svoje porodice, pripovedač se i u *Gecu i Majeru*, Albaharijevom romanu o Holokaustu, „suočava sa ograničenim mogućnostima istorijskog saznanja i počinje da «dopisuje» istoriju” (Pašić 2015: 445). U tekstu „Filip David ili Otrov sjećanja” Miljenko Jergović o romanu *Kuća sećanja i zaborava* piše kao o knjizi isprepletanih tokova koji, „naizgled povezani, pa posve razvezani, isprekidani stvarnim ili fiktivnim novinskim vijestima i obavještenjima” ipak dodiruju

poreklo zla i problem identiteta kao osnovne teme (Jergović 2015). U Davidovom romanu *Holokaust* je „nanovo ispričana stara priča”, koja Davida osobito čini bliskim Danilu Kišu, piscu „koncentracijskog logora i dvadesetog stoljeća”<sup>3</sup>, sa kojim u svom romanu deli iskustvo propitivanja zrelosti kulture i jezika. Srodnu vrednost između Kišove *Grobnice za Borisa Davidoviča* i Davidove *Kuća sećanja i zaborava* Jergović prepoznaje upravo u tome da su obe iznesene „pred zapuštenu kulturu i jezik koji više ne pozna ni samoga sebe” (Jergović 2015: 2). Danas je, smatra Jergović, Davidov roman knjiga usamljena kao jedan od njegovih junaka – „kao Ruben Rubenovič, posljednji Židov u Zemunu”.

## 2.

Susret naracije sa traumom Filip David u romanu *Kuća sećanja i zaborava* uprizoruje prevođenjem refrenskog zvuka **Bum-čiha-bum-bum-čiha-bum** u trajan, ontološki dispozitiv glavnog junaka i naratora Alberta Vajsa. Roman počinje priznanjem junaka o nemogućnosti da se približi izvoru jednoličnog zvuka koji ga noću budi. Zvuk koji se ne može imenovati, insomnija od koje se subjekt ne može isceliti, obeležavaju početak Davidove knjige kao minijatura užasa koji će se, autobiografskim iskazima samog Vajsa i njegovih poznanika, raskrivati sećanjem na nesreću Izrailja u 20. veku. Nelagoda usled zvuka koji se ne može utišati – jer je konstitucionalno odredio junaka i knjigu – opredmećuje se predstavom voza u pokretu. Ponovljivost zvuka proizlazi iz neprevladivog kretanja u kome su se jednom spojili i zauvek traumatski sliveni ostali junak, voz i nesreća Vajsove porodice. „Zvuk me je pratio. Bio je sa mnom, u meni, neuništiv. Dovodio me je do ludila” (David 2014: 11). Zvučna linija **Bum-čiha-bum-bum-čiha-bum** definiše istorijsku, egzistencijalnu, ontološku i poetičku dinamiku u kojoj će Davidovi junaci ispitivati načine da otkriju sopstvenu sudbinu unutar kolektivne sudbine, svoje stradanje unutar istine Holokausta. Ipak, junaci pokušavaju da raskriju i to može li se njihova istina, kao i istina Holokausta, zadržati u savremenom svetu, uprisutniti i postojati

<sup>3</sup> Filipa Davida Jergović prepoznaje kao četvrtog pisca iz „kvarteta što ga još sačinjavaju Danilo Kiš, Mirko Kovač i Borislav Pekić” (Jergović 2015: 1).

u svetu težinom svoje neizgovorivosti, užasom s onu stranu jezika. Tamo gde je sećanje prešlo u metajezikičku ravan – na međunarodnom skupu *The First International Gathering of Hidden Children During World War II* u Njujorku – pred junaka će biti postavljena neočekivana prilika: da u tuđim isповestima očita i udes svoje porodice. Subjekt će pogledati u svoje-a-tuđe sećanje, progovoriti o očajanju usled gubitka mlađeg brata Elijaha: „Obojicu su roditelji uspeli da izbace iz voza kada su saznali da su na putu za logor. Albert je uzalud tražio brata svuda unaokolo. Bila je noć, hladnoća je ledila kosti, a on je lutao, lutao do iznemoglosti, ali od Elijaha nije bilo ni traga” (David 2014: 93).

Potruga za nestalim bratom<sup>4</sup>, poetički i metafizički je učinkovita. U noćnim vizijama Alberta Vajsa, kao sedmogodišnjeg dečaka koji je po izlasku iz voza i gubitku brata proveo tri dana na ostrvu uginulih životinja, nestali članovi porodice mitopoetski su transformisani, obrazujući novo, halucinantno osećanje življenja i umiranja. Metaforičkim preobražajem likova bližnjih obnavlja se vizija o gašenju tradicionalne metafizike<sup>5</sup>. Naime, tek u noćnom priviđenju Vajsov otac, kao u psalmu, saopštava dečaku o preobražaju brata u pticu<sup>6</sup>, zahvaljujući čemu se, kad Vajs bude dovršio svoju isповest na njujorškom skupu, odigrao tropološki obrt, pa se ptica iz sna odjednom našla među decom spasenom „pod neobičnim okolnostima” i odraslom „pod tuđim imenima”. Ali ne da bi zastala i upriputnila izgubljenog brata Elijaha – čije ime znači ‘Bog je Jahve’ – no da bi tek proletela kroz dvoranu, došavši neznano otkud, i, zaplašena bukom, odletela neznano kuda.

Kada u Njujorku bude naišao na *House of Memories and Oblivion*, Albert Vajs će doznati o postojanju arhivskog korpusa tragova o udesu svoje porodice. U prostoriji u kojoj nije bilo ničega sem ekrana Vajs je našao nepogrešiv memorijalni registar, a u njemu „ohlađen”, elektronski zapamćen i teskobno potpun vlastiti život:

<sup>4</sup> Figura ubijenog brata sudbinski određuje poziciju Ahmeda Nurudina u romanu *Derviš i smrt* Meše Selimovića.

<sup>5</sup> Videti o figuri ptice i kraju hrišćanske metafizike u studiji Mila Lompára *O završetku romana*.

<sup>6</sup> „Uzeo je oblik ptice, dragi moj. Pogledaj iznad sebe. I zaista, na drvetu iznad ugledao sam ptičicu raznobojnog perja. Zamahnula je krilima, oblećući oko moje glave. Bio je to on, moj mali brat!” (David 2014: 95).



Ekran se za trenutak zamračio, onda su zaigrale vodoravne i uspravne linije, pa se slika stabilizovala, ugledao je oca i majku, sebe kao sedmogodišnjaka, Elijaha. Hodali su u koloni, otac je nosio kofer, majka je vukla za ruku Elijaha, a on je, Albert, pratio ih je u korak. Ispred i iza njih videla su se izbezumljena lica žena, dece, staraca. Ko je bio taj tajni snimatelj koji je ovekovečio ovu sliku koju Albert nije mogao da izbaci iz svog sećanja? Albert Vajs se još jednom uverio u ono u šta je, otkad zna za sebe, verovao: ništa od onoga što se negde dogodilo ne nestaje, na ovaj ili onaj način ostaje zauvek zabeleženo. (...) I konačno, ugledao je sebe, kao zrelog čoveka, na ekranu, u tom moćnom ogledalu. Stajao je sam pred sopstvenom slikom bespomoćnosti (David 2014: 115–116).

Iako se može učiniti da je Vajsovo nalaženje potpune i trajne baze podataka o svom životu i o životu svake žrtve Holokausta moglo opredeliti misao Davidovog romana o pamćenju kao o sklopu znanja o prošlosti koje se veštački može sačuvati, ipak je Davidova narativna refleksija ukazala na posve drukčiji ishod znanja – na puninu znanja o sebi kao na sumu tragova nemoći da se živi izvan trpljenja različitih strategija isključivanja. U sablasnoj sobi njujorške kuće koja sve pamti, koja očitava njegovu javu i njegove snove, Vajs će razumeti da pamćenje ima samo jedan modus pretrajavanja u čoveku: bol. Vajsov život nije drugo do bol „koji ga ispunjava, koji ne prolazi, koji vremenom postaje sve prisutniji” (David 2014: 116). Kao još jedno priviđenje, kao postmoderna sfiga koja ćuteći i ogledajući druge propituje smisao opšteg života i Vajsove biografije, neobična baza podataka u Njujorku predstavlja i veoma uspelu tropološku deonicu Davidovog romana, jer simbolizuje ukrštanje oprečnih antropoloških, civilizacijskih i ontoloških procedura. Pošto je sadržaj Vajsovog sećanja on sam kao lik bespomoćnog čoveka, a sećanje je konfigurisano bolom, Kuća će junaku predočiti i kako da reši problem sećanja, nestale moći, naraslog bola – otvorivši mu vrata **sobe zaborava**. Junak se ipak neće opredeliti za „potpuno, garantovano” postizanje zaborava, jer će raspoznati nešto čudovišnije od onog čudovišnog što kao bol pamćenja ispunjava njegov život – sopstveni nestanak usled zaborava prošlosti. „Ali, šta bi on bio bez toga, bez duboko proživajućeg bola? U njemu se čuvaju sećanja na oca, majku, Elijaha. Taj bol je sve ono što je on sam, bez tog bola on, Albert Vajs, ne postoji. A ni oni do kojih mu je najviše stalo” (David 2014: 117). Bol, te stoga i uznemirujući zvuk voza mrtvih u Vajsovim snovima, prihvaćen je kao konstitucionalna odredba bivstvovanja, ali ne samo u egzistencijalnom nego i u poetičkom smislu, budući da će se roman *Kuća sećanja*

*i zaborava* okončati kako je i počeo i kako je Vajs u jedanaestom poglavlju, zaželeвши san koji usavršava pamćenje, predodredio. Upravo slikom voza koji juri „kroz tamu noći” i snoviđenjem istorije nestanka, u kojoj je prošlost postala apsolutno iskustvo Izrailja, omogućeno je da se, u epiloškom poretku bola i smrti, susretnu svi roditelji i sva deca: „Isak i Sara grle svoje dečake Alberta i Elijaha” (David 2014: 188).

Ne treba, međutim, zanemariti ponudu zaborava koju je Vajs okusio u Americi. Njujorška Kuća sećanja i zaborava, naime, predstavlja ambijent u kome su obnovljeni i sačuvani presudni detalji svake pojedinačne jevrejske sudbine, ali i ambijent u kome je omogućena dozvola da ono pogledano, ono zapamćeno u jedan mah nestane, tako da memorija i praznina postanu sopstvene zamene, da se ukloni razlika među njima. Upoznavanjem sa jednom i drugom prostorijom, junak zapravo registruje savremenu relativizovanost teme Holokausta, koja se baš u Kući mogla učiniti apsolutno preglednom, prisutnom, ali u isti mah i apsolutno nedostupnom. I ako se razume kao alegorijska inscenacija junakovog kolebanja i proveravanja volje u vezi sa istinom svojih košmara, odnosno kao uprizorenje mogućnosti da se čovek, zaboravivši ili nikada ne saznajući o svom početku, lišen volje za istinom, pretvori u sasvim drugog čoveka, simbolički vršak elektronskog monitoringa Vajsovog života dodiruje se sa bodrijarovskom, u izvesnoj meri metaforološki obeleženom, skepsom u pogledu usavršavanja pamćenja Holokausta kao modusa njegovog ponavljanja. Hladni televizijski optikum, smatra Bodrijar, ne utvrđuje znanje o prošlosti, nego dok ga podiže na nivo opšte, masovno prihvaćene episteme, on ga potiskuje, orkestrirano zaboravlja. Holokaust kao istorizovan događaj predstavlja medijski predmet, koji dok snaži utisak kako je znanje o njemu sada svet-sko, te zahvaljujući sveprisutnom znanju mogućnost ponavljanja događaja o kome referiše isključena, upravo uspostavlja „implozivno zračenje”. Osnovni problem, po Bodrijaru, jeste i u nedostajanju „rizika, zalaganja, istorije, reči”, ali i u prirodi odgovora na ono što nam nedostaje. Ako se cilj, naime, „sastoji u tome da se sve to proizvede po svaku cenu” (Bodrijar 1991: 51), izvesno je samo širenje hladnoće – zaboravljanje i hlađenje, samoodvraćanje onih koji žele da pamte.

### 3.

Ekspozicija romana *Kuća sećanja i zaborava* – uvodni odsečak iz dnevnika Alberta Vajsa – glavnog junaka pokazuje kao sudeonika međunarodnog skupa „Zločini, pomirenje, zaborav”, koji je u Beogradu organizovala Evropska unija, kako bi se definisala filozofska, teološka i ljudska priroda zla. Pokušaje narator odmah određuje kao uzaludne, te će izložiti kratku istoriju mišljenja o fenomenu zla – istoriju mišljenja koje nije moglo da objasni tajanstvenu prisutnost i fatalne učinke zla u svetu. Vajs nastoji da nas uveri u ontološku datost zla, ali takođe da nas uveri i u nemoć kulture da ga osvesti u sebi, budući „da se sve to ne može sasvim shvatiti razumom, ali ni emocijama, da postoji nešto iznad toga” (David 2014: 17). Prepoznavanje prisustva zla u životu pojedinca, porodice i naroda Davidov junak proširuje u misao o zlu kao o sudbinskoj odredbi. Otuda je naspram reflektovanja suštine zla uzdignuto mistično kazivanje o dajmonu, o sudbinskoj snazi, o svojevrsnom mitskom biću koje čoveka povezuje sa onostranim. Albert Vajs će morati da čuje tajanstvenog neznanca da bi osetio nestabilnost institucionalne hermeneutike zla. Jer naspram istorizacije zla, naspram njegovih diskurzivnih tragova, naspram njegovog filozofskog prosuđivanja ukazuje se neracionalizovana, nekontrolisana sila uništenja. Ako razumeti upravo „znači i opravdati”, onda koren svetskog udesa treba tražiti izvan oficijelnih simboličkih i epistemoloških sistema. Trebalo bi „izmisliti novi jezik kada se razgovara o zlu, jer se ovim našim načinom govora i razmišljanja dubina zla ne može iskazati” (David 2014: 15). Neznanc otvara prostor debate, nesaglasja, polemike sa poznatim teorijskim pozicijama, osobito sa onim koje pretpostavljaju humani karakter zločina. Istina zločina ostaje van jezika, jer je s onu stranu svake mogućnosti smisla. Nesameriva grozota Holokausta tamo je gde prezencija ne može dopreti. Strahotna nije sama smrt, no besmislenost smrti. Strahotan je onaj obrt kada besmisao liši događaj umiranja svake pređašnje razložnosti, svrhe, nade. Ostaje tada samo besmisao, a smrt kao njegov eksponent lišava se metafizičkih implikacija. Davidov roman upravo utvrđuje postojanje apsurdne smrti, koja je dalekosežnija od svih, jer obesmišljava smrt ali i u svet uvodi besmisao kao njegov kardinalni, negativni ontološki karakter. „Da, to je bilo najužasnije osećanje: shvatih da se neki takav zločin događa bez smisla i razloga, da smrt može zadesiti nekoga nasumice

odabranog među hiljadama slučajno ulovljenog na ulici” (David 2014: 17). Užas usled fundamentalnog sloma civilizacije u vezi je sa permanencijom koja je bliska društvu: „U samom društvu izniklo pouzdanje u uređenost društva, uređenost koja je uslov življenja i preživljavanja, preobrazilo se u svoju suprotnost: uređeno je bilo masovno uništavanje, dok je preživljavanje bilo stvar čiste slučajnosti” (Diner 2005: 268).

Zlo nije, kako smatra Hana Arent, tek banalno, jer je uništenje iracionalno, nezaustavljivo i univerzalno zadato. Transcendentalno zlo obezmišljava, parališe strategije pacifikovanja i sankcionisanja. „Greh, kazna, opraštanje, uteha – sve rasprave o tome su besmislene i lažne” (David 2014: 18). Premoć zla u svetu redefiniše metafizičko ustrojstvo života, jer mu ne nalazi iskupiteljsko naznačenje, te je čovek u spoznaji svojih metafizičkih temelja suočen sa ništavnošću. U Davidovom romanu nekakav nepredodredivi i nepredupredivi kosmički činilac, bez poslanstva što bi nešto kazivalo o svrsi promena, deluje kao neprekoračiv za hermeneutiku, istorijski operativan mimo svake moći historiografske spoznaje, neuhvatljivo promenljiv, stravično bezrazložan u poštedi i kazni:

Ne može se tu govoriti o banalnosti zločina, moj gospodine, nego o dajmonu koji je nekome anđeo čuvar a nekome sudija i izvršilac, o delovanju nečeg moćnog i nedodirljivog, nečeg što ne umemo da rastumačimo. Uveren sam da svaki pojedinac, svaka porodica, čitavi narodi, imaju nad sobom tu tajanstvenu silu koja se naziva dajmon. Ona ih vodi, spasava ili uništava (David 2014: 18).

Poetičke rezonance usvajanja ideje o nedefinisanoj kosmičkoj generatoru svih zemaljskih nesreća pojavljuju se onda kad pisanje dnevnika postane samorefleksivno, kada jezik počne da rasvetljava prirodu sopstvenog dodira sa onim što izmiče umu i emocijama. Uobražavajući katkad da piše onako kako je pisana *Tora*, Albert Vajs je osetio da nisu svi tekstovi jednaki, te da neki među njima (*Tora* osobito) zapravo i nisu samo tekstovi, no „život sam, egzistencija za sebe, živi organizam koji u sebi sadrži istovremeno i smisao svog postojanja” (David 2014: 24). Pisanje je upravo način da se čovek približi nedohvatnoj prirodi uzročnika zla u istoriji, jer ne može pisati drugo no ono što ga traumatski (kao voz mrtvih) određuje, kao što, s druge strane, neprikaziva snaga istine sopstvene patnje poetički formatira autobiografski tekst. Nedovršenost i rasutost, nečitljivost i zbrkanost teksta osvedočavaju strah usled sopstvenog prelaska „granice

dopuštenog”, zebnju usled otkrovenjske prodornosti anamneze. Unutar svog autobiografskog traga Davidov junak otkriva prisustvo tuđeg pisma, koje je remeteći Vajsovo pismo, nekoherencijom koju je stvaralo, vavilonskom pometnjom na koju je navodilo, nešto važno ipak kazivalo. O neizgovorivim stvarima na svetu. O granici postavljenoj ljudskoj volji, pa i volji za pisanjem. Silu koja ograničava ljudsko bivstvovanje Vajs oseća kao fundament istorijskog trajanja pred kojim niti je bilo izgleda za čoveka niti će ih biti. Jer pitanje koje propituje tamnu dubinu simboličke predstave voza mrtvih u Vajsovima i koje propituje sudbinu svakog čoveka obesmišljenog smrću potrebuje odgovor u vezi sa mogućnošću da se opravda i zadrži svoj identitet: „Odakle dolazi, gde se skriva to zlo koje sve okrene naopako, a onda se povlači ostavljajući iza sebe pustoš u ljudima i oko njih” (David 2014: 25). Progovarajući o sebi rasutom, zbrkanom i nečitljivom, autobiografsko pismo Alberta Vajsa iskazuje naizgled i nemoć kulture da odgovorom ispuni ono što bi je humanistički legitimisalo. Ali baš ta nemoć kulture, opsesivno ponavljanje monogramске sekvence **Bum-čih-a-bum-bum-čih-a-bum**, upravo raseline tekstova, pometnja znakova (a ne potpunost predmeta i kristalna jasnost prikazivanja) predstavljaju obrise jedinog jezika koji potkazuje nepovratno isklizavanje humanog sadržaja – iz života i sećanja.

Aušvic predstavlja krajnju tačku „sveta dovedenog do potpunog raspada” (David 2014: 34). U fabrikama smrti otvorila se ontološka provalija – „iz koje kulja mrak apokaliptičnih razmera” (David 2014: 32). Davidov junak pokazuje kako je Holokaust izmenio svet i postojanje ne samo onim što je kao istorijski događaj predstavljao za 20. vek i za one koji su u Holokaustu nestali, već i svojim nastavljanjem, posebnim derivacijama, u godinama i decenijama nakon Drugog svetskog rata, za one koji su preživeli Holokaust. Svet konclogora postao je svet u kome **bivstvovanje-posle-Holokausta** ne može (jer je paradoks) da se stabilizuje u označiteljima koji bi ozakonili istorijsko prisustvo određenog čoveka i njegove prošlosti, koji bi „pamtili” postojanje onoga pre Holokausta. Tako je npr. rođak porodice Vajs, Erik, preživio Holokaust, ali gubitak kasnijeg traga o njemu omogućava samo da se u institucijama mirnodopskog sveta, u mehanizmima raspodele zdravlja i bolesti, uoči opstajanje principa društvenog zloduha: „Po nekim neproverenim glasinama posle svega što je doživio završio je u azilu za duševne bolesnike” (David 2014: 29). Misao

Alberta Vajsa o načinima čovekovog nestanka pokazuje svu delikatnost problema razumevanja rezonanci Holokausta u savremenom svetu. Naime, Vajs utvrđuje da princip metamorfoze, preoznačavanja ličnosti ukida princip ličnosti, čime je nekadašnje masovno istrebljenje skopčano sa depersonalizacijom preživelih, što je u ontološkom smislu opstajanje izvesnih strategija i efekata Holokausta učinilo neobustavljivim. Apsurdizam smrti iskrenuo je tablice ontoloških pozicija, te humana bića više ne zadržavaju kuće svojih bića, no ih trajno napuštaju, prelazeći u prostor ahasverske nemoći smirenja. Njihovo transcendentalno beskućništvo je i egzistencijalno, i identitarno, i jezičko, i epistemološko, i ontološko nenalaženje sebe. Davidov roman otkriva da je svet nakon Holokausta postao „svet izvrnut naopačke”, jer je u njemu baš usled neme istine Holokausta ozakonjena fikcionalizacija preživelih, stvaranje novih biografija, mimo istine preživelih, mimo istine umrlih.

#### 4.

Deseto poglavlje romana *Kuća sećanja i zaborava* oblikovano je ispovešću Miše Volfa, sedamdesetogodišnjaka koji je u starosti, još uvek kao Miša Brankov, „zahvaljujući čistom slučaju”, doznao o svom pravom identitetu – o porodici Volf, stradaloj u logoru na Starom sajmištu i o svom ocu Avramu Volfu, kompozitoru čije je muzičko pismo dodirnulo estetsku transcendenciju. Iako su dnevničke zabeleške o potrazi Alberta Vajsa za bratom Elijahom uspostavile dominantni glas povesti Filipa Davida, jedna od misaona i poetski najboljih deonica *Kuće sećanja i zaborava* ipak je naznačena mitopoetskim, mističko-estetskim razrešenjem narativa o izgubljenosti i ponovo nađenoj kući porodičnog bića. David je u Volfovoj ispovesti iskazao kako muzika može povratiti jednom čoveku priliku da čuje glas zaboravljenog oca, da uprisutni duh porodice koju je zaboravio, da raščita zapretene tragove sveta iz koga je kao dvogodišnjak izašao, da razgrne nanose znanja i naknadnih simboličkih struktura svesti u kojima se njegova nova biografija dosledno ispisala. Sačinio je i parabolu o sadejstvu umetnosti i bivstvovanja, o estetskom prekoračaju egzistencijalnih i ontoloških negacija. Logoraš Avram Volf ostavio je sinu nedovršenu partituru, čija je otvorenost, nezavršenost, praznina trebalo da se ispuni Mišinim

samoopriskrivanjem i odgovorom pravom ocu, i pravom sebi, onda kada se i ako se bude objavila istina o potisnutoj, zatajenoj drugosti njegovog identiteta. Očevo poslanstvo sačinjeno je ne samo kao trag o jednoj porodici suočenoj sa skorim nestankom, no i kao manifest prevođenja egzistencije u bivstvovanje same umetnosti: „Dan i noć u ušima mi odzvanja jedna melodija. Svedočanstvo o nama. Da smo bili, postojali. Sa tim zvucima ležem da spavam, sa njima se budim. Uvek sam verovao da je muzika jača od svega pa i od umiranja, od smrti, od svih ovih užasa. I nekako verujem dok ta muzika postoji, postojaćemo i mi” (David 2014: 106).

Kompozicija Avrama Volfa „Kad svane dan” odista je bila „oda životu u susretu sa smrću”, te je, ne samo kao estetski trag, kondenzovala znanje o jednom darovitom čoveku i o jednoj nestaloj porodici, ali je doslovno i parabolčki kristalisala i neponištvu deonicu smisla, sećanja i dobra u svetu. Muzička tema Volfa oca predstavlja svojevrsnu tablicu života, u kojoj se od užasa istorije skrilo postojanje, u kojoj ono što jeste neporecivo jeste, u kojoj živi duh svedočanstva o drugosti umiranja. David je dakle estetizovao svedoka i pretvorio ga u muzički jezik, što je moguće rešenje za „neki novi jezik, čist, neokaljan, koji bi imao jasnoću, dubinu, snagu, koji bi bio sposoban da izrazi prava osećanja” (David 2014: 120). Da bi razumeo očev šifrovani muzički logos, da bi se kao odsutni sin vratio i sreo sa ocem, da bi u dubini vremena razrešio problem svog identiteta, Miša Volf je morao da sebe interpretira unutar jednog posebnog, jevrejskog i hasidističkog kulturnog i religijskog registra:

Znate, profesore, šta se kaže: muzika je duša univerzuma. Nebesa pevaju, Božji presto odiše muzikom, čak i tetragamon Jahve je komponovan od četiri muzičke note. Svaki čovek je pesma za sebe, može se izraziti muzičkim notama. Vaš otac je to znao – rabin je na trenutak zastao. – Ovo što je zabeleženo jeste hasidska muzika. Postoji verovanje da se preko hasidske muzike može osetiti duša muzičara. Da možete čuti glas svoga oca (David 2014: 108).

Muzičko posredovanje očevog glasa način je i da se Miša Volf kosmološki i metafizički preodredi, da slušajući oca dešifruje ne samo očevo poslanstvo nego i vlastito ontološko obeležje. Jer nedovršenost kompozicije „Kad svane dan” pretpostavlja kako potrebu pravovrednog čitanja u kome bi se ukazao muzički lik oca, tako i potrebu dopisivanja u kome bi se ocu odazvao istinski lik sina. Otac je tako postao simbolička kombinatorička

šifra, simbolički DNK sina, čijim otkrivanjem ono što određuje biće sina – muzika – zadobija priliku da se upotpuni, zaokruži, uključi u spiralu univerzalnog duha, u ontološku dimenziju Božjeg naroda. Muzička tema Avrama Volfa bila je „neka vrsta molitve koja omogućava da se dostigne onaj važan stepen posvećenosti kada se gube razlike između prošlosti i budućnosti, kada se otvaraju kapije vremena” (David 2014: 108). Dovršavajući očevo muzičko zaveštanje, molitveno komunicirajući sa ocem, Miša Volf je označio i narativno usmerenje romana *Kuća sećanja i zaborava*, te je teološki i autopoetički karakter Volfove interpretacije očevog muzičkog portreta prerastao u signal poetičkog lika same Davidove knjige. Jer kao i u slučaju kompozicije Avrama Volfa, i autobiografija Alberta Vajsa svoju neobičnu puninu postiže izlaskom iz zlehudog poretka sveta: „Brisala se razlika između dana i noći, sna i jave, otvorao se prostor za susret živih i mrtvih” (David 2014: 109).

Kompozicija „Kad svane dan” Avrama Volfa, pročitana i dopunjena, kontrapunktira jednoličnom zvuku voza koji je omeđio postojanje Alberta Vajsa. Autobiografski diskurs kao Vajsov odgovor na zvuk bića oblikovao je narativno i simboličko finale romana: Vajsov san na kraju knjige pokazuje kako su se junak, svet i priča pretvorili u ono što ih je esencijalno određivalo. Priča se razlistala iz zvuka voza mrtvih kao priča o vozu mrtvih, svet je dospao do tačke svog raspada, a junak je zatvorio oči i, dok su se u njegovoj glavi slike života i zvuci smrti spajali, nestao je iz autobiografskog jezika i samosvesti, u tišini istine sebe samog. Na početku romana nagovešten prelazak u ludilo na kraju romana omogućio je tropološki okret kojim se u svetu otkriva skriveni poredak stvari, autobiografski diskurs rastače, a biće iz govora i slika prelazi u prostor odsustva humanih tragova.

U kratkoj prolegomeni „Buka” Vajsova fenomenološka skica „jednoličnog zvuka voza u pokretu” generički osvetljava autobiografski diskurs romana *Kuća sećanja i zaborava*, jer pisanje autobiografije opredmećuje potragu za izvorom toga **auto**. Sebe-pisanje trebalo bi da isceli od unutarnje buke tako što uvećava samorazumevanje. Ipak, zakonomerno autobiografsko ispisivanje približava autora identitetu sopstva tako što ga približava traumatskom, bolnom, ponornom sadržaju bića. Stoga tamo gde počinje muzika prestaje dejstvo pojmova, a vreme se otvara samoj istini o bivstvovanju. Tamo gde se autobiografski zaokružuje jedan lik i jedan roman, prestaje naracija, a otpočinje belina, prestaje volja, a počinje istina,



jer ne-biće uistinu govori novim jezikom. Muzička tema Davidovog romana zvuk je ponovljivosti same traume – **Bum-čiha-bum-bum-čiha-bum** – a junak čije je autobiografsko pisanje zapravo otiskivanje zvuka smrti predstavlja i autopoeitičkog reflektora koji zna da se ono što suštinski određuje njega i knjigu mora ponovo javiti. Albert Vajs je poetička figura čija ispovest raste kretanjem u susret onome što je „svaki put sve glasnije, upornije, nepodnošljivije”. Na kraju romana, u epiloškom poglavlju „Skriveni poredak”, Albert Vajs će, jer je sanjani košmar od početka bio jedina, ultimativna stvarnost, zatvoriti oči: „A u glavi buka postaje sve jača” (David 2014: 188). Buka ne vraća izgubljeno, ne nadvladava smrt, ona čini nepokretnim junaka, koji sklapajući oči prelazi, kako pokazuju Teodor Adorno i Žan-Fransoa Liotar, u nešto gore od smrti. „Gora od ove magične smrti bila bi smrt bez preokreta, naprosto kraj – uključujući i kraj beskonačnog” (Liotar 2005: 262). Aušvic je ono mesto na kome ne-bivstvovanje ne može da se afirmacijom preokrene u bivstvovanje, pa kao anonim utiskuje u svet ono nečitljivo, nespekulativno i neizbrisivo. Filip David u autobiografiji Alberta Vajsa uprizoruje negativitet spekulativne logike, tako što kroz uvećavajuću buku što preplavljuje biće glavnog junaka otvara deridijanski procep, kojim „krvavost raspršenog pisma počinje da otvara usne, da siluje otvor filozofije, stavljajući *svoj* jezik u pokret” (Derida prema Liotar 2005: 264). Svi su tu „u istom vozu, na istom putovanju!” (David 2014: 184). Upućujući na Holokaust kao na jedinstveni događaj u istoriji čovečanstva, Filip David u dejstvo stavlja njegovu nečitljivost kroz suočavanje njegovih junaka sa sopstvenom neotklonjivom nečitljivošću, kroz pretvaranje čoveka i jezika u – zjap. Stoga se roman *Kuća sećanja i zaborava* uspostavlja kao paradoks pisanja i čitanja, kojim se pisanje i čitanje dodiruju sa neumirenim ništa sebe kao sa istinom sveta. A **Bum-čiha-bum-bum-čiha-bum** samo se ponavlja, pa kao odjek loše beskonačnosti u koju se stupilo ironizuje namišljaje čoveka da saopšti o onome što bi ga vratilo nevinom sebi, što bi ga spaslo. Osim možda one misli u literaturi, koja propitujući i volju za istinom, oseća i tako upozorava gde istina nije.

### Literatura

- Agamben Đ., 2016, *Ono što ostaje od Aušvica*, <hiperboreja.blogspot.com/2011/02/ono-sto-ostaje-od-ausvica-oro-agamben.html>, 29.04.2016.
- Bodrijar Ž., 1991, *Simulakrumi i simulacija*, Beograd.
- Bošković D., 2015, *Zablude čitanja*, Beograd.
- David F., 2014, *Kuća sećanja i zaborava*, Beograd.
- Diner D., 2005, *Civilizacijski lom: mišljenje posle Aušvica*, „Treći program” br. 127–128, str. 268–270.
- Fuko M., 2007, *Poredak diskursa*, Beograd.
- Gvozden V., 2012, *Slike uništenja, knjige sećanja*, „Naša mesta – geografija sećanja i zaborava”, „Nova misao, časopis za savremenu kulturu Vojvodine” br. 16, str. 10–15.
- Jergović M., 2015, *Filip David ili Otrovi sjećanja*, „Lamed” br. 3, str. 1–2.
- Liotar Ž., 2005, *Diskusije, ili: Fraziranje „posle Aušvica”*, „Treći program” br. 127–128, str. 258–267.
- Matejić J., 2012, *Diskurs postgeneracije. Sećanje i identitet potomaka počinilaca i žrtava holokausta*, „Filozofija i društvo” XXIII (3), str. 78–90.
- Pašić P., 2015, *Odnos diskursa istorije i diskursa fikcije u romanu Gec i Majer Davida Albaharija*, Jezik, književnost, diskurs – Književna istraživanja, Niš, str. 445–455.
- Ribnikar V., 2010, *Istorija i trauma u romanima Davida Albaharija*, Zbornik Matice srpske za književnost i jezik, Novi Sad, str. 613–639.
- Stojanović D., 2012, *Reprezentacija kao polje nemoći (i) konstrukcije sećanja*, ur. M. Sebić, „Naša mesta – geografija sećanja i zaborava”, „Nova misao, časopis za savremenu kulturu Vojvodine” br. 16, str. 60–63.
- Vervaeet S., 2013, *Pisati subjekt nakon Holokausta: Konstantinovićeve Ahasver; ili traktat o pivskoj flaši*, „Sarajevske Sveske” br. 41–42, <www.sveske.ba/bs/izdanja/arhiva/2013>, 29.04.2016.