

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJO

ELA BRGLEZ

Nezanesljivi pripovedovalec v literaturi holokavsta

Magistrsko delo

Mentorica: red. prof. dr. Vanesa Matajc

Študijski program: Primerjalna književnost
in literarna teorija – E

Ljubljana, 2018

Zahvala

*Rada bi se zahvalila mentorici prof. Vanesi Matajc za predloge, napotke, podporo in pomoč.
Pri nastajanju naloge in pri študiju.*

Hvala družini, ki je sodelovala pri mojem soočanju z zgodovino.

Izvleček

Nezanesljivi pripovedovalec v literaturi holokavsta

Magistrska naloga se ukvarja z vprašanjem nezanesljivega pripovedovalca v literaturi holokavsta. Pripovedovalec je tisti medij, preko katerega je bralcu omogočen vstop v upovedovani svet in vzpostavljena iluzija neposredne komunikacije z njim. Način, kako je upodobljen in uporabljen, lahko prispeva k identifikaciji s pripovedjo ter njeni normalizaciji. Ko gre za literaturo holokavsta, pa si avtorji pri iskanju načinov pripovedovanja prizadevajo za odkritje novih, bolj avtentičnih načinov pripovedi ter hkrati pisanje, ki normalizacijo in podomačitev preprečuje ter, nasprotno, omogoča vzpostavljanje vedno nove konfrontacije z obravnavano temo. Ena izmed možnosti za ponovno vzbuditev prvotnega šoka in groze je pisanje s stališča nezanesljivega pripovedovalca, ki nam ob prebiranju besedila vzbuja dvom o svojem poročanju, interpretaciji in vrednotenju dogajanja, s tem pa v bralcu pogosto vzbuja nelagodje, zmedenost in ogorčenje ter deluje na emocionalni in kritični ravni. To odkrivam pri analizi treh besedil, *Deček v črtasti pižami* Johna Boyna, *Sojenice* Johnatana Littella in *Max* Sarah Cohen-Scali. Ob tem poudarjam, da prav fikcija in nezanesljivost omogočata vživljanje v drugega in prispevata k večji odprtosti literature – dejstvi, ki nas, ko gre za temo holokavsta, branita pred nemišljenjem, nezavedanjem in nereflektiranjem naše preteklosti in prihodnosti ter prispevata k širjenju naše perspektive in imaginativne empatije.

Ključne besede: nezanesljivi pripovedovalec, literatura holokavsta, *Deček v črtasti pižami*, John Boyne, *Brezusodnost*, Imre Kertész, *Sojenice*, Jonathan Littell, *Max*, Sarah Scali-Cohen

Abstract

Unreliable narrator in the holocaust literature

This master's thesis attempts to illuminate the problem of an unreliable narrator in holocaust literature. The narrator is the medium that allows the reader to enter the narrated world and to create an illusion of direct communication between the two. The manner in which the narrator is depicted and used can contribute to the reader's identification with the narrative and its normalization. However, when it comes to holocaust literature, authors seek to establish new, more authentic forms of narration, and a form of writing that prevents such normalization and familiarization, and instead enables continuous confrontation with the topic. A way to reinvoke the initial shock and horror is to write from the perspective of an unreliable narrator, whose narrative often raises doubts about his/her reporting, interpretation and judgement of events, affecting the reader on an emotional and critical level. I have developed this understanding through an analysis of three literary texts: *The Boy in Stripped Pyjamas* by John Boyne, *The Kindly Ones* by Johnatan Littell and *Max* by Sarah Cohen-Scali. I have established that fiction and unreliability enable the reader to feel greater empathy with others, and allow for a greater openness of literature – when it comes to the topic of holocaust these facts prevent us from not thinking, not being aware, and not being able to reflect on our past and future, and allow us to broaden our perspective and imaginative empathy.

Keywords: unreliable narrator, holocaust literature, *The Boy in Stripped Pyjamas*, John Boyne, *Fatelessness*, Imre Kertész, *The Kindly Ones*, Jonathan Littell, *Max*, Sarah Scali-Cohen,

Kazalo

Uvod.....	5
Kako pisati o Treblinki, če roman o Treblinki ni roman?.....	11
Literatura holokavsta	22
Dnevniški zapiski holokavsta – poročilo o usodi ljudstva.....	24
Spomini holokavsta – spomini na smrt.....	26
Fikcija, ki ni zgolj fikcija	28
Nezanesljivost – znamenje avtentičnosti	35
Kertészeva <i>Brezusodnost</i> : svet koncentracijskih taborišč skozi oči Györgyja	40
Nezanesljivi pripovedovalec	47
Koncept nezanesljivosti	49
Wayne C. Booth in nezanesljivi pripovedovalec	50
Nezanesljivi pripovedovalec kot del besedila ali interpretativna strategija?	52
Tipologija nezanesljivega pripovedovalca.....	60
Nezanesljivi pripovedovalec v literaturi holokavsta.....	63
Boyneov <i>Deček v črtasti pižami</i> : Bruno kot nezanesljivi razlagalec	64
Littellove <i>Sojenice</i> : Maximilian kot nezanesljivi poročevalec	69
Max Cohen-Scali: Max kot nezanesljivi presojevalec	77
Sklepno razmišljanje	85
Viri in literatura.....	91

Uvod

Druga svetovna vojna – globalna po obsegu in totalna po naravi – danes velja za enega temeljnih konstitutivnih mejnikov¹ sodobne Evrope. Obdobje nestabilnosti, ki je zajelo kontinent v dveh desetletjih po koncu prve svetovne vojne, t. i. Velike vojne (1914–1918), je pripravilo prizorišče za naslednji, še bolj uničujoč mednarodni konflikt – drugo svetovno vojno (1939–1945). Huda ekonomska kriza in njeno neučinkovito reševanje, politične ter družbene nestabilnosti in vzpon radikalnih in totalitarnih političnih ideologij (nacionalsocializma v Nemčiji, fašizma v Italiji in komunizma v Sovjetski zvezi) so zaznamovali Evropo. Novo konstelacijo političnih sil in zavezništov, ki so se nato dokončno oblikovala v drugi svetovni vojni, je napovedovala že španska državljanska vojna med letoma 1936 in 1939 s konservativno desnico, falangisti in Francom ter z zunanjo pomočjo nemških nacistov, italijanskih fašistov in katoliške cerkve (Svetega sedeža) na eni strani ter ljudskofrontovsko levico, ki so jo med drugim sestavljali republikanci, socialisti, komunisti in anarhisti (tudi anarhosindikalisti) z mednarodnimi brigadami in sovjetsko pomočjo na drugi strani. S Hitlerjevim vzponom na oblast v Nemčiji leta 1933 in nemškim vpadom na Poljsko septembra šest let pozneje pa je napočil čas za »prvi« akt nove vojne. V naslednjih šestih letih je umrlo več ljudi, bilo uničenega več ozemlja in imetja po vsem svetu kot kadar koli prej. Žrtve danes preštujemo v milijonih² – med ocenjenimi 45 do 60 milijoni žrtev (vojakov in civilistov), ubitih v vojni, je bilo 17 milijonov ljudi sistematično iztrebljenih v koncentracijskih taboriščih, med katerimi izstopajo³ in so se nam vtisnile v spomin predvsem žrtve nacistično uradno imenovane »*Dokončne rešitve judovskega vprašanja*« – holokavsta (šoa).⁴

¹ Povojno obdobje je prineslo temeljne spremembe v politiki, tehnologiji in ideološkem polju, ki so močno zaznamovale Evropo. Začela se je hladna vojna, pospeševalo se je jedrsko oboroževanje, evropski imperializem se je krhal, preoblikovala se je mednarodna politična ekonomija, ustanovila Organizacija združenih narodov – iz ruševin stare je zrasla sodobna Evropa, kot jo danes institucionalno ponazarjajo Evropska unija, Svet Evrope in Organizacija za varnost in sodelovanje v Evropi.

² Natančni podatki (United States Holocaust Memorial Museum) o številu žrtev niso znani. Nacistični uradniki niso zbirali podatkov o številu ubitih, zato se raziskovalci, vladne agencije in judovske organizacije pri oceni števila mrtvih zanašajo na različne dokumente, kot so predvojni popisi prebivalstva, zaseženi arhivi, povojne raziskave itd. Tudi pri nas raziskovanje vseh žrtev druge svetovne vojne ter takratnega in z njim povezanega povojnega nasilja še ni dokončano – po najcelovitejši dokumentaciji Inštituta za novejšo zgodovino je bilo teh žrtev 98.723 ali 6,6 % prebivalstva na Slovenskem (Deželak Barič, 2014: 16–17).

³ Antisemitizem – verski ali gospodarski, kulturni ali rasni, hud ali blag – je bil več kot tisoč let skoraj univerzalen pojav v vseh evropskih državah. Kljub temu pa je bil holokavst dogodek brez precedenčnega primera. V tako rekoč vsakem izmed svojih številnih vidikov je osamljen primer in ga ni mogoče primerjati z drugimi, še tako krvavimi pokoli, ki so doleteli skupine, ki so bile prej opredeljene kot tuje, sovražne ali nevarne (Bauman, 2006: 66–67).

⁴ Pojem »holokavst« je danes najširše uveljavljeno poimenovanje nacističnega poskusa uničenja evropskih judovskih skupnosti. Beseda izvira iz grškega prevoda hebrejske besede *Olah* (*Holókaustos*, gr. »cel sežgan«) in v Bibliji označuje žgalno žrtev oziroma daritev bogu. Po Agambenu, avtorju *Kar ostaja od Auschwitza*, izraz ne samo

Šele v povojnem obdobju se je razkril obseg posledic.⁵ V koncentracijskih taboriščih je bilo zaprtih in sistematično ubitih približno enajst milijonov Slovanov, sovjetskih vojnih ujetnikov, Romov, katolikov, homoseksualcev, političnih zapornikov, duševno bolnih in drugih nejudovskih in nearijskih žrtev (Berenbaum, 1990) ter šest milijonov Judov, kar predstavlja skoraj dve tretjini judovskega prebivalstva v Evropi iz predvojnega obdobja⁶ (Benz, 2001: 145). To pomeni tudi konec judovske kulture oziroma kultur in jezikov⁷ v Evropi ter množično predvojno, medvojno in povojno izseljevanje⁸ (predvsem v Ameriko in Izrael/Palestino). Totalitarizmi in njihov medvojni spopad ter totalno uničenje, s katerim se je soočala Evropa, nam omogočajo razumeti, kako močno je obdobje druge svetovne vojne zaznamovalo evropsko zgodovino in kulturo.

To je kontekst, v katerem se je rodila literatura holokavsta. Pojem zajema literarna dela, katerih nastanek datiramo v obdobje med in po drugi svetovni vojni. Vanj uvrščamo marsikatero literarno in polliterarno zvrst – in sicer v najširšem in najbolj splošnem pomenu pojma literatura, ki zajema vse, od zgodovinopisnih in dokumentarnih del, avtobiografij, dnevnikov do spominov in esejev ter v ožjem smislu leposlovne literature: pripovedne proze, dramatike in poezije – skratka vseh literarnih in polliterarnih besedil, ki se nanašajo na tematiko holokavsta.

»predpostavlja nesprejemljivo primerjavo med krematorijskimi pečmi in oltarji, temveč tudi sprejema semantično dediščino, ki je vse od začetka protijudovsko obarvana« (Agamben, 2015: 25). Zato se je v judovski skupnosti uveljavilo poimenovanje šoa (oziroma *šo'ah*). Gre za hebrejsko besedo, ki pomeni »katastrofo« oziroma »opustošenje«, v Bibliji pa pogosto zajema pojem božje kazni. S tem poimenovanjem naj bi se ohranila edinstvenost dogodka in obenem spoštovanje do žrtev ter spomina nanje (Lewy, 2010: 5), pa tudi judovskost žrtev. V magistrskem delu dosledno uporabljam poimenovanje holokavst, ki označuje tako uničenje Judov kot uničenje Slovanov, Romov ter drugih nezaželenih skupin (homoseksualcev, političnih zapornikov, duševno bolnih itd.).

⁵ V določeni meri se nam razkriva še danes – nekateri dokumenti so še vedno označeni z oznako tajno.

⁶ Leta 1933 je v Evropi (United States Holocaust Memorial Museum) živel približno 9,5 milijona Judov (1,7 % celotnega evropskega prebivalstva). Od tega jih je bilo največ v vzhodni Evropi: na Poljskem (3.000.000), v delu Sovjetske zveze (2.525.000), Romuniji (756.000), v baltskih državah (255.000). V osrednji Evropi so jim sledile Nemčija (525.000), Madžarska (445.000), Češkoslovaška (357.000) in Avstrija (191.000). Številke na zahodu so bile manjše: največ Judov je živel v Združenem kraljestvu (300.000), Franciji (250.000), na Nizozemskem (156.000), v Belgiji (60.000), Španiji (4.000), na Portugalskem (1.200) in v Skandinaviji (v vseh štirih skandinavskih državah približno 16.000). Med tem je bilo na jugu Evrope največ Judov v Grčiji (73.000), Jugoslaviji (68.000), Italiji (48.000), Bolgariji (48.500) in Albaniji (200). Skupaj te številke predstavljajo več kot 60 % svetovnega judovskega prebivalstva v tistem času (15,3 milijona).

⁷ Jidiš, najbolj poznan in v predvojnem času najbolj razširjen, je zgolj eden izmed uporabljanih judovskih jezikov. V dolgi judovski zgodovini so se razvile še številne druge govornice, ki jih ločimo na severno semitsko (*Aramaic*), judovsko-perzijsko (*Dzhidi*), judovsko-arabsko (*Yahudic*), ter judovsko-grško (*Yevanic*), judovsko-špansko (*Ladino/Dzudezmo*), karpatsko s severne Francije, judovsko-provansalsko (*Shuadi*) in številne druge (Davis, 1987: 159).

⁸ Kulturni center zahoda se je iz Pariza preselil v New York.

V prvih povojnih letih so besedila preživelih taboriščnikov težko našla občinstvo, ki bi jim bilo pripravljeno prisluhniti in se spoprijeti z resnico njihove izkušnje. Do širše prepoznavnosti in množičnega zanimanja za njihove izkušnje je prišlo šele po letu 1961, z začetkom sojenja nacističnemu vojnemu zločincu Adolfu Eichmannu.⁹ Sojenje so spremljali številni svetovni mediji, na njem pa so priče in preživeli končno dobili javno in izpostavljen platformo za pripoved o preživetem.

Kot svojevrsten in umetniški žanr je bil nato roman holokavsta prepoznan konec sedemdesetih in v začetku osemdesetih let prejšnjega stoletja.¹⁰ S poezijo Paula Celana, Nelly Sachs, Dana Pagisa, dramatiko Rolfa Hochhutha in številnimi drugimi literarnimi deli pa se je vzpostavil poseben korpus literature holokavsta (Patterson in drugi, 2002).

Vse od šestdesetih let dalje, ko se je zavedanje holokavsta pomikalo vedno bolj v preteklost, je tematika druge svetovne vojne in holokavsta postajala vedno pogostejša. S to temo in njenimi individualno-osebnimi, političnimi, etičnimi in estetskimi posledicami so se spopadli številni sodobni avtorji. Danes tako bibliografija literature holokavsta zajema veliko število naslovov – od izjemnih umetniških del do povsem trivialnih obravnava iste tematike.

Tako številčna in različna dela nas kar sama napeljujejo k vprašanju, ali je mogoče izpostaviti lastnost, ki je besedilom holokavsta skupna? Kaj, poleg obravnavane tematike, zaznamuje literaturo holokavsta v njenem bistvu? Menim, da se pri branju in razmišljanju o literaturi holokavsta vedno znova vračamo k enemu vprašanju – kako (ne)zanesljiva je pripoved, ki ji sledimo. Nezanestljivost je namreč prisotna v samem izhodišču literature holokavsta. Naj si gre za nezanesljivost, ki izvira iz travmatičnosti izkušnje, pešanja spomina, nezmožnosti pripovedovati o

⁹ Proces sojenja, ki je kot edino tovrstno potekalo v Izraelu, je opisan v delu Hannah Arendt (1963/2007): *Eichmann v Jeruzalemu*. Nürnberški procesi med letoma 1945 in 1949 (najpomembnejši je bil končan leta 1946) ter tudi Tokijski procesi (1946–1948), kjer so pred mednarodnim kazenskim tribunalom zmagovalci sodili poražencem kot zločincem druge svetovne vojne, niso imeli takšnega učinka. Tudi pojem genocida je postal del mednarodnega prava šele leta 1948, ko je bila v Parizu sprejeta Konvencija o preprečevanju in kaznovanju zločina genocida.

¹⁰ V tem obdobju so ugledni literarni kritiki (Lawrence Langer, Alvin Rosenfield, Edward Alexander, Sara DeKoven Ezrahi) predstavili roman holokavsta kot vreden proučevanja, ameriške univerze pa so ga kot žanr vse pogosteje vključevale v študijske programe in s tem gradile zavest o holokavstu, rasizmu in genocidu (Sicher, 2005: XIV–XV).

izkušenem pri preživelih, ali pa za nezanesljivost, ki izvira iz dejstva, da sodobni pisci izkušnje taborišč nikoli niso doživeli, da si »življenja« v njih ne morejo niti zamisliti, kaj šele podoživeti.

Pripoved o zgodovini, ki smo ji bili priča sami ali pa nam je bila podana preko pričevanja drugega, vedno vsebuje nešteto zamolkov, nasprotovanj, pozab in sprememb. Če pri pričevanjih preživelih taboriščnikov nezanesljivost izvira predvsem iz meja spomina, preteka časa in travmatičnosti preživele izkušnje, je drugače, ko gre za fikcijska besedila. Romani, ki si za izhodišče vzamejo tematiko holokavsta, se lahko še tako zvesto držijo zgodovinskih dejstev in dokumentov, pričevanj in materialnih virov, pa to ne pomeni, da jim uspe ujeti zgodovinsko resnico. Tudi zato pisanje s položaja nezanesljivosti, ko gre za literaturo holokavsta, prinaša veliko bolj avtentični pogled na zgodovino in izkušnjo taborišč. Nezanesljivost sodobni avtorji prepoznajo kot položaj, iz katerega zmorejo o tej dobi pisati tudi sami. Takrat nastanejo dela, skozi katera zmorejo – z vsem nedojemanjem in nerazumevanjem te dobe, z vsemi neskladnostmi in nedojemljivostmi – pričati o tem, kar je bilo.

Prav vprašanje nezanesljivosti literature holokavsta oziroma, natančneje, nezanesljivega pripovedovalca v romanih holokavsta naslavlja pričujoče magistrsko delo. Tema že takoj na začetku terja razmislek o problematiki reprezentacije holokavsta. Kakšen je primeren način pisanja oziroma prikazovanja holokavsta? Je sploh mogoč in zakaj je potreben? Literatura kot pomemben medij reprezentacije zahteva lastno podpoglavje, zato se v nadaljevanju ustavim pri opredelitvi literature holokavsta ter predvsem vprašanju fikcije holokavsta. Gre za enega zanimivejših problemov, saj je bila fikcijskim literarnim delom pogosto zanikana sposobnost avtentičnega prikazovanja stvarnosti koncentracijskih taborišč. Da bi vzpostavila nezanesljivost kot bistveno lastnost literature holokavsta, se na koncu prvega dela naloge oprem na analizo prvoosebnega avtobiografskega pripovedovalca enega temeljnih pričevanjsko-referenčnih besedil literature holokavsta, *Brezusodnost* Imre Kertésza.

Kot pomembnemu in v literaturi holokavsta še ne dovolj raziskanemu naratološkemu elementu se v drugem delu magistrskega dela posvetim konceptu nezanesljivega pripovedovalca. Pregledu teorij in razmišljanj številnih pomembnih naratologov o konceptu nezanesljivosti in pojmovanju nezanesljivega pripovedovalca sledi vzpostavitev tipologije, ki bo za namen analize uporabljena v

tretjem delu magistrskega dela. Pri tem sledim razdelitvi, ki jo je v slovenski prostor vpeljal Aljoša Harlamov, in ločevanju med nezanesljivim razlagalcem, poročevalcem in presojevalcem.

Tretji del magistrskega dela obsega podrobnejšo analizo treh tipov nezanesljivih pripovedovalcev v treh sodobnih romanih holokavsta: *Deček v črtasti pižami* Johna Boyna, *Sojenice* Johnatana Littella in *Max* Sarah Cohen-Scali.

Ob tem velja kot tezo, ki jo skušam v magistrskem delu podkrepiti, izpostaviti, da sta fikcija in nezanesljivost pomembni tako s psihološkega (individualnega) kot tudi etičnega (družbenega) vidika, saj omogočata vživljanje v drugega, in sicer na način, ki prispeva k večji odprtosti literature o holokavstu v primerjavi z zaprtostjo, ki jo utelešajo druge znanosti o holokavstu (v humanistiki na primer zgodovinopisje, v družbenih vedah pa pravo) in ideologija (na katero se odkrito ali prikrito naslanja politika). S tem sta tudi dvainsedemdeset let po osvoboditvi taborišč onemogočena normalizacija in preprosta vključitev holokavsta v naše vsakdanje okvirje razumevanja, bralec pa je in bo prisiljen besedila brati kot individualna literarna dela ter razvijati lastne strategije in interpretativne modele. Vsekakor gre tudi za današnji branik pred nemišljenjem in nereflektiranim pogledom na našo preteklost in posledično prihodnost.

Kako pisati o Treblinku, če roman o Treblinku ni roman?

Holokavst je bil tako travmatičen zgodovinski dogodek, da je bila prvi in najmočnejši odziv med ljudmi, ko je bil razkrit javnosti,¹¹ nejevera. V prvem obdobju, tik po koncu druge svetovne vojne, obseg in specifičnost uničenja nista bila znana, kaj natanko se je dogajalo v taboriščih, je ostajalo skrito (pogosto tudi zakrito), podatkov o žrtvah ni bilo na voljo, številni dokazi so bili še pred koncem vojne uničeni. Družba pa ni bila pripravljena na pričevanja tistih, ki so preživeli.

»O tem dolgo nisem govoril, saj ljudje niso bili pripravljene poslušati. Problem ni bil v meni, ljudje mi preprosto niso hoteli verjeti.« (Venezia, 2010: 155)

»Ob meni sedi moja sestra in ne vem kateri prijatelji in še veliko drugih ljudi. Vsi me poslušajo in jaz jim pripovedujem prav to: žvižg v treh tonih, trda postelja, sosed, ki bi ga rad premaknil, pa se ga bojim, ker je močnejši od mene. Na dolgo razpredam o naši lakoti, o kontroli uši, o kapoju, ki me je udaril po nosu in mi potem ukazal, naj si izmijem kri. Kako močan, telesen, neizrekljiv užitek je biti doma, med prijatelji in imeti povedati toliko zgodb. Vendar opazim, da mi poslušalci ne sledijo, celo povsem ravnodušni so: vsepovprek govorijo med sabo, kot bi mene ne bilo.« (Levi, 2004: 51)

Nerazumevanje, nezanimanje, zatiskanje oči in nejevera po vojni (slutnjo napoveduje že Levijeva mora v Auschwitzu) ne le družbe nasploh, temveč tudi tistih, ki so preživeli¹² najbližji, so postali stalnica njihovih pričevanj o tem, kaj so doživeli. Celotni prvi rokopis pozneje znamenitega pričevanjskega dela Prima Levija *Ali je to človek* je založnik leta 1947 zavrnil z obrazložitvijo, *»da je njegovo pričevanje preveč grozljivo, da bi bilo verjetno«* (Zajec, 2004: 332–333).

¹¹ David G. Roskier in Naomi Diamant v delu *Holocaust literature: history and guide* (2012) razkrivata, da se je okvirna pripoved o uničenju Judov začela pojavljati že v času vojne. V tem najzačetnejšem obdobju največja ovira ni bil problem reprezentacije oziroma upodobitve dogodkov, ki do tedaj še nikoli niso bili opisani in o katerih še ni bilo informacij iz prve roke, temveč kako se boriti proti apatičnosti javnosti (Roskier in Diamant, 2012: 26).

¹² Izraz priča ima v latinščini dva pomena – *testis* in *superstes*. *Testis* pomeni pričo kot tretjega v sodnem sporu med dvema sprtima stranema. *Superstes* pa označuje tistega, »ki je nekaj preživel, ki je bil vse do konca zraven ob nekem dogodku, in zato o njem lahko priča« (Agamben, 2005: 14). Ob tem je pomembno, da pričevalec ni zaobljubljen le resnici, ampak tudi stanovitnosti; le s to si pridobi zaupanje javnosti (Verginella, 2003: 177).

Ta prepad med obema – preživelim in družbo – izvira tako iz problematičnosti podajanja izkušnje kot iz nezmožnosti njenega sprejemanja. Inherentna narava koncentracijskih taborišč svoje žrtve podvrže trpljenju in razčlovečenju, tako fizičnemu kot psihološkemu uničenju, ter jih oropa vsakršne sledi človečnosti. Hkrati zanika vsako možnost, da bi preživali, in kasneje širša družba, v pretrpljenem lahko odkrili kakršno koli uteho, osmislitev ali izpolnitev »nezavedne potrebe po utemeljevanju smrti sine causa« (Agamben, 2005: 22).

»Ker je lager velika mašinerija, ki naj iz nas naredi živali /.../ Mi smo sužnji, oropani vsakršnih pravic, izpostavljeni vsem mogočim udarcem, obsojeni na skoraj gotovo smrt /.../.« (Levi, 2003: 34)

Takšen je peklenski sistem nacionalsocializma, ki, kot v zbirki razprav *Potopljeni in rešeni* zapiše Primo Levi, žrtve degradira in jih naredi sebi podobne (Levi, 2003: 30). V gonu za preživetje jih prisili, da odmislijo vse drugo. Njihova ujetost v taboriščno življenje pa zahteva, da odkrijejo alternative obstoja, ki ne vodijo v smrt. Tako je tudi razumeti Levijev poziv, da naj »vsakdo /.../ presodi, koliko prave morale je lahko obstajalo v svetu tostran bodeče žice« (Levi, 2004: 75). V taborišču ne preživijo najboljši, najbolj moralni ali najbolj pokončni, ravno nasprotno:

»Največkrat so preživali najslabši, sebičneži, nasilneži, brezčutneži, nacistični kolaboracionisti iz »sivega polja«, vohuni. To ni bilo jasno pravilo (v človeških zadevah ni bilo in še vedno ni jasnih pravil), a je vendarle bilo pravilo. Počutil sem se sicer nedolžnega, toda uvrščenega v skupino rešenih, zato se mi je zdelo, da moram nenehno iskati opravičilo v lastnih očeh in v očeh drugih. Preživali so najslabši, to je najprimernejši; vsi najboljši so umrli.« (Levi, 2003: 65)

Za dojetje kompleksnosti sistema taborišč nimamo na voljo nikakršne opore na veljavne, poznane in razumljive vzorce. Izoblikuje se mreža človeških odnosov, ki ni preprosta in je ni »moč zreducirati na stran žrtev in stran preganjalcev« (Levi, 2003: 28). S tem je vsakršna prenapla moralna sodba ljudi, ki so se znašli v tem svetu, nepremišljena. Svet taborišč je svet t. i. sivega

polja,¹³ v katerem ni prostora za moralne odločitve (Levi, 2003: 37). Krivda tako postane izrecno ambivalenten pojem, s katerim se v svojih pričevanjih preživeli soočajo vedno znova.

Nič nenavadnega torej, da je preživelim o doživetem ne le težko, temveč pogosto nemogoče ali celo nesmiselno spregovoriti. Prepad med preživelim in družbo je preglobok. Preživeli ne najdejo pravih besed za ubesedenje svoje izkušnje. Evidentna postane nezadostnost obstoječega jezika. Primerjalno sklepanje, ki nam sicer omogoča, da se nepoznanim fenomenom približamo z občutkom varnosti in v prepričanju, da noben fenomen ni inherentno nov ter da lahko z naslonitvijo na pretekle izkušnje izoblikujemo ustrezne vzorce za asimilacijo in podomačitev novih izkušenj, nas na tem mestu izda (Feldhay Brenner, 1998: 109). Vsakdanje besedišče ne zmore zajeti pomena doživetega, saj pomen besed preživelega ni enak pomenu, ki ga te iste besede prevzemajo v vsakdanji govorici, zato povsem preproste izraze obda veliko bolj zlovešč pomen.

»Ljudje pravimo 'lakota', 'utrujenost', 'strah' in 'bolečina', pravimo 'zima', a vse to je nekaj drugega. To so svobodne besede, ki so jih ustvarili in uporabljali svobodni ljudje, ki so živeli, uživali in trpeli v svojih domovih. Če bi lagerji obstajali dlje, bi nastal nov surov jezik; v njem bi se izrazila potreba, da se pojasni, kako je to, če ves dan garaš v vetru, v mrazu, pod ničlo, na sebi pa imaš le srajco, spodnjice, platnen suknjič in hlače, po vsem telesu pa te stresa slabost, lakota in zavest, da se bliža konec.« (Levi, 2004: 110)

Jezik, ki bi mu lahko uspelo pomensko jasno izraziti izkušnjo taborišč, torej ne obstaja. Edina možnost za komunikacijo tako ostaja priključitev »surovega« jezika, o katerem govori Levi, jezika, ki pa je nam neznan in pomensko nedostopen. Tudi zato je vzpostavljanje dialoga – stopiti prvi korak na poti k pripovedi – tako zahtevna in pogosto nedosegljiva naloga. Toda le s pripravljenostjo pričati na eni in pripravljenostjo pričevalcu empatično prisluhniti na drugi strani, ne glede na to,

¹³ Sivo polje je izraz, ki ga je pri analizi sistema koncentracijskega taborišča razvil Levi. Z njim označuje celotno sfero *»kolaboracije, ki je preseгла nacistično hierarhijo in je vključevala tudi taboriščnike in taboriščni-ce«* (Verginella, 2003: 185). Čeprav gre za območje pravne neodgovornosti in nemoči razsojanja, ki se umešča tostran dobrega in zlega (Agamben, 2005: 17), pa to ne pomeni, da je mogoče vzpostaviti enačaj med žrtvijo in morilcem (Verginella, 2003: 185).

ali pripoved sproža negativna čustva, osuplost ali žalitev, je mogoče konstituirati pripoved (Passerini, 2008: 135).

Nejevero je kasneje zamenjalo ogorčenje. Kako lahko v sodobnem, razsvetljenem svetu Evrope dvajsetega stoletja – zibelke ideje človekovih pravic in demokracije – pride do tako obsežnih in grozljivih zločinov?¹⁴ Kaj nam to pove o evropskih vrednotah, sodobnosti, Nemčiji, Judih, judovstvu in Evropi? In kako je mogoče razumeti holokavst kot specifičen zgodovinski dogodek? Kako ga vpisati, vstaviti in asimilirati v normativno pripoved o evropski zgodovini? Je treba zgodovino zapisati radikalno na novo – da bi se nam razkrila resnična narava evropske civilizacije, ki jo je odstrl holokavst? (White, 2014: 26)¹⁵ In ne nazadnje, kako razumeti dejstvo, da je bilo mogoče koncentracijska taborišča postaviti v samo osrčje Evrope in hkrati trditi, da za njihov obstoj nismo vedeli?

»Zelo dobro se spominjam tistega časa in ozračja,« piše Levi: *»Skoraj vsi, četudi ne čisto vsi, so bili gluhi, slepi in nemi; bili so množica invalidov, ki je obdajala jedro okrutnežev. Skoraj vsi, četudi ne čisto vsi, so bili strahopetni«* (Levi, 2003: 136). Četudi njegova obtožba leti na Nemce tistega časa, se lahko v njej prepozna večji del Evrope – nemška taborišča so stala vse od Francije na zahodu do Belorusije na vzhodu ter od Estonije na severu do Avstrije na jugu (Yule in Knowles, 2009),¹⁶ deportacije pa so se dogajale na večini okupiranih ozemelj.¹⁷

¹⁴ Ob vprašanju razlage holokavsta sta se razvili dve glavni veji (Bauman, 2006: 43–44) – intencionalisti (ki so genocidu pripisovali motivacijsko logiko in doslednost) in funkcionalisti. Danes prevladujejo slednji. Izhajajo iz teze, da nacisti pri želji po ozemlju brez Judov niso vnaprej določili, na kakšen način naj bi to dosegli. Prvi korak je bil izgon nemških Judov. S širjenjem nemškega rajha in vzpostavljanjem kvazikolonialnih ozemelj se je razvila ideja o ustanovitvi t. i. »judovske kneževine« na osvojenih ozemljih, ki je znana kot preselitev Judov na Madagaskar. Kot nepraktično (pomanjkanje prostora, velika razdalja in vojne razmere) so jo opustili in 1. oktobra 1941 je Himmler ukazal dokončno ustavitev izseljevanja Judov, saj so našli bolj učinkovito rešitev za dosego svojega cilja – fizično iztrebljanje.

¹⁵ Glavno vprašanje, ki je zadevalo raziskovalce in mislece v povojni dobi, je bilo: »Kako je lahko prišlo do holokavsta?« Ena prvih široko sprejetih razlag holokavsta izhaja iz petdesetih in šestdesetih let prejšnjega stoletja. Najprej je bila sprejeta zunaj Nemčije, pozneje pa jo je populariziral Daniel Jonah Goldhagen z delom *Hitler's Willing Executioners*. To prvo znanstveno perspektivo bi lahko definirali kot kompleksno in subtilno zanikanje ideje, da je genocid konstitutivna sila sodobnih družb in da je bil torej možen samo v tedanji Nemčiji zaradi njene »edinstvene« antisemitske kulture (Feierstein, 2014: 72).

¹⁶ K tem je treba prišteti še taborišča, ki so jih upravljale in vodile satelitske države in niso bila pod upravljanjem SS – npr. Jesenovac (NDH). Samo koncentracijsko taborišče Mauthausen je imelo eno od stotih podružnic tudi pri nas – koncentracijsko taborišče Ljubelj.

¹⁷ Zaskrbljujoče je, da bi danes nekatere države rade izbrisale dejstvo, da so na njihovem ozemlju obstajala in delovala koncentracijska taborišča. Poljska je tako nedavno sprejela zakon, ki prepoveduje in kaznuje javno označevanje taborišč, ki so stala na Poljskem, z izrazom »poljska koncentracijska taborišča«.

Z zgodovinskimi, sociološkimi in psihološkimi raziskavami in številnimi objavljenimi pričevanji se je počasi sestavljala slika uničenja, ki ga ni bilo več mogoče potlačiti in skriti. S sodobnimi mediji, ki so omogočili zapise in posnetke pričevanj ter spodbudili kroženje številnih osebnih poročil o izkušnjah preživelih, pa se je območje raziskovanja širilo. Glavni vir zanimanja niso bili več zgolj dokumenti in materialni viri, temveč tudi spomini, avtobiografije, romani, igre, filmi, pesmi, dokumentarni filmi itd. Prav ti pa so s stališča zgodovinarjev predstavljali grožnjo, da estetizirajo, fikcionalizirajo, kičizirajo, relativizirajo ali kako drugače mitizirajo še tista dejstva, ki jih resnično ni mogoče zanikati in jih je mogoče proučevati zgolj z znanstvenimi metodami. To je pripeljalo do tega, da je prvenstveno vprašanje ob soočanju z upodobitvijo holokavsta postalo – *Je vse to res?* (White, 2014: 26). Zahteva po resničnosti, po tem, da poročila o holokavstu ne smejo biti spremenjena ali banalizirana zavoljo nezadostne reprezentacije, pa je postala pomemben imperativ upodabljanja holokavsta (Friedlander, 1992: 3).

Po Friedlanderju (prav tam) je uničenje evropskih Judov prav tako dostopno reprezentaciji in interpretaciji kot kateri koli drugi zgodovinski dogodek. Ob tem pa priznava, da gre za dogodek, ki preizkuša naše tradicionalne konceptualne in reprezentativne kategorije – dogodek na robu, najbolj radikalna oblika genocida v zgodovini. Med teoretiki sta se tako izoblikovali (Ankersmith, 2010: 176–177) dve ideji »primernega« diskurza oziroma reprezentacije holokavsta. Na eni strani prevladuje prepričanje, da moramo za opisovanje holokavsta prevzeti t. i. »zgodovinopisni diskurz«. Ta zahteva izvira iz potrebe po taktosti in primernosti, ki jo lahko najbolj zadovolji zgodovinopisni, objektivni in odmaknjen jezik, medtem ko bo, nasprotno, romaneskni jezik neizbežno odločno in neposredno vdrl v svet, ki bi moral ostati nedotaknjen. Prav estetskost¹⁸ zgodovinopisnega jezika, in ne romanesknega, naj bi tako omogočila bolj spoštljivo obravnavo resničnosti holokavsta.¹⁹ Druga stran zagovarja opustitev zgodovinopisnega diskurza. Nadomestil

¹⁸ Ankersmith (Munslow, 1997: 192–193) spada v t. i. estetski obrat v metodologiji, ki izvira iz lingvističnega obrata. Če se lingvistični obrat osredotoča na naravo zgodovine besedila kot reprezentacije in ne zgolj lingvističnega konstrukta, se estetski obrat nanaša na občutljivost zgodovinarjev na estetsko (reprezentativno, poetično in literarno) naravo zgodovine. Po Ankersmithu je zgodovina locirana v narativni substanci besedila. Iz tega sledi, da zgodovina (kot konstruirana pripoved o preteklosti) ni enaka s preteklostjo samo – preteklost lahko spoznamo le skozi njeno reprezentacijo.

¹⁹ Nekateri teoretiki gredo še dlje, kot na primer filozof Barel Lang, ki svetuje opustitev kakršnih koli poskusov narativizacije holokavsta. Namesto tega predlaga, naj poročila ostanejo na ravni kronike, preprostega seznama dejstev v vrstnem redu svojega poteka, kot je vzpostavljeno z dobesednim branjem dokumentarnih poročil (White, 2014: 27).

naj bi ga diskurz spomina. Zgolj jezik spomina nudi estetiko avtentičnosti, h kateri si moramo prizadevati, ko govorimo o holokavstu. Pri tem se teoretiki opirajo na jezik pričevanja, ki naj bi bil znotraj širšega koncepta jezika spomina najprimernejši.

Če imajo pričevanja preživelih jasno zgodovinopisno in psihološko vrednost, pa je manj jasno (in veliko bolj vprašljivo), kako znotraj istega referenčnega okvirja vzpostaviti druge načine upodobitve oziroma reprezentacije holokavsta. V svojem bistvu namreč umetnost od nas zahteva, da življenje vidimo drugačno, kot je v resnici. Vsa umetnost, celo najbolj objektivni naturalizem, v procesu ustvarjanja zahteva selekcijo in kompozicijo snovi ter tako spremeni čistost izvirnega zgodovinskega trenutka (Langer, 1996: 78). Kako torej pisati roman o Treblinki, če to »*ali ni roman ali pa ni o Treblinki*«, kot zapiše Elie Wiesel v prispevku *The Holocaust as Literary Inspiration* (Wiesel, 1990: 7)?

Holokavst, ki zaobsega usode, trpljenje in uničenje žrtev nacističnega iztrebljanja, s svojim obsegom, naravo in svojevrstnostjo danes številnim predstavlja *sveti* dogodek. Kot tak *a priori* zavrača vsakršno možnost reprezentacije, še manj pa interpretacije. Zahteva tišino.²⁰ Ne priznava možnosti, da lahko sodobnemu bralcu kakršna koli upodobitev holokavsta v literaturi ali umetnosti (ali zgodovinskem besedilu) zadostno prenese celotno resnico preživete izkušnje – upodobitev namreč lahko vedno prenaša zgolj izkušnjo, kot jo je ustvarila situacija, v kateri je nastala.

Podobno idejo o nemoči upovedovanja in komunikacijskega prenosa doživetega so v svojih pričevanjih pogosto izrazili tudi preživeli. Elie Wiesel tako zapiše, da »*ti, ki niso doživeli, ne bodo nikoli vedeli, kako je bilo, ti, ki vedo, ne bodo nikoli povedali, ne vsega, ne kako je bilo v resnici*²¹«. To pa ne pomeni, da so raziskovanje, študij in komentiranje holokavsta tistim, ki ga niso doživeli, prepovedani – nasprotno, v širjenju zavedanja ter občutljivosti prihodnjih generacij za različne

²⁰ Vprašanje primernosti tišine sproža nova vprašanja – Je tišina tistega, ki preživi izkušnjo, kot je koncentracijsko taborišče, lahko dostojanstvena? Ali zahteva po tišini, ko gre za holokavst, ne zahteva prav takšne depersonalizacije, kot jo je bil preživeli deležen v taborišču? Ali s tem, ko ostajamo tiho, ne dopuščamo možnosti, da bo nekdo drug »napolnil« to tišino s svojim videnjem (npr. zanikanjem dogajanja)? In ali to ne pomeni, kot zapiše Agamben, da je: »reči, da je Auschwitz 'neizrekljiv' ali 'nedoumljiv', isto kot /.../ ga molče častiti, kot se časti bog; se pravi /.../ poveljčevati njegovo slavo« (Agamben, 2005: 26)?

²¹ »Those who have not lived through the experience will never know; those who have will never tell; not really, not completely« (Wiesel, 1975: 314).

implikacije, ki jih prinaša, lahko prepoznamo pomembno etično pozicijo (Wiesel, 1975: 315). Tako za preživele kot za vse druge.

Prav pričevanje žrtvi namreč omogoči filtriranje spominov – zgolj skozi emocionalnost kot bistveno značilnost pričevanja se razkrivajo znaki, ki se s pisnim izročilom, ki je bazirano na diskurzivnem, logičnem in razumskem tonu, sicer izgubijo (Passerini, 2008: 135). To pričevalcu omogoča soočenje s travmo na način, ki mu omogoča nadaljnje življenje. Holokavst naj bi tako hkrati zavračal in zahteval svojo upodobitev. Zavračal, ker je izkušnjo taborišč nemogoče v celoti prenesti drugemu, ki te izkušnje nima,²² in zahteval, ker holokavst od svojih žrtev zahteva upovedovanje njihovega trpljenja.²³ To razhajanje je »vpisano v samo strukturo pričanja« (Agamben, 2005: 7–8). Podobno Friedlander opaža pri preživelih (1992: 5): po eni strani so lahko naše tradicionalne kategorije konceptualizacije in reprezentacije nezadostne, naš jezik pa problematičen; na drugi strani pa čutimo potrebo po stabilni pripovedi, ki bi vzpostavila trdno resnico znotraj množstva možnosti.

Ko gre za vprašanje (ne)zmožnosti fikcije pri upodabljanju holokavsta, se vedno znova vrnemo tudi k slavni tezi Theodorja Adorna iz zaključka eseja *Cultural Criticism and Society* iz leta 1949, da bi bilo »pisanje poezije po Auschwitzu barbarsko« (Knop, 2007: 305). Adornove besede so kritiki in teoretiki razumeli na različne načine (Matthews, 2013: 15–16): kot svarilo (bodite previdni, na kakšen način pišete o holokavstu), kot moralna sodba (da ni prav pisati o holokavstu) ali dobesedno, da je pisanje o holokavstu nemogoče, saj o njem ni mogoče govoriti oziroma ga spoznati. Taborišča, plinske celice in krematoriji, milijoni mrtvih so povsem konkretna, materialna dejstva, na nezmožnost poimenovanja katerih poskuša teorija s tem, ko se v zasledovanju abstraktnih pojmov dviga nad kulturo, pozabiti. Holokavst pa je primoran ostati na ravni materialnega, sicer se trpljenje žrtev izgubi, celo izbriše (Matthews, 2013: 18). Prav zgodovinsko, filozofsko, politično in umetniško pisanje, ki se v namen reprezentacije materialnega vedno zateka k posploševanju, pa tako vedno prinaša prav tveganje izbrisa (Matthews, 2013: 19).

²² To velja predvsem v odnosu do tretjega, saj gre za upovedovanje travme, ki je tretji ne more podoživeti, saj nima za to potrebnih referenčnih okvirov in izkušenj. V odnosu do tistih, ki so izkušnjo holokavsta doživeli, pa je po drugi strani možnost prenosa izkušnje veliko večja, čeprav tudi v tem primeru najbrž ne popolna.

²³ Ta zahteva se uveljavi na več ravneh – tako psihološko in psihoanalitsko kot poskus soočanja oziroma preseganja travme ter hkrati družbeno in etično, kot angažma zoper ponovitev.

Poleg tega nam vsaka odločitev, da holokavst predstavimo v obliki pripovedi, tako zgodovinske kot literarne²⁴ – torej kot zgodbo z začetkom, sredino in koncem ter z moralnim naukom, iz katerega lahko povlečemo zaključek o tem, kaj naj bi določena zgodovinska izkušnja pomenila za življenje v skupnosti – ta zgodovinski dogodek podomači, približa, adaptira in arhivira (White, 2014: 77). S tem pa žal naš občutek, da je holokavst veliko bolj zapleten in predvsem težje razumljiv kot kakršna koli tradicionalna zgodba ali dramska obdelava (White, 2014: 82). To ne vodi samo do estetiziranja, fikcionaliziranja in relativiziranja dogodkov, ampak neizogibno tudi do dramatiziranja in moraliziranja (prav tam). Učinkuje torej prav na način, ki se mu želimo izogniti, ko govorimo o holokavstu.

Položaj literarnega ustvarjanja je pri tem še toliko bolj problematičen. Literatura predstavlja kulturo in lepoto v najbolj privzdignjenem (abstraktnem) stanju, fikcija pa ima poleg tega še en – naravi holokavsta povsem tuj – namen: zabavati (Matthews, 2013: 19). Vsakršen estetski ali bralski užitek pa je ob tej temi neprimeren. Če sodimo po tem, kar pravijo številni kritiki, namreč pomeni pisati fikcijo holokavsta enako kot delati fikcijo *iz* holokavsta (Vice, 2000: 1).

Seveda pa je umetniško delo lahko upravičeno deležno kritike, če zgodovino, o kateri pripoveduje, izkrivlja na epistemološki, etični ali politično vprašljiv način, npr. z negacijo, marginalizacijo ali zakrivanjem zgodovinske pomembnosti genocidne narave holokavsta (LaCapra, 2007: 165–166). Hkrati pa prav umetnost in literatura lahko ponudita vpogled v zgodovinske procese, tako dokumentaren kot spekulativen, še posebno na ravni izkušnje. Omogočata lahko celo imerzijo v čas, npr. z raziskovanjem posttravmatičnih ostankov ekstremnih dogodkov (LaCapra, 2007: 166).

Kot implicira zagovor literature Marthe Nussbaum, nam prav branje literature tudi omogoča, da širimo svoje zavedanje in občutenje sveta okoli nas. Ko proučujemo lastno življenje, njegova slika ni jasna. Pačijo nam jo razumske ovire (posesivnost, pristranost, okoliščine itd.), ki zakrivijo naš pogled na svet (Nussbaum, 1990: 162). Najpomembnejše resnice o človeški psihologiji namreč ne

²⁴ White prepozna močne vzporednice med literarnim in zgodovinskim pisanjem, saj se obe močno naslanjata na pripoved – ta pa izniči vsakršno možnost objektivnosti ali povsem znanstvenega pogleda na zgodovino (White, 2014: 77).

morejo biti izražene ali dojete zgolj z intelektualno dejavnostjo – močna čustva imajo pomembno kognitivno vlogo (Nussbaum, 1990: ix).²⁵ Na drugi strani pa, ko beremo roman,²⁶ to ni naše življenje. To nas postavlja v moralno pozicijo, ki nam omogoča, da na svet pogledamo drugače – da v njem zasedemo drugo mesto (Nussbaum, 1990: 163), mesto junaka, o katerem beremo. Literatura spodbuja empatijo in moralno domišljijo – pomaga nam, da stopimo v situacijo drugega od nas po okoliščinah, identiteti ali prepričanjih drugačnega, nas spodbudi, da takšno dožemanje prenesemo tudi na naše vsakdanje življenje ter nas s tem odvrne od tega, da bi na druge gledali kot na manjvredne, podljudi. Ob branju romana junakova čustva, inteligenca in moralna zavest postanejo naši – prevzamemo njegov pogled, izkusimo to, kar izkusi on, živimo njegovo življenje. Z njim se poistovetimo in s tem sami sebi omogočimo večjo odzivnost na to, kar v življenju doživimo sami (Nussbaum, 1990: 162) – širimo svojo empatijo in razvijamo svojo moralno domišljijo. Literatura torej širi naše izkušnje, nam omogoča reflektiranje in občutenje stvari, ki bi nam bile sicer precej bolj oddaljene (Nussbaum, 1990: 47). Zato potrebujemo besedila, ki prikazujejo kompleksnost, nedoločljivost in težavnost moralnih odločitev (Nussbaum, 1990: 141).

Po Nussbaum (1990: 172) literatura govori o nas, naših življenjih in odločitvah ter čustvih, o naši družbeni eksistenci in povezavah med nami. Naslavlja naša vprašanja o tem, kako živeti, išče vzorce možnosti – odločitev, okoliščin in interakcij med njimi. Te se tako vztrajno pojavljajo v človekovem življenju, da smo jih primorani sprejeti kot možnosti. Iz tega izvira, da naše zanimanje za literaturo postane kognitivno. Gre za odkrivanje (z videnjem, čutenjem ali drugim zaznavanjem), kakšne možnosti (in tragične nezmožnosti) ter upe (in strahove) nam nudi življenje, pripovedovanje zgodb pa postane bistveni gradnik pravičnejše družbe. Prav to je bistven etični in moralni argument moči literature – še toliko bolj pomemben, ko gre za izkušnjo holokavsta.

²⁵ Nussbaum kritizira filozofe, ki moralne nerazumljivosti reducirajo na povsem intelektualna vprašanja. Prepričanje, da moč razuma zadošča za razjasnitev etičnih problemov, pripiše njihovi poenostavitvi moralnega življenja in popačeni podobi moralnega agensa – najprej vrednote, ki si v svojem temelju niso podobne, reducirajo na skupni imenovalc, nato situacijam, ki so edinstvene in komplekse, pripišejo abstraktne principe ter, končno, želje in čustva zavržejo kot nerelevantna za moralnost ter s tem moralne subjekte reducirajo na povsem racionalna bitja.

²⁶ Po Nussbaum je branje priprava na življenje. Umetnost ne samo dojame življenje, s tem, ko nas ohranja na razdalji od nasilnosti in arbitrarnosti, ki življenje spremljajo, ampak nas tudi tolaži in drži na varni razdalji od kompleksnosti življenjskih scen (Nussbaum, 1990: 187). Čeprav je v romanu mogoče zaslediti določene poenostavitve, je kot žanr med oblikami pisanja, ki so na voljo, prav roman najprimernejši za prikaz projicirane moralnosti (Nussbaum, 1990: 185).

Če velja, da je »neizgovorljivo« nemogoče doumeti, ker preseže človeške kategorije dojemanja resničnosti (Feierstein, 2014: 82); in če obseg holokavsta, ki ga prepoznamo v vzorcu groze in obupa v »človeški nravi«, ki ga je ustvaril pri preživelih, iz njega ustvarja edinstven dogodek, katerega resničnost je zakopana v individualnih spominih preživelih in je ni mogoče prenesti tistim, ki ga nis(m)o doživeli (prav tam), kakšen naj bo sploh »primeren« način diskurza oziroma reprezentacije, ko govorimo o holokavstu?

Na tej točki je najprej na mestu razmislek, ali je pojmovanje holokavsta kot singularnega/edinstvenega dogodka v človeški zgodovini sploh primerno. Res je, da je bilo uničenje ljudi v koncentracijskih taboriščih v mnogočem posebno²⁷ – kot paradigmatičen primer poskusa izbrisa celotnega ljudstva z uporabo tehnologije sodobne države (Sanbonmatsu, 2009: 120). Toda, kot v razpravi *The Holocaust Sublime* ugotavlja John Sanbonmatsu, takšno pojmovanje (holokavsta kot edinstvenega dogodka) spodbuja vse, ki se srečajo z grozotami preteklosti, da se z njimi soočijo, ne da bi bili hkrati prisiljeni k premisleku o lastni odgovornosti za grozote, ki se dogajajo danes (Sanbonmatsu, 2009: 101–102). Takšno zgolj navidezno soočanje s preteklostjo, ki holokavst dojema kot edinstven, v razmerju do banalnega in vsakodnevnega, izreden dogodek, namreč zakriva miselne navade in družbene strukture,²⁸ ki neizogibno vodijo do genocida (prav tam). Ali, kot v delu *The Practical Past* (2014), ki naslavlja prav vprašanje zgodovine, literature in holokavsta, razmišlja Hayden White²⁹:

²⁷ Bauman zapiše, da je holokavst le še ena epizoda v dolgi zgodovini množičnih pobojev, ob tem pa ima lastnosti, ki niso prisotne pri nobenem drugem genocidu (Bauman, 2006: 46) – sodobno birokratizacijo. Gre za nameren, sistematičen, industrijsko organiziran in v večji meri uspešen poskus totalnega uničenja celotnih skupin ljudi znotraj zahodne družbe dvajsetega stoletja (Friedlander, 1992: 3).

²⁸ Kot zapiše Bauman, je »posmrtna usluga, ki nam jo lahko naredi holokavst /.../ da nam omogoči vpogled v sicer neopažene 'druge plati' družbenih načel, ki jih časti moderna zgodovina« (Bauman, 2006: 38). Zaradi holokavsta so nekoč dobro znane strukturne značilnosti naše civilizacije spet postale uganka – »Niso izginile. Torej ni izginila tudi možnost holokavsta« (Bauman, 2006: 138).

²⁹ »*That the Final Solution happened cannot be doubted. That it happened is evidence that it had been a possibility in European society and culture long before. That it happened in European society and culture, when, where, and in the manner that it happened – that is what made it »unbelievable«. Such was the historical import of the Final Solution. Not its occurrence, but its incomprehensibility within the parameters of traditional beliefs about the nature of society, and especially a supposedly »enlightened« society such as modernized Germany and the European civilization to which it belonged. When it is said that the Holocaust is incomprehensible or incommensurable or unrepresentable, this does not imply that the science or art are inherently incapable of comprehending them or representing them. It implies that we are using the wrong kind of science or the wrong kind of art /.../.*« (White, 2014: 80–81; podčrtala E. B.).

»Da je do Končne rešitve prišlo, ne moremo dvomiti. Da se je zgodila, je dokaz, da je možnost zanjo v evropski družbi in kulturi obstajala že pred tem. Da se je zgodila v evropski družbi in kulturi, ko, kjer in na način, kot se je – to je tisto, kar jo dela »neverjetno«. Takšna je zgodovinska pomembnost Končne rešitve. Ne njen pojav, ampak njena nedojemljivost znotraj parametrov tradicionalnih prepričanj o naravi družbe in še posebno družbe, ki naj bi bila razsvetljena, kot je bila moderna Nemčija in evropska civilizacija, ki ji je pripadala. Ko pravimo, da je holokavst nedojemljiv ali neprimerljiv ali neupodobljiv, to ne pomeni, da sta znanost in umetnost inherentno nesposobni, da ga dojameta in upodobita. Pomeni, da za to uporabljamo napačno vrsto znanosti ali napačno obliko umetnosti /.../«

White³⁰ ne zanika možnosti fiksijskega prikaza holokavsta, nasprotno, njegovo razumevanje odpira neslutene možnosti reprezentacije.³¹ Neskončnost možnosti pripovedi, ideja, da je lahko zgodba pripovedovana z neskončno različnih pogledov, delno izvira iz bistvene odprtosti in medsebojne povezanosti zgodovinskih dogodkov³² (Feierstein, 2014: 83). Dokončno poročilo o katerem koli zgodovinskem fenomenu je namreč nemogoče – tako z vidika zgodovinopisja kot

³⁰ Whitova izpeljava je deležna tudi nekaterih utemeljenih kritik. Predvsem je na udaru njegovo zavračanje ideje zgodovinske resnice (Ankersmit, 2010: 253). Dominic LaCapra tako navaja, da je ideja o obstoju strukturnih podobnosti med zgodovinopisjem in umetnostjo ali literaturo povsem upravičena, a da je treba upoštevati tudi vlogo in zahtevnost raziskav. Interakcije, medsebojne implikacije in prevpraševalni odnos med zgodovinopisjem in umetnostjo (vključujoč fikcijo) so bolj zapleteni, kot poenostavljeno predlagajo radikalni konstruktivisti (sem uvršča tudi Whita) in samozadostni zgodovinarji, ki vzpostavljajo binarno opozicijo med obema. Ta radikalni konstruktivizem vzporeja s sekularnim kreativizmom, v katerem človek postane poslednji in edini temelj (LaCapra, 2011: 165–166).

³¹ Sam kot možen način upodobitve tako ekstremnih dogodkov, kot je holokavst, izpostavlja Barthovo izpeljavo »Middle voice« oziroma vmesnega glasu – načina pisanja, ki alternira med prehodnostjo in neprehodnostjo glede na svoje referente (odvisno od tega, ali govori o storilcih ali žrtvah). Glas je vmesen v odnosu do lastnega diskurza, kar pomeni, da je znotraj akta reprezentacije na način, da prostor prepušča dnevnikom, pričam, preživelim, ki so o holokavstu pisali od znotraj, v času dogajanja (White, 2014: 82).

³² Podobno je tudi s pravnim argumentiranjem – ni mogoče doseči ne polne inkvizicijske resnice (kar je utopija kontinentalnega kazenskega procesa, utemeljenega na zakonu) ne polne kontradiktorne pravičnosti ali nepristranskosti (kar je utopija anglosaksonskega kazenskega procesa, utemeljenega na običajih). Prvemu nasprotuje neponovljivost zgodovinske resnice, drugemu pa aktualna družbena razmerja neenake moči. Sicer silogistično sklepanje v pravu predpostavlja, da sta vnaprej dana in določena tako pravna norma kot konkretni primer, na katerega se nanaša. V nasprotju s tem argumentativna logika, ki izhaja iz dejanske rabe prava in se zgleduje po retoriki, predpostavlja, da sta tako pravna norma kot konkreten primer pomensko odprta in nista dana vnaprej. Do pravne norme, ki je uporabna za konkreten primer, pridemo s procesom tolmačenja določil posameznih členov (ustave, mednarodne pogodbe, zakona). Prav tako nam niso vnaprej znani vsi znaki kaznivega dejanja, ampak se moramo do njih prebiti s tolmačenjem relevantnosti tistega, kar se je zgodilo. Ko prek družbenega vrednotenja pridemo do najustreznejše povezave obeh – pravne norme in konkretnega primera – se proces pravne argumentacije lahko prepričljivo sklene v danem prostoru in času (Pavčnik, 1998: 27–40).

literature, ki piše o tej zgodovini. O katerem koli zgodovinopisnem žanru že govorimo, smo vedno primorani premostiti razdaljo med nikoli povsem dosegljivim zgodovinskim dogodkom in avtorjevim vedno subjektivnim pripovedovanjem o tem istem trenutku (Feierstein, 2014: 84).

Literatura holokavsta

Zahodne kulturne in literarne teoretike je pri proučevanju holokavsta vselej vodila potreba po lociranju epicentra, geografskega, verbalnega ali simboličnega kraja zločina. Tako je vlogo središča epistemološke teme zasedel Auschwitz, da bi služil kot os novega svetovnega reda, panevropska distopija in rojstni kraj novega jezika (Roskier in Diamant, 2012: 4). Auschwitz (Roskier in Diamant, 2012: 4–5) je postal temeljna referenčna točka holokavsta in njegova glavna metafora. Z njo so Judje – stlačeni v vagone na eni strani in porinjeni v plinske celice na drugi – postali masa teles brez razločevalne kulturne identitete. Postali so neznane žrtve druge svetovne vojne. Neskončno število točk na zemljevidu holokavsta se je zreduciralo v eno samo – z uničenjem oziroma odvzemom vseh osebnih predmetov ob prihodu v taborišče; z vsemi zaporniki (moškimi, ženskami, Judi, Romi, kapi in muslimani³³), oblečenimi v enake črtaste uniforme, se je razvila glavna narativa absolutne skrajnosti in anonimnosti.

Literaturo holokavsta *Encyclopedia of Holocaust Literature* (2002) definira kot pričevanje o tem, da je človek – kljub in še posebno po holokavstu – *homo narrans*, ki si prizadeva upovedovati zgodbo. Zgodbo, ki sama po sebi zavrača svoje upovedovanje in hkrati od pisatelja zahteva, da postane njena priča (Patterson, 2002: xiii). Odseva ontološko napetost med idejo o človeku in možnostjo življenja po holokavstu. Ta vprašanja pridajajo globoko moralno dimenzijo literature in obenem sprožajo nova vprašanja o avtorjih in bralcih teh besedil. Če torej roman o Treblinki ni roman (Patterson, 2002: xiv), to ni roman zato, ker literarna fikcija, ki obravnava svet koncentracijskih taborišč, naslavlja svet, ki ga ni naslovil noben drug roman; ker vsebuje več, kot zajemajo samo strani knjige; ker priča o več kot zgolj o Treblinki – je njena antiteza, dokazuje obstoj prav tistega, kar Treblinka zanika.

³³ *Kapi* spadajo med taboriščnike – funkcionarje na vodstvenih položajih, ki so vodili delovne skupine. Levi piše, da so imeli neomejeno moč – če niso bili dovolj kruti, so bili kaznovani ali odstavljeni (Levi, 2003: 34). Za razlago pojma *musliman* glej opombo 40.

Literatura holokavsta izvira iz okolja javnega spomina – križišča zasebne in javne sfere – trenutka, ko so resnične in nadomestne priče začele pisati in objavljati ter s tem odkrivati nove načine umetniških odrazov komemoracije (Roskier in Diamant, 2012: xx). Ker je tema holokavsta s svojo narativo vedno znova kršila horizont pričakovanj,³⁴ se je spomin na holokavst razvijal s številnimi zastoji, vračanji in stranpotmi (prav tam). Spremenljiv proces mobilizacije javnega spomina spremljamo tudi skozi literaturo, kjer razločujemo med štirimi različnimi fazami: (1) medvojno pisanje (1938–1945), (2) skupni spomin (1945–1960),³⁵ (3) začasen spomin (1960–1985)³⁶ in (4) avtoriziran oziroma odobren spomin (1985–sedanjost).³⁷

Ob tem oznaka »literature holokavsta« zajema vse oblike pisanja, tako dokumentarnega kot diskurzivnega, in v vseh jezikih – pisanja, ki so oblikovala naš javni spomin na holokavst in ki jih je hkrati oblikoval ta isti spomin (Roskiers in Diamant, 2012: 2). Močna vezanost na zgodovinski kontekst je pomembna lastnost literature holokavsta. Toda to ne pomeni, da gre pri literaturi holokavsta za tematski sklop, kakršne so na primer pripovedi o pomorskih potovanjih (Sicher, 2005: IX) – gre za literaturo, ki je edinstvena v svojem beleženju, kako je Auschwitz spremenil naše razumevanje človeškega stanja, literaturo, ki zapira razdaljo, ki je nekoč nujno vladala med najbolj ekstremno domišljijo in človeškimi pojavi. Sprememba tega, kar si lahko zamislimo, je zahtevala novo literarno formo. Pomembno je postalo najti primeren ton, perspektivo, zorni kot ter verjeten in prepričljiv center zavesti, skozi katerega bi bilo mogoče filtrirati doživeto.

³⁴ Po Hansu Robertu Jaušu in recepcijski estetiki razumevanje literarnega dela ne more biti nikdar objektivno. Vedno je vnaprej določeno z zgodovinsko izkušnjo in pričakovanjem bralca, s t. i. horizontom pričakovanja (Virk, 2008: 218). Holokavst, ki kot dogodek sam po sebi preizkuša naše konceptualne in reprezentativne okvirje mišljenja, ta horizont vedno spremeni.

³⁵ Izraz »skupni spomin« (Roskier in Diamant, 2012: 10) se je rodil v povojni Poljski, v času, ko je šok nedavnih dogodkov še odmeval. Skupen spomin denotira povojno pokrajino, ki je bila močno razdeljena na vzhod in zahod, levo in desno. Kdor koli si je na tem zemljevidu spomina želel ustvariti svoj prostor, je bil prisiljen, da podpre eno izmed strani. Narodi po vsej Evropi so bili ujetniki med preteklostjo in prihodnostjo – travma nacionalne identitete se je kovala z ignoriranjem in pozabo.

³⁶ V dobi t. i. začasnega spomina (Roskier in Diamant, 2012: 12) so se začeli ustvarjati teoretski temelji razmišljanja o holokavstu. Vsak izmed številnih kritikov in kulturnih zgodovinarjev – Des Pres, Langer, Ezrahi, Rosenfeld, Young, Roskier – je začrtal in branil svojo smer. Zdelo se je, da je edini način, da bralca prepričajo o pomembnosti holokavsta, to, da odkrijejo in postavijo ekskluzivno spoznanje o njegovem moralnem, eksistencialnem ali kakšnem drugačnem subverzivnem pomenu.

³⁷ Predmet proučevanja (Roskier in Diamant, 2012: 13) postanejo tisti spomini, ki lahko z avtoriteto spregovorijo v imenu holokavsta. To je čas, ko druga in tretja generacija prevzameta vlogo moralne avtoritete.

V literaturi holokavsta lahko razločujemo med številnimi žanri, ki pa se s svojimi specifičnimi karakteristikami in zahtevami, povezanimi s temo uničenja sveta, ki jo upodabljajo, razlikujejo od siceršnjih literarnih žanrov. *Encyclopedia of Holocaust Literature* najsplošneje razlikuje med pričevanjsko (kamor uvršča spomine, reportaže, dnevniške zapise)³⁸ in fiksijsko (kot so roman, poezija, drama) literaturo holokavsta, pogosta pa so prehajanja med obema.

Dnevniški zapiski holokavsta – poročilo o usodi ljudstva

Pisanje dnevnika nakazuje potrebo po poročanju o nedavni preteklosti. S tem razkriva piščevo teleološko zavedanje sebe ter s transformacijo življenja v pripoved prenaša idejo, da ima življenje smisel in namen (Felday Brenner, 1998: 124). Pri tem se meje med nedavno preteklostjo in pričakovano prihodnostjo pogosto zabrišejo, saj napoved bližnje prihodnosti vpliva na sedanjo eksistenco (prav tam). Ker pisci dnevniških zapisov pišejo znotraj dogajanja, njihova poročila bralci sprejemajo kot bolj avtentična, besedila pa nosijo večjo avtoriteto resnice. Njihova časovna bližina dogajanju potrjuje občutek, da temeljijo na dejanskih dejstvih (Young, 1987: 414).

Izjemne okoliščine, v kakršnih so nastajali, postavljajo dnevniške zapise holokavsta v povsem svojo kategorijo – življenjske pripovedi, ki se upirajo pričakovani usodi deportacije in smrti ter jih prav to dejstvo hkrati tudi zaznamuje in oblikuje (Feldhay Brenner, 1996: 109). Za pisce dnevniških zapisov je postalo pričevanje manj literarni podvig kot povsem biološka potreba ter celo nacionalna dolžnost – poiskati način ohranjanja izkušnje doživete, preprečiti izbris iz zgodovine (Young, 1987: 406). Pomenljivost dnevniškega pisanja namreč izvira iz zavedanja o tem, kako grozljiva je zgodovinska resničnost, znotraj katere posameznik piše svojo življenjsko zgodbo. Ob tem pa se vedno bolj vzpostavlja zavedanje piscev o nezmožnosti prenašanja napetosti,

³⁸ Spomin je hkrati bolj in manj odvisen od zgodovine ter obratno. V odnosu do travme je vedno sekundaren, saj tega, kar se nam je zgodilo, ne moremo integrirati v izkušnjo in se ga ne moremo spomniti neposredno. Pričevanja o dogodku imajo veliko bolj nejasen odnos do dogodka, saj lahko vedno povemo le tisto, za kar vemo, da smo izkusili. V svoji skrajnosti – spominih na travmo – pričevanje zaznamuje odsotnost dogodkov, saj ti niso zaznani niti integrirani v žrtvino zavest. Čeprav je proučevanje lahko učinkovito in nam lahko omogoči vpogled v travmo, nam ne more ponuditi brezprizivnega dokaza za obstoj dogodka (Edkins 2003; Kramberger 2009).

nevarnosti in strašnih možnosti, ki jim je pišoči podrejen, ter o izgubljenem teleološkem zavedanju sebe (Felday Brenner, 1998: 124). Kot 28. marca 1944 v svoj dnevnik zapiše Anne Frank:

»Včeraj je na radijski postaji Oranje govoril minister Bolkenstein in rekel, da bo treba po vojni izdati zbirko pisem in dnevnikov iz tega obdobja. /.../ deset let po vojni si bo gotovo težko predstavljati, kako smo se Židje skrivali, kaj smo jedli in kaj smo se pogovarjali. Čeprav Ti toliko pripovedujem o nas, poznaš celo Ti le drobec našega življenja. Ne veš, kako je gospe strah, kadar bombardirajo, in da so na primer v nedeljo odvrgli Angleži na Ijmuiden za pol milijona kilogramov bomb iz 350 bombnikov, da so hiše drhtele kot travne bilke v vetru, da se širijo epidemije ...« (Frank, 1994: 242)

Dnevniki so najbolj dostopen in bran žanr literature holokavsta in kot taki danes tvorijo temelj spomina na holokavst (Roskiers in Diamant, 2012: 50). Odražajo kaos in zmedo časa, v katerem so nastali, zaznamujeta jih pomanjkanje točnih informacij ter upanje, da pisec in njegovi bližnji dočakajo konec vojne. Med njimi prevladujejo t. i. trajajoči dnevniki, kakršen je dnevnik Anne Frank – ti se začnejo z osebnim ali zgodovinskim mejnikom in končajo nenadno, *in medias res*, z izdajo, vojaško akcijo ali deportacijo (Roskiers in Diamant, 2012: 51).

Ob tem dnevniški zapiski holokavsta³⁹ (Patterson, 2002: xv–xvi) ne zajemajo zgolj zavesti pisca in njegovih osebnih izkušenj, temveč preraščajo v zavest o preizkušnji celotne skupnosti. Vsebujejo torej eksplicitno in izrazito zavest o odgovornosti, ki jih postavlja pred skupnost. Prava zavest dnevniškim zapisom poda duh pričevanja. V času holokavsta dnevniški zapisi ne skušajo zapisati in ohraniti izkušnje sodobnega sveta, nasprotno, želijo povrniti svet sam, svet, ki je uničen. V stalnem zavedanju gotovega končnega uničenja želijo s svojim pisanjem, hudemu uničenju, ki so ga deležni vsak dan, navkljub, povrniti življenje. V njih se nepomembnosti, neresnosti in varen duševni svet dotikajo kronologije množičnih pobojev (Roskiers in Diamant, 2012: 51).

³⁹ Mednje uvrščamo dela Anne Frank *Dnevnik Ane Frank*, Moshe Flinker *Young Moshe's Diary*, Emanuela Ringelbluma *Notes from Warsaw Ghetto*, Chaima Kaplana *Warsaw Diary of Chaim A. Kaplan*, Janusza Korczaka *Ghetto Diary* in številnih drugih.

Dnevniški zapiski holokavsta so presenetljivo učinkovit način za prenašanje koherentnega razvoja osebnosti, hkrati pa kličejo po občinstvu. Ustvarjeni so z namenom ohraniti poročilo o usodi celotnega ljudstva (Foley, 1982: 335), kot kažejo dnevniki Emmanuela Ringelbluma, Hermana Kruka in Avrahama Goluba, pisani z izrecnim namenom ohranjanja skupne pripovedi (Roskier in Diamant, 2012: 53). Vojna namreč to, kar je zasebno, spreminja v javno. Če medij dnevnika običajno služi kot mediacija med dvema aspektoma pisca – tistim, ki izvaja dejanja in tistim, ki jih ob koncu dneva zapiše oziroma o njih poroča, potem dnevnik holokavsta projektira sebstvo, katerega glavno dejanje je pričevanje in čigar občutek identitete je odvisen od možnosti ponovne oživitve besedila. Fragmentarnost dnevnika ne predstavlja nobenih mej za prikaz osebnosti, temveč nasprotno, ponudi točno poročilo o psiholoških in političnih učinkih fašistične represije (prav tam).

Spomini holokavsta – spomini na smrt

Žanr spominov znotraj literature holokavsta, t. i. spomini holokavsta (Patterson, 2002: xiv–xv), ne odseva spominov avtorja na prehojeno življenjsko pot iz udobja visoke starosti. Prej nasprotno. Spomini pisca so spomini na smrt. Vsebujejo glasove milijonov, ki ne morejo več govoriti in ki so izrečeni v upanju na povrnitev življenja ter ne zgolj kot spomin nanj. Pri pisanju spominov gre torej za moralno odgovornost, ki jo osebi nalaga status preživelega. Vlogo priče, ki »priča brez jadikovanja in obtoževanja«, s svojimi besedili prevzema tudi Primo Levi (Verginella, 2003: 192).

»Potreba povedati »drugim«, /.../ »druge« narediti soudeležence, je pred osvoboditvijo in po njej postala tako neposreden in silen vzgib, da je spodbujal druge osnovne potrebe.« (Levi, 2003: 8)

Ob soočenju s popolnim razvrednotenjem človeka se izriše etični imperitive pripovedovati. Ne le o svoji izkušnji, temveč, kot navaja Levi, o pravih pričah⁴⁰ – vseh tistih, ki so absolutno nezmožni

⁴⁰ Po Agambenu je »subjekt pričanja ta, ki priča o neki desubjektivizaciji«, toda zgolj »če ne pozabimo«, da samo pričanje o desubjektivizaciji nujno zanika obstoj subjekta pričanja v pravem pomenu besede (Agamben, 2005: 86). Ta desubjektiviziran subjekt, je *Musulmänner*, »musliman« jetnik, ki je nepovratno izčrpan, onemogel, povsem blizu smrti ali pa že mrtev (Levi, 2003: 79) – »Človek se pomišlja imeti jih za žive, se pomišlja njihovo smrt imenovati smrt, ki se je oni ne boje, ker so preveč utrujeni, da bi jo razumeli. S svojo brezoblično prisotnostjo oni napolnjujejo moj

pričati – »saj so umrli, še preden je umrlo njihovo telo. Že tedne in mesece pred smrtjo so izgubili sposobnost opazovanja, pomnjenja, primerjanja in izražanja. Namesto njih govorimo mi kot njihovo pooblaščenca« (Levi, 2003: 66). O tej poslednji izkušnji, skrajni usodi preživeli ne morejo pričati, saj jim ni dosegljiva – »preživeli nismo prave priče /.../ smo tisti, ki se /.../ niso dotaknili dna« (Levi, 2003:66). Zato se spreminjajo v usta, skozi katera slišimo in spoznavamo zgodbo tistih, ki niso preživeli (Šumič-Riha, 2005: 137).

Širjenje vedenja o holokavstu, o razmerah v taborišču, o doživetem in preživetem prerašča v poslanstvo. Preživeli sprejemajo vlogo pričevalcev o zgodovinskem prehodu skozi smrt in o načinu, po katerem bo življenje vedno naseljevalo ta isti prehod, in to isto smrt (Felman, 1992: 111).

Pisci spominov (Toker, 1997: 205) se zavežejo k predstavljanju resničnih dejstev, ki so jih opazili in zaznali, pri čemer pa se z vključevanjem negotovih dogodkov v svoje zapise izognejo goli faktografiji. Preživeli se spominjajo le delno, poleg tega je njihova perspektiva omejena na njihovo lastno izkušnjo. Tako je njihovemu pogledu v trenutku dogajanja dostopen le delček celotne slike. To ne pomeni, da je njihov spomin manj resničen, ampak da je vsak spomin vedno rekonstruiran, premišljen in filtriran skozi subjektivni pogled nazaj. Pišoči lahko pravi pogled na dogajanje dobi le retrospektivno, ko svojo zaznavo dogodkov lahko dopolni s širšim zgodovinskim okvirjem in jo ob upoštevanju drugih pričevanj postavi v kontekst. Retrospektivna narava spominov pa pomeni tudi sprejemanje določene selekcije dogodkov, ki se jih avtor spominja.

Ob tem Alan Mintz izpostavi še eno pomembno značilnost pisanja spominov. Pisanje preživelega o holokavstu učinkuje kot prekinjeno oziroma onemogočeno izmikanje in ne spoznavanje oziroma raziskovanje izkušnje; tudi ko piše o drugih rečeh, se zdi, da holokavst visi nad piscem kot ontološko stanje (Patterson, 2002: xiv–xv). Ob tem spominom holokavsta manjka občutek individualnosti, kar je sicer ena izmed značilnosti spominskega žanra (Foley, 1982: 337).

spomin in če bi lahko z eno samo podobo zajel vse zlo našega časa, bi izbral to, tako domačo podobo: mršav mož z nagnjenim čelom in ukrivljenimi rameni, na čigar obrazu in očeh ni moči razbrati niti sledu kake misli« (Levi, 2004: 79). Levi na tem mestu uporablja tudi izraz »potopljeni« – tisti, »ki ne bi pričali, čeprav bi imeli papir in pero« (Levi, 2003: 66). To so prave priče (Agamben, 2005: 27).

Cilj nacistov je bilo popolno izničenje občutka individualnosti pri taboriščnikih,⁴¹ zato je cilj spominov v tem okviru, da začrtajo proces dehumanizacije in anonimizacije, katerega namen je bil doseči žrtvino zanikanje same sebi. Tako lahko v večini spominske literature holokavsta sledimo štirim razvojnim stopnjam (Foley, 1982: 339) – življenje pred deportacijo; šok, nejevera in obup ob izgubi bližnjih in vrženosti v taboriščno »življenje«; postopni proces prilagajanja in preživetja; odhod iz taborišča in vrnitev v življenje (ki pa ostane zgolj parodija »normalnosti«). Izkaže se, da je holokavst preživela človečnost in ne individualni posamezniki (Foley, 1982: 338).

Fikcija, ki ni zgolj fikcija

»V literaturi groze fikcija ne more biti nikdar zgolj – fikcija.« (Langer, 1977: 91)

Ločnica med pričevanjsko literaturo, ki smo se ji ob temi spominov in dnevniških zapisov literature holokavsta posvečali do zdaj, in fikcijo je lahko povsem zabrisana ali izrazito ostra. Izraz pričevanjska literatura⁴² v širšem pomenu zajema vsa besedila t. i. očitvidcev, v ožjem pomenu pa konotira etično željo oziroma namen avtorja – pričevati (Toker, 1997: 192). S poustvarjanjem zunanjih resničnosti se pričevalec zaveže k rekonstrukciji ter ohranitvi svoje osebne zgodovine ter

⁴¹ To se kaže skozi različne strategije: v propagandi, kjer so Jude nazivali za parazite, uši; ob prihodu v taborišče ljudje niso več ljudje, temveč jetniki (*Häftling*), izgubijo tudi ime in namesto tega postanejo številke (ki jim jih vtetovirajo v kožo): »*Häftling: naučil sem se, da sem Häftling. Moje ime je 174517*« (Levi, 2004: 22); tudi po videzu taboriščniki niso več spominjali na osebe – vsi izstradani, oblečeni v enako opravo (»*Mi vemo, kako izgledamo: vidimo drug drugega in odseve naših podob v steklenini. Smo smešni in odvrtni.*« (Levi, 2004: 125)), smrdeči (»*Nekoč sem se obrnil na Fräulein Liczbo zaradi nekega podatka, a mi ni odgovorila, pač pa se je obrnila k Stawinogi in mu nekaj naglo dopovedovala. Kaj, nisem slišal, razločno pa sem razbral besedo 'Stinkjude' (smrdljivi žid)*« (Levi, 2004: 126)) – celo do te mere, da spominjajo na živali (»*koščeni vodni komarji, osmojeni pajki z iksastimi zadnjicami*« (Pahor, 1997: 59)); dehumanizacija se odraža tudi v taboriščnem jeziku, tako se je na primer za »jesti« uporabljal glagol »žreti« (*fressen*), ki se v nemščini uporablja samo za živali (Levi, 2003: 79), ter v problemu komunikacije v taborišču, kjer Levi poroča o tem, kako pomembno (pa tudi nemogoče, saj so v taborišča zapirali ljudi z vseh koncev Evrope) je bilo znati nemško: »*Ukaz so najprej izgovorili z mirnim glasom človeka, ki ve, da ga bodo ubogali, nato so ga glasno in jezno ponovili z istimi besedami, nazadnje pa zakričali na vse grlo, kakor da bi govorili glušču ali bolje domači živali, ki je bolj dovzetna za ton kakor za vsebino sporočila /.../ To je bilo znamenje, da za esesovce nismo več ljudje in da za nas ni bistvene razlike med kričanjem in udarcem, tako kot za krave ali mule*« (Levi, 2003: 73).

⁴² Za dela, ki jih uvrščamo med pričevanjsko literaturo, so se uveljavila tudi druga poimenovanja, kakršna sta »taboriščna« ali »koncentracijska« literatura, ki pa sta precej bolj motivno in krajevno zamejena – holokavst se namreč ni odvijal le v taboriščih. Sem je treba prišteti tudi ostalo literature, ki govori o grozotah v drugačnih okoliščinah, npr. opisuje življenje v getu.

zgodovine teh, o katerih priča. Poimenovanje deluje navidezno paradoksalno,⁴³ saj v svojem bistvu združuje »literaturo« kot fikcijo in »pričevanjskost«, kar nakazuje na resničnost oziroma dejstvenost (Sivec, 2015: 186).

Ena izmed predpostavk pričevanja (Bernard-Donalds, 2001: 1303) je, da nam prikaže niz dogodkov v možni in preverljivi luči. Bralcu nudi možnost, da postane priča dogodku, kar dela pričevanje relativno avtonomno od zgodovine. Pričevanjske pripovedi ne podajajo zgodovine, namesto tega – na mestih, kjer pripoved najbolj razkriva svoje šive – odkrivajo učinke dogodkov, ki so jim bili pisci priča, pričevanjski jezik pa pogosto ne sledi splošnim pravilom zgodovinske pripovedi in bralcem omogoča presojanje med nasprotujočimi si trditvami (Bernard-Donalds, 2001: 1308). Očitna je torej razlika med zgodovino, ki se zgodi ljudem (to so dogodki, ki segajo preko ali za zgodovinska poročila) in zgodovino, kot jo poznamo o tem, kar se je zgodilo in za kar obstajajo dokazi – da bi prenesli naprej, kar se je zgodilo oziroma kar smo izkusili, moramo poiskati načine, da izrazimo, česar ni mogoče spoznati v okvirju našega vedenja in zgodovine (Bernard-Donalds, 2001: 1303).

Kot v enem temeljnih del teorije pričevanja *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* zapiše Felman, je literatura pričevanja umetnost nujnosti, obstaja v času kot spomenik in hkrati učinkuje kot poskus v preteklosti ujete zavesti doseči sedanost dogajanja (Felman, 1992: 114). Specifika literarnega pričevanja je torej v tem, da se vzpostavi kot imaginativna sposobnost dojemanja zgodovine – dojemanja tistega, kar se dogaja drugim, v sebi (Felman, 1992: 108). Da torej razkrije, kako je biti v središču dogodkov, o katerih pripoveduje. Takšna besedila zgodbe ne podajajo kronološko ali na način ustnega pričevanja. Združujejo spominjanje in pozabo oziroma potlačitev dogodkov in artikulacijo te potlačitve skozi pripoved. Gradijo jih fragmenti, ruševine ohranjenih spominov, skozi katere skuša pričevalec izoblikovati

⁴³ Pričevanje v literaturi deluje »znotraj sveta literature in dejstva podvrže njenim zakonitostim, torej fikcionalizaciji« (Sivec, 2015: 186) – »pragmatični spoznavno-etični namen pričevanja njegovo komunikacijo usmerja k referenčni, zunajtekstni informaciji« in hkrati »ni ločljiv od 'poetičnosti' oblike«, ki se odraža v avtoreferencialnosti besedila (Matajc, 2011: 304). Pri obeh pa je izrekanje resnice bistvenega pomena (Sivec, 2015: 186). Ob tem je pomembno poudariti, da tudi kakršna koli »fikcija«, ki se pojavi v poročilu preživelega, ne pomeni odstopa od »resnice«, temveč obstaja kot njen del – fikcijskost v pričevanju ne napeljuje na spore o dejstvih, ampak na neizbežne variacije v zaznavanju in reprezentaciji teh dejstev – od priče do priče, od jezika do jezika, od kulture do kulture (Young, 1987: 416).

nekakšen smisel. Pričevanje namreč ne zahteva vedenja, temveč razumevanje (Strejilevich, 2006: 710), opušča predstavo in se oklene prikaza (Jager, 2007: 18). Ob izjemno poudarjenima spoznavni in etični funkciji⁴⁴ takšne literature, ki se razkrivata v doživljanju bistvenih in travmatičnih trenutkov, nam skuša prikazati usodo pričevalca, se mu približati in poskusiti razumeti enormnost njegove izkušnje.

Ob primerjavi pričevanja in fikcije (Vice, 2000: 5) še vedno prevladuje prepričanje, ki v pričevanjskih besedilih prepozna etično in dokumentarno-spoznavno superiornost. Nasprotno pa fikcijskim delom pogosto očitamo preveliko samoprepričanost in nedvoumnost. Pričevanja poganja jezikovni in narativni dvom o zapisanem oziroma izrečenem ter dvom avtorja o resničnosti svoje izkušnje in pripovedovanega (Vice, 2000: 6). Po drugi strani pa prinaša fikcija o holokavstu nekaj prednosti, ki nam jih drugi podžanri literature holokavsta ne ponujajo. Bralcem je veliko bolj dostopna kot spomini in zato lahko doseže širše občinstvo. Poleg tega nas lahko popelje tudi tja, kamor nas pričevanje zaradi nedostopnosti izkušnje ne more.

Če se nam zdi umestitev spominov in dnevniških zapiskov v kanon literature holokavsta povsem samoumevna, nam večje težave predstavljajo fikcijska dela. Običajno je umetnost svobodna in umetnikovo manipuliranje resničnosti na način, ki najbolj ustreza njegovi viziji, pričakovano. Ko pa je tema umetnosti holokavst, zgodovinsko dejstvo samo omeji avtorjevo fleksibilnost. Fikcija, povsem prosta zgodovinskih dejstev – časovnih, datumov in dogodkov, – ne govori več o holokavstu. Še več, soočeni smo s preobratom običajnega ustvarjalnega procesa: namesto da bi fikcija holokavsta osvobodila dejstva in razširjala njihove implikacije, dejstva holokavsta zaobjamejo fikcijo – bralca potegnejo v vedno ožje območje asociacij, kjer zgodovina in umetnost trdno varujeta vsaka svoj teritorij (Langer, 1996: 75–76).

Že od vsega začetka sta namreč pisanje holokavsta – fikcijsko in zgodovinsko – spremljali potreba in zahteva po resničnosti upovedovanih dogodkov. Delno ta zahteva gotovo izvira iz groze dogodkov, ki rušijo vse meje razumevanja. Obstoj holokavsta v realnem svetu naj bi nasprotoval

⁴⁴ Estetska vrednost pričevanj je lahko pogosto zanemarjena. To ne velja, ko govorimo o literarnih pričevanjih. Tudi tu je poudarjena spoznavna in etična funkcija, a ima, kot lahko vidimo pri Leviju in Kerszesu, pomembno vlogo tudi estetska. Prav estetska funkcija namreč motivira bralčevo empatijo in s tem poveča našo dojemljivost – tako spoznavno kot etično (Toker, 1997: 216).

temu, da bi ga nadomestil holokavst v fikcijskem svetu. Poleg tega pa fikcija – še posebno tista, ki so jo napisali avtorji, ki holokavsta nikdar niso doživeli – zahteva izmišljanje (in ne podoživljanje) ter pripisovanje (in ne opisovanje) pomenov (Matthews, 2013: 23). Številni, ki se ukvarjajo s tematiko holokavsta, tako verjamejo, da bolj kot je reprezentacija realistična, bolj primerna postane kot pričevanjski dokaz. Cilj takšnega pisanja postane prevzemanje vloge priče, kar zahteva dokumentarno realistični slog pisanja (Young, 1987: 406).

Literatura generalizira človekovo izkušnjo, ko govorimo o holokavstu, pa vztrajamo pri njegovi singularnosti. Umetnost išče povezavo med obema poloma (Langer, 1996: 77). Roman, poezija in drama holokavsta (Patterson, 2002: xiv–xvii) so prisiljeni v iskanje načinov, kako povrniti pomen besedam po tem, ko so bili njihovi pomeni radikalno zasukani in razdrti; kako vzpostaviti dialog in kontekst v svetu, v katerem so bili vsi dialoški odnosi uničeni; in kako najti glas, ki bi ponudil odgovor (ne na katerega od obstoječih diskurzov, temveč) na praznino in tišino, ki utiša vsakršno prepričevanje in vsak diskurz. Dolg katalog nekoč preprostih izrazov – levo, desno, transport, vagon, ogenj, dim, dimnik, mraz, lakota, geto, preselitev, peč, pes, človek, plin, celo dobro in zlo – morda ne zmanjšuje besedišča, ki je na voljo, vsekakor pa doživljena izkušnja močno zoži oziroma predrugači pomene teh pojmov v specifične pomene, ki izvirajo iz taboriščne izkušnje (Langer, 1996: 77).

Kljub očitnim tveganjem, ki spremljajo upodabljanje holokavsta, je od konca druge svetovne vojne pa do danes nastalo veliko fikcijskih del s to tematiko. V prispevku *Fact, Fiction, Fascism: Testimony and Mimesis in Holocaust Narratives* Barbara Foley (1982: 344) razlikuje med (1) konvencionalnim realističnim romanom,⁴⁵ ki si z uporabo dokumentov prizadeva za kar najbolj resničen prikaz; (2) zavestno impresionističnim slogom nerealističnega romana,⁴⁶ ki si prizadeva zajeti morečo atmosfero holokavsta in (3) psevdodokumentarno obliko oziroma, kot jo poimenuje,

⁴⁵ Pri tem se zanaša na analogno moč *mimesis*, ki na tem mestu deluje v smislu poudarjanja splošnosti in ne pričevanjske avtentičnosti. Čeprav temelji na preverljivi zgodovinski resničnosti, se realistični roman o holokavstu zanaša na prikazovanje fikcijskih karakterjev, ki ustvarjajo reprezentativni fikcijski mikrokozmos. Možnost razrešitve, ki jo pričakujemo (in dosežemo) ob koncu realističnega romana, je neprimerna za podajanje tako ekstremne izkušnje uničenja, kot je holokavst (Foley, 1982: 345–347).

⁴⁶ Po eni strani s svojo halucinatorno atmosfero uspešno prikaže intenzivnost psihološke bolečine, do katere realistični roman nima dostopa, in poroča o brutalnosti na način, ki spominja na pričevanje, obenem pa se hkrati oddalji od taborišč in izkušnje holokavsta kot bistvenega zgodovinskega trenutka ali celo prerašča v parabolo univerzalne človeške amoralnosti in tako holokavstu pripiše varljivo univerzalnost (Foley, 1982: 348–349).

Foley »*pseudofactual novel*«, da bi dosegli učinek resničnosti tega, kar je očitno izmišljeno poročilo.

Foley ob tem zagovarja tretji, psevdodokumentarni pristop (Foley, 1982: 351) kot edini, preko katerega izkušnjo holokavsta doživimo hkrati splošno (sestavljajo jo življenja prepoznavnih človeških tipov, do katerih vzpostavimo empatijo) in posebno (podana nam je v kvazi-zgodovinskem glasu, ki nima namena generaliziranja preko svoje neposredne sfere). Gre za imitacijo nefikcijskega diskurza (spomini, dnevniki, pisma itd.), pri čemer je resničnost omejena na pogled enega samega junaka – ne zato, da bi poudarila inherentno subjektivnost percepcije in interpretacije, temveč zato, da bi preprečila vgradnjo izkušnje holokavsta v abstraktno generalizacijo ter nam preprečila, da v njej iščemo tolažbo. Preko takšnih romanov je bralcu omogočen vstop v konkreten domišljijski svet žrtev fašizma in hkrati preprečeno konvencionalno moraliziranje oziroma dvomljivo preseganje zgodovinske izkušnje (Foley, 1982: 354).

A številni literarni škandali, v katere so bili vpleteni avtorji, kot sta Benjamin Wilkomirski⁴⁷ in Helen Demidenko,⁴⁸ nas opozarjajo na nekaj težav, s katerimi se sooča skupina t. i. psevdodokumentarnih romanov. Lažna poročila, ki se predstavljajo kot prava, so zavrnjena kot napačna predstava resničnosti in hkrati nasilje nad žrtvami in njihovo pravico do resničnega in točnega poročila o tem, kar so doživele. Kot v prispevku *Pričevanjska literatura in etična zavezanost resnici: razmerja med pričevanjem, falsifikatom in heterobiografijo* ugotavlja Nina Sivec, je *differentia specifica* pričevanjske literature prav intenzivna etična zavezanost avtorja k

⁴⁷ V danes splošno priznano neresničnem pričevanju *Fragments: Memories of a Wartime Childhood* Wilkomirski popisuje drobce spominov na čas druge svetovne vojne (smrt očeta v Riškem getu, skrivanje na kmetiji v Krakovu, »življenje« v dveh nemških koncentracijskih taboriščih in poveljno bivanje v Švici). Fragmenti svojo zgodbo razkrivajo razdrobljeno, kar avtor utemelji z namenom, da podaja svet, kot ga je doživljal otrok, brez podrobnosti ali zgodovinskega konteksta. Šele tri leta po objavi *Fragmentov* je bilo razkrito, da Wilkomirski ni, kdor trdi, da je, rojen v Latviji leta 1939 (ampak v Švici 1941), ni judovske vere (ampak krščanske) in nikdar ni bil v koncentracijskem taborišču. Kljub temu pa je Wilkomirskemu uspelo prepričati bralce – zaradi krivde, ki jo občutijo bralci in zaradi svoje pripovedne prepričljivosti (kljub nekaterim vprašljivim podrobnostim). Izkušnja majhnega otroka, fragmentarno priklicana v spomin in pripovedno brezkompromisna, predstavi poznana dejstva v novi luči. Reiter poudarja, da mu prav zato, četudi vemo, da besedilo ni zares avtobiografsko, danes težko očitamo literarno neavtentičnost (Reiter, 2005: 239).

⁴⁸ Helen Demidenko je leta 1994 zaslovela z romanom *The Hand that Signed the Paper* o ukrajinski družini, ki je v času holokavsta sodelovala z nacisti. Roman je prejel številna priznanja (tri avstralske literarne nagrade), pa tudi resne kritike. Avtorica, s pravim imenom Helen Darville, je bila obtožena slepljenja bralcev – predstavljala se je kot potomka ukrajinskega očeta, pisala članke o svojem domnevnem izvoru in celo prevzela videz ukrajinske ženske delavskega razreda.

izrekanju resnice (Sivec, 2015: 187) ter bralčevo poistovetenje pripovedovalca z avtorjem (Sivec, 2015: 186). Argument proti fikcijskemu upodabljanju holokavsta je tako lahko v spoštovanju izkušnje tistih, ki so holokavst preživeli, ali v ohranjanju njegove vrednosti, kot navaja Wiesel: *»Romanopisci se svobodno poslužujejo holokavsta v svojih delih /.../ S tem so mu odvzeli vrednost in substanco. Holokavst je postal vroča, modna tema, ki zagotavlja pozornost ter takojšnji uspeh.«*⁴⁹

Strah, da bi fikcijska dela v veliki meri nujno diskreditirala avtentičnost izkušnje preživelih ali celo preglasila resnična pričevanja, je utemeljen, če avtorja ne vodi etični učinek, ki bi ga napeljeval *»k zavezanosti izrekati zunajliterarno resnico, resnico, ki ni proizvedena zgolj znotraj literarnega konstrukta«* (Sivec, 2015: 190) in če ne upošteva predstavnosti moči literarnega diskurza, kot jo izpostavlja Nussbaum (1990).

Težava, kot poudarja Anna Richardson, je v potencialu imaginacije: kot si je mogoče zamišljati holokavst znotraj fikcijske pripovedi, si je njegov obstoj enako mogoče nezamišljati, to pa, ko gre za holokavst, razumljivo, ustvarja občutek moralnega nelagodja (Richardson, 2009: 53). Četudi literatura holokavsta ni nič bolj kot zgodovina uspešna pri razreševanju obupanega, vztrajnega vprašanja, kako in zakaj je do holokavsta prišlo, pa je veliko bolj sposobna ustvariti atmosfero te dobe (Weissman, 2004: 104). Langer celo trdi, da se z zanašanjem na literarno domišljijo, preko domišljije preživelega in literarnega oblikovanja dogodkov, ki se jih spominja, približamo naši lastni imaginaciji izkušnje groze (Langer, 1977: 12).

Ob tem se literatura holokavsta neizbežno vedno znova vrača k vprašanju resnice – zgodovinske, pričevanske ali fikcijske. Bralci prevprašujemo dogodke, iščemo potrditve in zahtevamo točnost. Ko beremo o holokavstu, ne želimo brati laži in izmikanj, hkrati pa postajamo vse bolj kritični do načinov, kako pisatelji pristopajo k resnicam v središču svojih pripovedi (Foley, 1982: 359).

⁴⁹ *»Novelists made free use of the Holocaust in their work /.../ In so doing they cheapened it, drained it of its substance. The Holocaust was now a hot topic, fashionable, guaranteed to gain attention and to achieve instant success«* (Wiesel, 1975: 315).

Pokazali smo nekaj težav, ki se pojavljajo ob pisanju o holokavstu – tako pri pričevanjskih kot pri fikcijskih delih. Meja med obema, ko gre za temo holokavsta, ni tako jasna, kot se zdi, kar nam pokaže tudi literarno ustvarjanje številnih avtorjev. Redki so tisti, ki pri svojem pisanju ne izvirajo iz temeljito raziskanega zgodovinskega konteksta in se pri svojem pisanju, vsaj do določene mere, ne zanašajo na pričevanja.⁵⁰ Pri tem pa se načini, kako avtorji pristopajo k tej temi, lahko izrazito razlikujejo.

Avtobiografske izkušnje napajajo dela pisateljev – preživelih, kakršni so Elie Wiesel (*Noč*), Primo Levi (*Je to človek*), Imre Kertész (*Brezusodnost*), Tadeusz Borowski (*This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen*). Nekoliko drugačna, četudi še vedno avtobiografskega izvora, so besedila avtorjev druge generacije,⁵¹ med njimi npr. Thane Rosenbaum (*Elijah Visible, Second Hand Smoke in The Golems of Gotham*), Arta Spiegelmana (trilogija *Maus*), Davida Grossmana (*Glej geslo: Ljubezen*), Roberta Schindeka (*Gebürtig*), Patricka Modiane (*Dora Bruder*) in številnih drugih; ter tretje generacije,⁵² kamor umeščamo Daniela Mendelsohna (*The Lost: A Search for Six of Six Million*), Andreo Simon (*Bashert: A Granddaughter's Holocaust Quest*), Felice Cohen (*What Papa Told Me*), Johanno Adorján (*An Exclusive Love*). Ti skozi literaturo naslavljajo izkušnjo svojih staršev, starih staršev oziroma izkušnjo skupnosti in ljudstva, katerih dediči so.

Drugачen je položaj priče, ki ni udeležena v dogodkih – ki na dogodka gleda od zunaj, zunaj mej taborišča, geta, zunaj identitete, obsojene na smrt – kot na primer v besedilu *Babji Jar* Anatolija

⁵⁰ Sue Vice izpostavlja, da je ena izmed najbolj razpoznavnih metod fikcije holokavsta specifična uporaba medbesedilnosti (Vice, 2000: 2) – pogoste so obtožbe o plagiatstvu ali prevelikem zanašanju na druga besedila, s čimer avtorji pri bralcih vzbujajo občutek avtentičnosti, dokumentarnosti in te strategije pogosto prevzemajo pomembno romaneskno funkcijo.

⁵¹ Termin »druga generacija« se nanaša na literaturo, ki so jo pisali otroci preživelih. Za razliko od naslednjih generacij imajo avtorji druge generacije neposredni dostop do informacij preživelih – staršev (Aarons in Berger, 2017: 17). Skozi njihova besedila se razkrivata tako diskontinuiteta in masovno uničenje, ki ga je prinesel holokavst in ki zahteva, da se zgodovina začne ponovno, kot tudi poskus regeneracije te iste zgodovine (McGlothlun, 2006: 17).

⁵² Za avtorje in avtorice tretje generacije (Aarons in Berger, 2017: 4–8) holokavst obstaja na obrobju njihove zavesti. Njihova povezava z neposrednimi pričami holokavsta je lahko resnična ali namišljena – pojem »generacija« je s tega vidika lahko družinski ali splošno kulturni (Aarons in Berger, 2017: 14). Značilno je, da informacije pridobijo preko posrednikov – staršev, drugih družinskih članov ali zgolj dokumentov, ki postavijo obris dogodkov, a ne morejo nikoli zapolniti vseh praznih mest (Aarons in Berger, 2017: 17). Tako si tretja generacija pot po svoji zgodovini, polni lukenj in manjkajočih koščkov, utira s pomočjo zgolj netočnega, približnega zemljevida svoje prekinjene pripovedi. Vse v poskusu ujeti spomin in zapolniti vedno globlje brezno med tistimi, ki so neposredno trpeli holokavst ter preživeli, in tistimi, ki si ta določen del zgodovine lahko zgolj domišljjsko rekonstruirajo s približki tistega časa in kraja. Narrative tretje generacije razkrivajo vzorce približevanja in zasledovanja, pripovednih potovanj – tako imaginativnih kot realnih, fizičnih in psihičnih – nazaj do točke izvora travme.

Kuznecova. Še drugačen pa je pristop pisateljev in pisateljic povsem fikcijskih pripovedi, ne geografsko in ne rodovno povezanih s holokavstom, kamor uvrščamo najštevilnejšo skupino avtorjev, tako besedil za odrasle kot otroke, vse od dokumentarnih⁵³ do fantazijskih del. Prav v zadnji sklop fikcijske literature lahko umestimo tudi avtorje in romane oziroma pripovedi, ki se jim bomo posvetili v zadnjem delu naloge. To so John Boyn (*Deček v črtasti pižami*), Jonathan Littell (*Sojenice*) in Sarah Cohen-Scali (*Max*).

V nadaljevanju se bomo ustavili pri vprašanju nezanesljivosti v pripovedovanju holokavsta. Ta iz enega ali drugega razloga zaznamuje vsakršno pisanje in upodabljanje izkušnje holokavsta ter s tem potrjuje resničnost doživetega in avtentičnost izkušnje.

Nezanesljivost – znamenje avtentičnosti

Roman holokavsta je pretresel že tako zamegljene besedilno-zvrstne in literarno-zvrstne meje v sodobni literaturi, meje med avtentičnostjo in fikcijo, med spomini in fantazijo, zgodovinskim dokumentom in realističnim romanom (Sicher, 2005: XI).⁵⁴ Čeprav se umetniška dela, ki govorijo o holokavstu, očitno nanašajo na resnične zgodovinske dogodke, jih zaradi njihove umetniškosti pogosto razumemo kot nezgodovinska, fikcionalizirana, estetska – ob tem pa govorijo o dogodku, ki ima po svoji naravi moralno pravico, da ostane povsem resnično poročilo o dogodkih (White, 2014: 29). Že zato, da bi lahko trdili, da pričevanje podaja jasno in zanesljivo zgodovinsko resnico (Bernard-Donalds, 2001: 1305), bi se moralo vsako pričevanje o holokavstu ujemati z drugimi poročili prič, ta pa se medsebojno potrjevati – pričevanja o holokavstu so nasprotno pogosto neverjetna in nekoherentna, zdijo se neresnična, nemogoča, imajo luknje, tišine, razhajanja – to enotnost pa je še toliko bolj nemogoče doseči, ko gre za fikcijo holokavsta. Upodabljanje

⁵³ Dokumentarni roman se naslanja na dokumente, časopisne članke, arhivske listine, pričevanja preživelih, s čimer skušajo pisci svojim delom vdihniti iluzijo avtentičnosti in verodostojnosti. Avtor prvega dokumentarnega romana s tematiko holokavsta John Hersey (*The Wall*) potrebo po fikcijskosti utemeljuje z besedami: »Domišljija ne bo opravila dela, le spomin ga bo. Da bi rešil karkoli, kar bi bilo vredno teme, sem moral iznajti spomin« (Sicher, 2005: 113). Med dokumentarne romane holokavsta uvrščamo še *Babji Jar* Anatolija Kuznecova, *The Boy: a holocaust story* Dana Porata, *Treblinka* Jeana-Francoisa Steinerja in druge.

⁵⁴ Odpira tudi številna nova vprašanja: Je roman, ki sloni na dejstvih, pričevanjih in dokumentih, pridobljenih iz zgodovinskih knjig, izvirno delo ali plagiat? Lahko delom, ki vsebujejo tovrstne zgodovinske vire, zaupamo, ali pa lahko v njih še vedno odkrivamo netočnosti, neresnice in nemogoča sosledja dogodkov in dejanj? Kje je torej mera, do katere smemo slediti avtorju – gre za manipulacije ali zgolj za zgodovinske interpretacije?

(Feierstein, 2014: 84) tudi povsem dokumentiranih zgodovinskih epizod je namreč vselej zgolj rekonstrukcija – prek izbora dogodkov, spremenjenih v prizore, katerih namen je reprezentacija določene zgodbe. Kako bo predstavljena in kako bo učinkovala, je odvisno od izbranih prizorov, pripovednega okvirja, v katerega so postavljeni, in pripovedovalca, ki nam zgodbo podaja. To je še toliko bolj resnično, ko gre za zgodbe, ki naj bi jih bilo nemogoče povedati, oziroma izkušnje, ki jih (iz takšnih ali drugačnih razlogov) ne moremo doumeti.

Odnos na liniji avtor–pripovedovalec ima, ko gre za literaturo holokavsta, še posebno pomembno vlogo. Kritiki se ob obravnavi literarnih del o holokavstu ne morejo izogniti proučevanju avtorjeve biografije (Vice, 2000: 3), pri čemer pričakujejo jasno (zgodovinsko realno) povezavo z junakom ali svetom, ki ga avtor upodablja. V tej težnji Sue Vice prepozna posledico močne povezanosti med fikcijo in pričevanjem, v kateri od slednjega lahko upravičeno pričakujemo avtentično povezavo med avtorjem – pripovedovalcem in opisanimi dogodki (Vice, 2000: 4).

Ko gre za fikcijo, pa je pripovedovalčeva vednost vedno omejena na zgolj tisto, kar nam v svoji pripovedi pove – o fiktivnem svetu, junakih in dogodkih (Kos, 1998: 7). Ne le to, ko gre za literaturo holokavsta, je pripovedovalčeva pripoved vedno podvržena tveganju, da ne govori tega, kar je »res« – ne samo, kadar zgodbo podaja nekdo, ki ob dogodkih, o katerih pripoveduje, nikoli ni bil navzoč, temveč tudi, kadar zgodbo podaja priča (in njene subjektivne, »nepopolne« percepcije dogodka).

V prvem primeru so tveganja očitna – kot navaja Wiesel, *»ti, ki niso doživeli, ne bodo nikoli vedeli, kako je bilo«* (Wiesel, 1975: 314), s poseganjem po domišljiji pa je ogrožena avtentičnost takšne pripovedi. Claude Lanzman⁵⁵ gre še korak dlje in zavrača vsakršno zamišljanje prizorov in dogodkov, o katerih žrtve in priče niso poročale. Gre namreč za dogodke, o katerih ni mogoče in o katerih se ne bi smelo govoriti (Vice, 2000: 5).

⁵⁵ Claude Lanzman je francoski filmski ustvarjalec, poznan po dokumentarnem filmu o holokavstu *Shoah* iz leta 1985. Deveturni film, ki je nastajal enajst let, prikazuje intervjuje s preživeli, pričami in nacističnimi zločinci. Velja za temeljni film na temo holokavsta. Učinkovito sopostavlja prvoosebno pripoved ter prizorišča holokavsta, brez kakršnih koli zgodovinskih posnetkov.

V drugem primeru, ko je pripovedovalec priča, pa tveganje izvira iz dejstva, da se dogodkov vedno spominja skozi svojo perspektivo in doživljanje. Tak spomin ni nujno manj resničen, najverjetneje pa je zaznamovan. V svoji esenci je spominjanje spremenljivo in razdrobljeno, spomini bledijo, se preoblikujejo⁵⁶ in izginjajo, ves čas obstaja možnost, da jih kontaminirajo zunanje vsebine in tuje pomnjenje (Verginella, 2012: 113). Ogrožata jih pozaba in taboriščna izkušnja, ki je izrazito travmatičen dogodek. Dogodki zunaj normalnega človeškega izkustvenega in predstavnega sveta, s katerimi se oseba ne zmore soočiti, preplavijo njen normalni varovalni sistem, s katerim sicer razume, se odziva in obvladuje situacije (Jurić Pahor, 2011: 166). Travmatično izkušnjo je izrazito težko premagati in še težje izpričati (Drucker, 2011: 64), saj jo ustvarjajo in potencirajo nepredstavljljive in neprevedljive lastnosti grozljivih izkušenj, vsaj v taki meri kot travmatična izkušnja sama (Drucker, 2011: 65). Tak dogodek se ne vpisuje v običajni red zaznave, torej znotraj prostora, časa in trajanja (Jager, 2007: 9), temveč se zareže naravnost v psiho – tako, da se tisto najbolj travmatično sploh ne pojavi v zavestnem spominu (Luckhurst, 2008: 4). Travmatičen dogodek preobremeni psihično obrambo, vpliva na način sprejemanja spominov in spreminja način pomnjenja. Priča o njem ne more pripovedovati konsistentno, logično in zanesljivo (Jager, 2007: 9). Kot poudari Cathy Caruth (prav tam), se najbolj neposredna izkušnja travmatičnega dogodka kaže kot absolutna nezmožnost spoznati ga.

Travma tudi ni zgolj osebna, je izrazito prehodna. Prerašča okvire individualne izkušnje in prizadene celoten kolektiv, vse člane neke skupnosti, njihova duhovna in kulturna središča. Ne zajame zgolj tistih, ki so bili neposredno udeleženi oziroma so dogodek doživeli, temveč prehaja na vse preostale člane skupnosti in celo na njihove potomce. Prav zaradi svojega udarnega učinka deluje protinarativno, hkrati pa skoraj manično spodbuja proizvodnjo retrospektivnih pripovedi, ki iščejo načine, kako jo razložiti (Luckhurst, 2008: 79). Vse to pomeni, da pripoved o najhujših dogodkih, kakršen je holokavst, tudi preživelih, ne zmore izpričati absolutne resnice.

Na ravni zgodbe travma učinkuje s številnimi zabrisanimi mesti, praznimi polji, ki jih je nemogoče preseči in ki se razkrivajo z nizom izrekov »*Ne spomnim se natančno ...*«, »*Mislim, da ...*«, »*Ne*

⁵⁶ Verginella izpostavi, da proces spominjanja zaznamujejo mehanizmi selekcije doživetij, anahronizmi, zgoščanja in poenostavljanja spominskih praks, prepletanja spominov s čustvi, sodbami in vrednotenji ter kontaminacija med individualnim in kolektivnim spominjanjem (Verginella, 2012: 113).

vem več ...« itd. Pričevanje namreč zaznamuje jezikovni in pripovedni dvom o njem samem (Vice, 2000: 6).

Vzpostavi se dvojnost med tem, kar je »res« na ravni dejstev, zapisanih v zgodovino, in »resničnim«, torej tem, kar si je pripovedovalec zapomnil. Ko tako rečemo, da je pripoved resnična, s tem merimo na to, da na resničen način predstavlja spomine in izkušnje, ki jih lahko (ali pa tudi ne) potrdi tudi zgodovina (Richardson, 2009: 55). Tako se, ko govorimo o literaturi holokavsta, kot njena temeljna lastnost pokaže nezanesljivost takšne pripovedi.

Pri tem moramo opozoriti, da nezanesljivosti ni mogoče enačiti z lažnostjo. Lagati pomeni izjavljati fikcijo z namenom načrtno zavajati sogovornika. Ko govorimo laž, pričakujemo, da nam bo sogovornik verjel in sprejel naše besede takšne, kot so. Ko pa smo nezanesljivi, komuniciramo več, kot dejansko rečemo. Komuniciramo na način, ki od sogovorca zahteva, da bere med vrsticami, da uporabi svoje superiorno znanje in dekodira naše sporočilo.

Prav preko neprestanega prevpraševanja izkušnje se potrjujeta avtentičnost in resničnost takšne pripovedi. K temu prispevajo zamolki, izpusti, potujevanja in drugi retorični prijemi (Foley, 1982: 333), ki pri bralcu vzbujajo občutek, da ne gre za koherentno, jasno pripoved, ki jo zaznamuje popolna gotovost v opisovano dogajanje in doživeto. S sprejemanjem nezanesljivosti kot temeljne značilnosti pričevanj in njenim vstopom v fiksijska dela pa se odpirajo novi načini upodabljanja trpljenja v koncentracijskih taboriščih in se vzpostavlja nov vpogled v stvarnost, o kateri pripovedujejo.

Za podajanje avtentične spoznave izkušnje holokavsta je torej ključno upoštevanje mej in možnosti pripovedi, predvsem pa težave nezanesljivosti. Vedenje in razumevanje človeka, iztrganega iz svojega domačega, vsakdanjega okolja in vrženega v svet taborišč, razčlovečevalnih praks, nenehnega trpljenja in boja za preživetje, sta očitno kompromitirana, naloga literature pa je, da to kompromitiranost prenese bralcu.

Ker je prav pripovedovalec tisti medij, preko katerega vstopamo v upovedovani svet in ki tako predstavlja most do fiksijskega sveta spoznanja, si bomo v nadaljevanju ogledali, kako se z

vprašanjem nezanesljivosti na ravni pripovedovalca spoprime roman, ki v temelju združuje fikcijo in pričevanje⁵⁷ in ki velja za enega temeljnih romanov holokavsta – *Brezusodnost* Imre Kertésza.

⁵⁷ Treba je poudariti, da v romanu ni vzpostavljena pričevanjska pogodba, saj protagonist ni isti kot avtor. Medtem ko Kertész priznava, da je vse, o čemer piše, povsem avtentično in da se vsak element njegove pripovedi opira na dokumente, pa hkrati vztraja na kategoričnem razlikovanju med romanom oziroma fikcijo in avtobiografijo. Slednja se zgolj spominja, medtem ko je fikcijski svet avtonomen svet, ki ga ustvari avtor in sledi zakonom umetnosti in literature (Bachmann, 2009: 84).

Kertészeva *Brezusodnost*: svet koncentracijskih taborišč skozi oči Györgyja

»In potlej mi je vselej on sam polagal vreče na ramena, samo zame se je še brigal, samo jaz sem bil še njegova skrb, izključno mene je še spremljalo njegovo oko do tovornjaka in nazaj, in me potegnil iz reda tudi tedaj, ko bi po pravici morali biti na vrsti še drugi. In na koncu sva že trobila v isti rog, se dodobra poznala, in že sem videl nekakšno zadovoljstvo, spodbujanje, da ne povem celo – nekakšen ponos na njegovem obrazu, in z določenega zornega kota sem moral priznati, pri moji veri, tole: četudi opotekavo, čeprav zgrbljeno in z očmi, ki se jim je od časa do časa meglilo, sem vendarle zdržal, prihajal, odhajal, prinašal, odnašal, in to tako, da niti enkrat samkrat nisem spustil vreče na tla – vse to pa je, priznati je treba, potrjevalo prav njega.« (Kertész, 2003: 144)

Tako se v skorajšnjo parodijo stopnjuje interpretacija dogajanja pripovedovalca romana *Brezusodnost* madžarsko-judovskega avtorja Imreja Kertésza. Ta je György Köves, ki se v zadnjem letu vojne nenadoma, po spletu okoliščin, znajde v koncentracijskem taborišču. Kmalu zatem, ko prispe v taborišče Zeitz (podružnico Buchenwalda), ga pokličejo v delovno skupino, kjer s sojetniki prenaša težke vreče cementa, kar sam označi kot delo, ki ga vsaka skupina *»sprejme z veseljem«* (Kertész, 2003: 143). Ko se György nekoč spotakne in vrečo spusti iz rok, da se strga, ga *»vojak v rumeni obleki«* (prav tam) najprej pretepe in nato kaznuje. To, kar György opiše kot vojakovo *»pozornost«* (*»on sam [mi je] polagal vreče na ramena, samo zame se je še brigal, samo jaz sem bil še njegova skrb, izključno mene je še spremljalo njegovo oko«*), bralci prepoznamo kot izživljanje nad nemočnim fantom. Naše poznavanje zgodovine in dejstev o taboriščih, kapojih in SS vojakih nas tako napeljuje na diametralno nasprotno tolmačenje zgornjega odstavka, kot ga podaja prvoosebni pripovedovalec.

Roman *Brezusodnost* je nastajal med letoma 1969 in 1973 ter prvič izšel leta 1975.⁵⁸ Danes zaseda mesto enega temeljnih pričevanjskih del literature holokavsta. Kljub jasnim avtobiografskim

⁵⁸ Podobno kot Levi je imel tudi Kertész težave z izdajo svojega romana, in sicer zaradi tedanjega političnega sistema in stroge cenzure (Kertész, 2013: 112–114). Kot v kritiški oceni romana z naslovom *Živeti neko drugo usodo* zapiše Tina Kozin, namreč roman *»na primarni, eksplicitni denotativni ravni opisuje eno izmed najbolj grozljivih in nedvoumih dejanj v svetovni zgodovini«*, zato ga lahko *»razumemo kot obsodbo slehernega totalitarističnega režima«* (Kozin, 2004: 165).

elementom (Kertész je v najstniških letih, med letoma 1944 in 1945, preživel Auschwitz in Buchenwald) avtor zavrača poimenovanje avtobiografski roman.⁵⁹ Tako pravi:

»Knjiga je bodisi avtobiografija bodisi roman. Če gre za avtobiografijo, z njo priklicuješ preteklost, se trudiš čim natančneje držati svojih spominov; izjemno pomembno je, da vse zapišeš natanko tako, kot se je zgodilo, kot običajno pravimo, da se niti najmanj ne zabriše dejstev. Dobra avtobiografija je kot dokument: zrcalo dobe, na katerega se ljudje lahko 'zanesejo'. Nasprotno v romanu niso dejstva tista, ki so pomembna, ampak ravno tisto, kar dejstvom dodaš. /.../ [Roman] je povsem avtentičen; vsak vidik zgodbe temelji na dokumentiranem dejstvu, a to ni v neskladju s tem, da je roman fikcija. Prav nasprotno.«⁶⁰

*Brezusodnost*⁶¹ je torej roman, ki temelji na dokumentiranih dejstvih, ki jih je izkusil avtor. Glavni junak in pripovedovalec sta ena oseba – György, petnajstletni fant iz Budimpešte, ki si, četudi to nikjer v romanu ni neposredno izraženo in je, prav nasprotno, na več mestih zaznati poudarjeno distanco med obema, karakteristike in življenjsko zgodbo deli s Kertészem – pisateljem.⁶²

Nasprotje med obema interpretacijama začetnega odlomka pri branju ustvarja učinek pripovedovalčeve distance do pripovedi, ki na bralca učinkuje ironično. Da pa ne gre za ironijo,

⁵⁹ V *Dossier K*, ki poteka v obliki intervjuja, Kertész večkrat poudari, da sam ne vzpostavlja ostrega razlikovanja med resničnostjo in fikcijo (Kertész, 2013: 6)

⁶⁰ *»No such genre exists. A book is either autobiography or a novel. If it's autobiography you evoke the past, you try as scrupulously as possible to stick to your recollections; it's a matter of extraordinary importance that you write everything down exactly the way it happened, as it's usually put: that you don't varnish the facts one little bit. A good autobiography is like a document: a mirror of the age on which people can »depend«. In a novel, by contrast, it's not the facts that matter, but precisely what you add to the facts. /.../ [The] novel is absolutely authentic; every facet of the story is based on documented facts that's not inconsistent with its being fictional. Quite the opposite«* (Kertész, 2013: 8). Oglate oklepaje je dodala E. B. zaradi lažje berljivosti.

⁶¹ Kozin (2004: 169) naslova ne povezuje z odsotnostjo usode in prisotnostjo naključja, temveč z junakom, ki je vržen v središče, kjer preživi neko usodo. Vprašanje o usodi lahko zastavi le človek z vsaj osnovno svobodo mišljenja in delovanja, ki pa sta junaku nedostopni. Po Matajcu (2011) roman reprezentira pričevanje holokavsta kot »nepričevanje« – ne vzpostavi vse empatičnosti, repetitivnosti in figurativnosti diskurza, aktivacija metajezikovne funkcije ni potrebna, saj so žrtvine izkušnje v taboriščnem diskurzu osmiseljive – »subjekt potrjuje diskurz, ki predpostavlja njegovo lastno uničenje« (Matajc, 2011: 306).

⁶² V razmišljanju o svojem literarnem ustvarjanju in življenju večkrat vzpostavi vzporednice med obema. Tako npr. zapiše, da so se stvari v njegovem življenju odvile tako, kot piše v romanu (Kertész, 2013: 6), na drugem mestu pa vztraja pri fikcijskosti romana ter prizna, da je roman precej bolj fikcijski kot film, ki je nastal povsem na osnovi spominov (Riding, 2016).

nas v *Epilogue: the Holocaust seen through the eyes of children* opozori Reiter. Nasprotja med našim in pripovedovalčevim dojemanjem namreč izvirajo iz otrokove nezmožnosti postaviti dogodke in dejstva v kontekst (Reiter, 2005: 235). Pripovedovalec na dogodke, ki jih opisuje, gleda skozi prizmo odsotnega čudenja, pri čemer mu ne uspe vzpostaviti povezave med posameznimi uvidi. Povsem se identificira z dogajanjem in vojakovimi zahtevami in, zgolj ko opisuje svoje izpolnjevanje ukazov (*»opotekavo, zgrbljeno in z očmi, ki se jim je od časa do časa meglilo«*), se mu za trenutek razkrije to, kar je znano bralcem.

Temeljni mehanizem, ki ga predpostavlja besedilo, tako odkrivamo v soočenju junakove perspektive in bralčevega vedenja (Kozin, 2004: 166). Otrokova nezmožnost razumevanja je primerljiva z nezmožnostjo odraslih, da bi našli primerne besede za opis taboriščne izkušnje. Prav z emuliranjem položaja naivnega, nedolžnega otroka skuša odrasli pripovedovalec preseči svojo nezmožnost izrekanja (Reiter, 2005: 235). Obenem pa v bralcu vzbudi izrazito empatijo. Dramatična ironija in potencial za identifikacijo na tem mestu nista vzajemno izključevalna koncepta, temveč eden drugega pogojujeta.

Slika dogajanja, ki se nam razkriva skozi otrokove oči, je navidezno preprosta. György sprejema svet takšen, kot se mu kaže, z neverjetno pasivnostjo in vdanostjo, brez razumevanja situacije, v kateri je, in njenega kritičnega prevpraševanja. Že pred deportacijo poslušno sprejme nove rasne zakone in se na tramvaju spravi *»v zadnji del vozila, tako kot je prav in kot zahtevajo predpisi«* (Kertész, 2004: 30). Svoje zajetje na poti na delo sprejme popolnoma brezbrizno, deportacijo oziroma *»odhod na delo v Nemčijo«* pa kot priložnost, da bo *»videl tudi še kaj sveta«* (Kertész, 2004: 56). Razkorak med realnim stanjem (kakršnega (pre)poznamo bralci) in dogajanjem, kot ga doživlja pripovedovalec, se tako vzpostavlja s podiranjem pričakovanih vzorcev pričevanj in s številnimi pretiravanji. Posebno izrazit je ob prihodu v taborišče:

»In potem so sredi drenjanja prišli tudi do mene in takrat sem jih končno prvič uzrl – tukajšnje ljudi. Zelo me je osupnilo, saj sem navsezadnje zdaj prvič v življenju videl – vsaj iz take bližine – resnične jetnike, hudodelce v capastih progastih oblekah, okroglih čepicah, obrutih glav. /.../ Na prsih vsakega sem poleg običajne številke kaznenca zagledal tudi rumeni trikotnik, in čeprav ni bilo posebno težko

razvozlati pomena te barve, me je to vendarle nekoliko zbadlo v oči. /.../ Njihovi obrazi pa tudi niso zbujali ravno kakšnega zaupanja: štrleča ušesa, predsevisiči nosovi, upadle, premeteno sijoče oči. Res so bili videti kot Židje. Zdeli so se mi sumljivi, na sploh nekam tuji.» (Kertész, 2003: 68)

Videz taboriščnikov v fantu ne vzbudi zaupanja, prav nasprotno. V njih prepozna hudodelce – Žide! Zato pa se takoj poistoveti z nacističnimi vojaki, »saj so bili lepi, skrbno negovani, in izzarevali so mir in neomajnost« (Kertész, 2003: 70). Njihovo orožje ga ne vznemiri, čudi pa se, da številni, čeprav so vsi »zanesljivega koraka, moške na višku moči« (Kertész., 2003: 73), nosijo »sprehajalne palice«, v katerih ne prepozna korobačev. Tudi njegov prvi vtis taborišča je prijeten (»Tisto, kar sem od okolice na tej kratki poti videl, mi je bilo všeč. Zlasti sem se razveselil nogometnega igrišča na veliki čistini, s ceste takoj na desno. Zelena trava, bela vrata, potrebna za igro, belo izrisane črte – vse je bilo tam, izzivalno, sveže, dobro oskrbovano, vse v najlepšem redu /.../ vse je bilo zelo čisto, negovano in lepo« (Kertész., 2003: 78)) in svojo »preobrazbo« – skozi slačilnico, mimo brivcev, kopanja in do »nove« uniforme – sprejme nadvse mirno, saj »bi bilo neumno, če bi sitnaril zaradi take malenkosti« (Kertész., 2003: 83).

Če bralec, tako kot pripovedovalec zgodbe, ne bi vedel, kaj pomeni Auschwitz, kdo so taboriščniki in kaj je naloga vojakov, ga dogodki, o katerih pripovedovalec pripoveduje, in njihovo tolmačenje ne bi pretresli. Lahko bi sprejel pripovedovalčevo razumevanje dogodkov, kot jih podaja. A bralec ve, da bo fant kmalu sam povsem podoben jetnikom, katerih edini »zločin« je (najverjetneje) njihovo judovstvo. Ve, da se ljudje po slovesu na postaji ne bodo nikoli več srečali, da torej nič ne pomaga, če se predstavijo »razumno, ne pa z zanikrnim vedenjem« (Kertész, 2003: 70), in ve tudi, kaj pomeni biti določen za sposobnega – prav zato naslednji odstavek razumemo drugače, kot o njem poroča pripovedovalec:

»Tudi na zdravnikovo delo sem se kaj kmalu spoznal. Prišel je starec – jasno: na drugo stran. Mlajši – semkaj, k nam. Spet drug, trebušast, ki se je čilo zravnal: zaman – toda ne, zdravnik ga je kljub temu poslal sem, toda jaz nisem bil s tem čisto zadovoljen, kajti meni se je zdel že kar v letih.« (Kertész, 2003: 76)

Na teh mestih pripovedovalčeva perspektiva deluje tako v skladu kot v nasprotju z vedenjem bralca. Poznamo postopek selekcije in vemo, da biti poslan »na drugo stran« pomeni takojšna, »semkaj« pa časovno nekoliko oddaljeno smrt. Tako nam ne uspe vzpostaviti identifikacije s selektorjem in pripovedovalčevim nezadovoljstvom ter skoraj igrivim predvidevanjem, na katero stran nekdo spada. Ta neskladnost med obema perspektivama ustvarja napetost, ki prispeva k izjemno močnemu učinkovanju pripovedi (Reiter, 2005: 232).

Kertész v svojem junaku prepozna neokrnjeno nedolžnost, ki ga varuje pred občutkom popolne nemoči in mu omogoči hitrejšo prilagajanje na situacijo (Kertész, 2013: 10). Ta nedolžnost tako deluje tudi kot sredstvo preživetja ter hkrati pripovedovalca odvrne od kakršnega koli obsojanja sojetnikov, ječarjev in drugih prič. Še več, vse vidi kot dobre, kot ljudi, ki zgolj izpolnjujejo svojo dolžnost (*»Kosila so našim stražarjem vedno prinašali v tovarno, jaz pa nisem odmaknil pogleda /.../ in spominjam se – dolgo sem gledal neko veliko rumenkasto roko /.../ kako je iz podolgovate steklene posode jemala dolge kose stročjega fižola /.../ Čez nekaj časa pa je njegov hrbet še to zakril pred mojimi očimi, obrnil se je namreč in razumel sem, seveda: iz človekoljubja«* (Kertész, 2003: 139)). György razmere v taborišču posreduje in ocenjuje skozi logiko potreb in bivanja, ki velja za taboriščnike. Tako se mu pravila in okoliščine, v katerih se je znašel, zdijo povsem smiselne in razumljive, in se jim je v želji, da postane »dober jetnik« (Kertész, 2003: 115), pripravljen povsem podrediti.

K temu prispeva tudi gramatikalna oblika prvoosebne pripovedovalca, ki omejuje obseg pripovedovalčevega vedenja in ga približa realnemu pripovedovalcu (Matajc, 2011: 309), pripovedovalcu – otroku, ki se je znašel v svetu, ki ga ne razume, vendar pa je pravila tega sveta pripravljen sprejeti, tako kot je v predtaboriščnem življenju sprejemal tedanja pravila. Njegova navzven naivna slika nacističnega terorja omogoči *»popolnoma nemoralizirajoč prikaz enega izmed najsrამotnejših obdobj v človeški zgodovini«* (Kozin, 2004: 166). S perspektivo nedolžnega otroka je vsebina osvobodjena vseh pejorativnih predznakov in predsodkov, s katerimi se sicer srečamo ob soočanju s holokavstom.

Dvom o pripovedovalčevem razumevanju dogodkov nam vzbuja tudi jezik, ki ga za opisovanje dogajanja uporablja pripovedovalec. Iste pridevnike pripisuje povsem različnim, celo

nasprotujočim si dogodkom in občutjem. Tako njegovo neprestano ponavljanje besed in fraz »*brez dvoma*«, »*seveda*«, »*doumel sem*«, »*se razume*«, »*razumljivo*«, nasprotno od pomena, ki ga nosijo, razkriva prav vse njegovo nerazumevanje in nedojemanje situacije, v kateri se je znašel. K vzbujanju dvoma prispevajo tudi številne relativizacije dogajanja ter sopostavljanje nasprotnih si trditev. Vse to pa ustvarja občutek, da se na Györgyjevo razumevanje in interpretacijo dogajanja ne moremo povsem zanesti.

Kertészev roman *Brezusodnost* tako občutje nezanesljivosti z ravni zgodbe učinkovito prenese na raven pripovedovalca. Očitno gre namreč za pripovedovalca, na interpretacije katerega se bralec ne more zanesti, saj na svet in dogajanje gledata iz različnih perspektiv. Pripovedovalec o dogajanju pripoveduje na način, kot ga vidi petnajstletni fant, ki zaradi svoje mladosti in omejenega vedenja o svetu ter dejstva, da ne ve, kaj pomeni Auschwitz, ne razume, kaj ga čaka, in ne zna pravilno presojati dogodkov okoli sebe. Na drugi strani pa je bralec, ki na vse skupaj gleda z zavedanjem in predhodnim poznavanjem zgodovine, kar zaznamuje njegovo razumevanje dogajanja.

Nezanesljivi pripovedovalec

Določene podobe, ki spremljajo naše razumevanje holokavsta, so v veliki meri izgubile svojo pretresljivost. Kupi trupel, ki so jih posneli zavezniški vojaki ob osvoboditvi, čevlji, kovčki, očala in lasje, ki so razstavljeni v muzeju v Auschwitzu, pričevanja o apelih in razmerah v taborišču in postopkih razčlovečevanja – vse to v bralcih še vedno vzbuja občutek groze, a ta ni več tista prvotna groza. Vse to so postali prizori, na katere smo se navadili. Prav zato je potreben nov, drugačen način, s katerim bi lahko vse to odkrili na novo, v njihovem dejanskem pomenu.

Za večino bralcev so literarne osebe eden izmed najpomembnejših vidikov pripovedi (Jannidis 2013), saj omogočajo emocionalno odzivanje, poistovetenje, celo vstopanje v duševni, notranji svet literarnega junaka. V romanu oseba pripovedovalca nudi iluzijo neposredne komunikacije in naslavljanja bralca (Fludernik, 2009: 35). Način, kako besedilo predstavi literarno osebo, izrazito vpliva na odnos med osebo in bralcem – preko (1) prenosa perspektive; (2) bralčeve čustvene predispozicije do literarne osebe in (3) vrednotenja literarne osebe znotraj besedila (prav tam). To velja tudi za pripovedovalca, ki ga bralci pogosto⁶³ doživljajo kot povsem antropomorfnu entiteto in na tem temelju izoblikujejo odnos do njega.

Kako ponovno vzbuditi grozo v bralcih, jih vreči iz ustaljenih form in oblik, jih konec koncev sprovcirati? Pripoved mora vsebovati moč, da potuji, defamiliarizira oziroma dekonstruira podobe resničnosti, ki nam jo prikazuje, ter hkrati te iste podobe z načinom reprezentacije odtegne, odtuji in spremeni v nenavadne (White, 2014: 90). Kot je v razpravi iz leta 1917 *Umetnost kot postopek* ugotovil že Viktor Šklovski, se v »vsakdanjem življenju naše zaznave vedno avtomatizirajo. Ko neka zaznava ali stvar za nas postane avtomatična, je sploh ne zaznamo več, vsekakor ne v njeni polnosti« (Virk, 2008: 65). Zato kot bistvo umetniškosti definira postopek defamiliarizacije oziroma potujevanja. Gre za postopek, v katerem je neka, sicer že avtomatizirana, zaznava prikazana z drugačnega, nenavadnega, nepričakovanega zornega kota. Šele ta nas prebudi, da to zaznavo sploh zaznamo v njenem pravem smislu (prav tam).

⁶³ To izrecno drži, ko govorimo o prvoosebni pripovedovalcih, in manj, ko gre za virtualne pripovedovalce.

»In zato, da bi stvarjem vrnilo občutek živosti, da bi jih začutili /.../ obstaja tisto, čemur pravimo umetnost. Namen umetnosti je dati občutek stvari, stvar videti, ne pa spoznati, postopek umetnosti je postopek 'potujevanja' stvari in postopek z oteženo obliko, ki povečuje težavnost in dolžino dožemanja/.../« (Šklovski, 2010: 13)

Prav na ta način učinkuje nezanesljivi pripovedovalec oziroma *unreliable narrator* v literaturi holokavsta. Izraz je v slovenski literarni prostor vpeljala Alojzija Zupan Sosič v knjigi *Zavetje zgodbe*, pozneje pa se mu je podrobneje posvetil Aljoša Harlamov v diplomskem delu *Nezanesljivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu*. Harlamov zapiše, da nezanesljivi pripovedovalec »od bralca zahteva, da med bralnim procesom razvija izjemno kompleksne odnose, ki pogosto segajo v polje etičnega in moralnega« (Harlamov, 2010: 34). Dan Shen (2011) nezanesljivega pripovedovalca definira kot pripovedovalca, ki napačno oziroma nezadostno poroča ali presoja, v svojem poročilu kakšno stvar zamolči, jo napačno interpretira ali vrednoti.

Pripovedovalčevo nezanesljivost lahko razberemo na prvi pogled, na primer v pripovedi, kjer pripovedovalec že povsem na začetku očitno postavi lažno trditev, prizna svojo mentalno zaostalost oziroma lahko njegovo nezanesljivost prepoznamo skozi namige v dogajanju. Bolj dramatični načini uporabe nezanesljivega pripovedovalca razkritje nezanesljivosti zakrijejo in zamikajo vse do konca ali skorajšnjega konca pripovedi. Tako lahko bralec pogosto šele na koncu pripovedi odkrije, da je pripovedovalec v svoji pripovedi zakril, zamolčal ali lažno predstavil bistvene dele informacij. Namesto da bi se zgodba razpletla, tak končni zaplet prisili bralca, da si ustvari novo, drugačno podobo o pripovedi in dogajanju. Pogosto pripovedovalčevo nezanesljivost tudi ni jasno razkrita, temveč zgolj namignjena. Takšna uporaba nezanesljivosti bralca pušča v dvomu ter ga sili v ponovni razmislek, kolikšnemu delu pripovedi lahko verjame in kako naj si jo interpretira.

Vsem oblikam nezanesljivega pripovedovalca pa je skupno, da nam ob prebiranju besedila vzbujajo dvom o poteku dogajanja, njegovega spoznavanja in vrednotenja, pogosto pa tudi nelagodje, zmedenost in ogorčenje. Za razumevanje dogajanja se tako ne moremo zanesti nanj,

temveč moramo pozorno spremljati druge okoliščine in ne zgolj zaupati pripovedovalčevemu razumevanju, vrednotenju in spoznavanju.

Koncept nezanesljivosti

Nezanesljivost je postala pomemben element homodiegetske pripovedi in eden izmed ključnih konceptov naratoloških raziskav. Za boljše razumevanje, ki nam bo v nadaljevanju v pomoč pri obravnavi izbranih literarnih del, se bomo v tem poglavju oprli na prispevek Dana Shena, objavljen v naratološkem leksikonu Univerze v Hamburgu *The living handbook of narratology*, ki nam nudi sistematičen pregled razvoja nezanesljivosti.

Ob tem je treba poudariti, da so se pri vprašanju nezanesljivosti naratologi večinoma ukvarjali z nezanesljivostjo v homodiegetski pripovedi.⁶⁴ Genette (Fludernik, 2009: 31) kot homodiegetsko opiše prvoosebno pripoved – pripoved pripovedovalca – junaka. Če gre pri tem za glavnega junaka, ki pripoveduje o doživetjih, v katera je bil osebno vpleten, ga imenuje avtodiegetskega, ni pa nujno, da je pripovedovalec glavna oseba, lahko prevzema mesto stranskih. Koncept nezanesljivega pripovedovalca tako temelji na tem, kar Tamar Yacobi imenuje »kvazi-človeški model pripovedovalca«, in na prav tako antropomorfnem modelu implicitnega avtorja (Nunning, 2005: 42). To pomeni, da nam je ob branju jasno, skozi oči koga gledamo na pripoved – kdo vidi (tj. perspektiva) in kdo govori (tj. glas) – za kar se je v naratologiji uveljavil koncept fokalizacije⁶⁵ (Fludernik, 2009: 38).

Pri tem sta izpostavljeni dve bistveni nasprotji – med zgodbo in diskurzom (ko gre za nezanesljivo poročanje o elementih zgodbe) ter med pripovedovalčevim eksplicitnim diskurzom in avtorskim

⁶⁴ Prepad med implicitnim avtorjem in ekstradiegetskim ali heterodiegetskim pripovedovalcem je običajno omejen – z nekaj izjemami. V homodiegetski pripovedi pa besedilo lahko vsebuje le pripoved prvoosebne pripovedovalca (Shen 2011).

⁶⁵ Po Genettu (Fludernik, 2009: 102) obstajajo trije tipi fokalizacije: ničta (ko fokalizacija ni omejena na en sam pogled), notranja (ko na diegetski ravni prevladuje perspektiva enega junaka) in zunanja (»navtralna« pripoved, v kateri so junaki opisani zgolj od zunaj, notranji pogled nam ni dostopen). Mieke Bal (Fludernik, 2009: 102–103) Genettov model reformulira. Izpostavi, da se ničta fokalizacija nahaja na ekstradiegetski ravni, notranja na intradiegetski, medtem ko lahko zunanjo najdemo na obeh. Njena teorija zahteva jasno določitev fokalizatorja, tega, skozi oči katerega je zgodba pripovedovana.

implicitnim diskurzom (ko gre za pripovedovalčevo napačno interpretacijo in vrednotenje dogodkov in oseb).

Ob vprašanju nezanesljivosti sta se oblikovali dve večji skupini teorij, med katerima prihaja do vrste prekrivanj. Prva skupina razume nezanesljivost kot del besedila – implicitni avtor jo v besedilo vkodira z namenom, da implicitni bralec ta kod dešifrira. Za to skupino je značilen retorični pristop, ki izhaja iz kanonizirane retorične definicije nezanesljivosti oziroma neskladnosti med pripovedovalcem in implicitnim avtorjem. Na drugi strani pa skuša kognitivni pristop pokazati, kako različno se dejanski bralci spoprimejo z besedilnimi neskladji. Pri tem zagovarjajo primernost konceptualizacije nezanesljivega pripovedovalca v kontekstu teorije okvirjev. Šlo naj bi torej za projekcijo bralca, s katero poskuša razrešiti dvoumnosti in besedilna neskladja tako, da jih pripiše pripovedovalčevi nezanesljivosti. V kontekstu kognitivnega procesa je tako nezanesljivi pripovedovalec razumljen kot interpretativna strategija oziroma kognitivni proces (Nunning, 2005: 31).

V nadaljevanju se bomo ob pregledu teorije nezanesljivega pripovedovalca, tako kognitivnega kot retoričnega pristopa, ustavili pri vprašanju detektiranja nezanesljivega pripovedovalca v konkretnih literarnih delih in njegovega učinkovanja na naše dožemanje besedila.

Wayne C. Booth in nezanesljivi pripovedovalec

Vsak pregled teorije, ki se ukvarja z nezanesljivo pripovedjo in konceptom nezanesljivega pripovedovalca, se najprej ustavi pri Wayneu C. Boothu in njegovi *Retoriki pripovedne umetnosti*. Ne le zato, ker je bil Booth s svojo vzpostavitvijo koncepta nezanesljivega pripovedovalca prvi, ki je izpostavil problem nezanesljivega pripovedovalca, temveč tudi zato, ker vsa poznejša razmišljanja in teorije – in teh se je do danes nabralo veliko število – na tak ali drugačen način izhajajo iz njegovega prvotnega razumevanja (ne)zanesljivosti.

»Zaradi pomanjkanja boljših izrazov« »sem označil pripovedovalca kot zanesljivega [reliable], če govori ali ravna v skladu z normami danega dela (tj.

nakazanega /implicitnega/ avtorja), in kot nezanesljivega [unreliable], če tega ne počne.» (Booth, 2005: 135)

V literaturi torej prepozna dva tipa pripovedovalca, ki se med seboj razlikujeta po zanesljivosti svoje pripovedi, mnenj in sodb. Pri tem ima pomembno vlogo bralčeva recepcija literarnega dela – ali bralec dojema pripovedovalca kot zanesljivega, verjame njegovi pripovedi, dojemanju sveta in sodbam ali ne. Kadar bralec pripovedovalca dojema kot zanesljivega, kadar njegovo pripoved ocenjuje kot verjetno, njegovo mnenje kot modro in njegove sodbe kot pravične, če torej njegovo pripoved odobrava in ji zaupa, govorimo o zanesljivem pripovedovalcu. Nasprotno, kadar bralec pripovedi ne more zaupati, kadar jo dojema kot neverjetno, mnenja kot nespametna in sodbe kot krivične, »*je tak pripovedovalec (za bralca) nezanesljiv*« (Harlamov, 2010: 34).

Za razlago nezanesljivega pripovedovalca se Booth opre na koncept implicitnega avtorja,⁶⁶ pri čemer ga zanima izrazito etična funkcija pripovedovalca in literature. Implicitni avtor predstavlja množico vrednot in norm besedila, ki ga bralec izoblikuje skozi branje. Hkrati pa prav preko implicitnega avtorja izdelava tudi podobo sebe kot implicitnega bralca – implicitni avtor ustvarja implicitnega bralca – bralca, ki zavzame in posvoji enake vrednote in norme kot implicitni avtor. Naše doživljanje literarnega dela tako narekuje zbir odločitev in norm besedila, v okviru katerega sodimo o fikcijskem svetu in njegovih sestavinah. Nezanesljivost pri tem torej ni in ne more biti odvisna zgolj od individualne bralčeve recepcije.

Kdaj torej lahko govorimo o nezanesljivem pripovedovalcu? Booth meni, da takrat, ko pride do nasprotja med vrednotami in normami pripovedovalca in implicitnega avtorja (posledično implicitnega bralca). Z odkritjem nezanesljivosti kot dela koda implicitnega avtorja, katerega namen je ustvarjanje ironije, bralec občuti pripovedno distanco med pripovedovalcem in implicitnim avtorjem (Booth, 2005: 246).

⁶⁶ S tem meri na podobo »pristnega« avtorja, ki si jo bralec ustvari med branjem besedila. Hkrati pa je to tudi podoba o normah, vrednotah, prepričanjih in svetovnem nazoru, ki so zastopani v literarnem delu. Implicitni avtor je torej znotrajbesedilna kategorija, ki pa pri Boothu še zajema enkratni in intencionalni vpis empiričnega oziroma zgodovinskega avtorja.

Nezanesljivi pripovedovalec kot del besedila ali interpretativna strategija?

Iz Boothovega koncepta izhajajo tradicionalni retorični naratološki pristopi, ki se ukvarjajo s poskusi definicije in teorije nezanesljive pripovedi. Posvečajo se tipološkim razlikovanjem med vrstami nezanesljivosti ter besedilnim namigom in referenčnim okvirjem, ki so zajeti v projekcijah nezanesljivih pripovedovalcev. Poleg tega so predmet njihovega proučevanja zgodovina nezanesljive pripovedi ter vloga bralca besedila in implicitnega avtorja in ne nazadnje generični okvirji nezanesljive pripovedi (Nunning, 2005: 31).

Definicije, ki sledijo Boothu, poudarjajo, da nezanesljivost izvira ali iz moralne distance med normami implicitnega oziroma resničnega avtorja in tistimi, ki jih oznanja pripovedovalec, ali iz (ne)resničnosti pripovedovalčevega poročila. Retorični pristop pri tem zanima, kako se implicitni bralec spoprime z enim tipom besedilnega nasprotja – z *razkorakom med pripovedovalcem in implicitnim avtorjem*. Če dejanski (konkretni) bralec zmore dekodirati to nasprotje na način, ki ga predvidi in nakaže implicitni avtor, potem je pravilno zavzel mesto implicitnega bralca.

Greta Olson v delu »*Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators*«, predstavi svoj model, ki ga razume kot ojačanje Boothovega. Predlaga razlikovanje med dvema podkategorijama nezanesljive pripovedi – med *zmotno* [fallible] in *nezanesljivo* [untrustworthy] pripovedjo. Ko gre za nezanesljivo (Olson, 2003: 96), se pripovedovalec oddalji od normativnih standardov besedila, kar pomeni, da mu bralci ne morejo zaupati na osebni ravni. Zmotna pripoved (prav tam), na drugi strani, pa temelji na pripovedovalčevi zmotni percepciji same(ga) sebe in svojega fikcijskega sveta. Zmotljivost je rezultat pripovedovalčevega omejenega pogleda na dogodke – nezmožnosti razumevanja romanesknega sveta v tolikšni širini in globini, kot je dostopna vsevednemu pripovedovalcu (Fludernik, 2009: 28). Percepcija zmotljivih pripovedovalcev je lahko pomanjkljiva zaradi različnih razlogov – ker so otroci z omejeno izobrazbo in izkušnjami, ker so njihove informacije nepopolne ali pristranske (Olson, 2003: 101). Zdi se, da pripovedovalčeve napake niso stvar njegove osebnosti, temveč izvirajo iz zunanjih okoliščin. Prav zato takšna, zmotna, pripoved povzroča manj zgražanja kot nezanesljiva.

Podobno razlikovanje predlaga tudi Dorrit Cohn (1999). Razlikuje med dejansko nezanesljivostjo, pri kateri je pripovedovalec napačno obveščen o dejstvih, in ideološko nezanesljivostjo, ki jo poimenuje neskladna pripoved [*discorrdant narration*]. Neskladni pripovedovalec je normativno neustrezen, neskladna pripoved pa ne označuje stanja, ko nekaj ni eksplicitno podano, temveč tiho signalizira bralcu za pripovedovalčevim hrbtom.

Tudi William Riggan v svojem delu »*Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns*« (1981) izpostavi dva prevladujoča tipa neskladij – moralno in intelektualno. Oba sta posledica skrivnega steka med avtorjem in bralcem. Pri tem nezanesljive pripovedovalce loči glede na tipe: picare, norce, naivneže ali klovne, s čimer kaže na razmerje med deviantnim in zmedenim umom ter nezanesljivostjo v izpovedi nekogaršnje lastne izkušnje.

Seymour Chatman (1978) je prvi, ki večji pomen pripiše vlogi bralca. Poudari, da sfera nezanesljivosti zadeva pripovedovalčev pogled na raven diskurza in ne na samo osebnost pripovedovalca. Ta lahko zgolj oblikuje možne razloge nezanesljivosti – pohlep, naivnost, nedolžnost, nerazumevanje in pomanjkanje informacij. Pri tem se Chatman osredotoča zgolj na pripovedovalčevo napačno poročanje o dejstvih zgodbe. Ko se pojavi nezanesljivost, se preko implicitnega bralca razkrijejo resnična dejstva in tako zgodba zamaje pripovedovalčev napačni diskurz.

Med tremi glavnimi viri nezanesljivosti Shlomith Rimmon-Kenan (2002) razloči: (1) *omejeno znanje oziroma vedenje pripovedovalca*, (2) *osebno vpletenost pripovedovalca* in (3) *njegovo problematično vrednotenje oziroma vrednostno shemo*. Po njenem modelu se nezanesljivost v besedilu pokaže preko: (1) nasprotij med pripovedovalčevim pogledom in dejstvi; (2) razkoraka med resničnim rezultatom dejanj in pripovedovalčevim predhodnim napačnim poročilom o njih; (3) neprestanih nasprotij med pogledi drugih oseb in pripovedovalčevim pogledom; (4) notranjih nasprotij, dvoumnih podob in podobno.

Sistematično razdelan sistem, znotraj katerega razloči med štirimi tipi nezanesljivosti, ponudi Per Krogh Hansen (2007). Ti tipi so: znotraj- in mednarativna (»*intranarrational*«) nezanesljivost (znotraj diskurza enega samega pripovedovalca); znotrajnarativna in meddiskurzivna

(»*internarrational*«) (v kontekstu z drugimi pripovedovalci); znotrajbesedilna (»*intertextual*«) (temelji na manifestaciji karakternih tipov, kot so naivnež, norec itd.⁶⁷); izvenbesedilna (»*extratextual*«⁶⁸) nezanesljivost (odvisna od znanja, ki ga k besedilu prinaša bralec).

Avtorjem retoričnega pristopa je skupno, da se osredotočajo na besedilo. Obravnavajo nasprotja med pripovedovalcem in implicitnim avtorjem, ki naj bi bila v besedilo vkodirana že pred interpretacijo besedila in razvidna iz besedilnih in retoričnih znakov. Na splošno vidimo, da lahko pripovedno nezanesljivost v fikciji zreduciramo na neke vrste moralni oziroma epistemološki primanjkljaj pripovedovalca, prepoznavo katerega nam omogočajo določene besedilne oznake, lokalne in strukturne, ki nam jih ponuja avtor.

Znotraj retoričnega pristopa je merilo pripovedovalčeve (ne)zanesljivosti koncept implicitnega avtorja. Njegova ukinitve bi destabilizirala celotni model. Kritiki retoričnega pristopa pa nasprotno opozarjajo, da je koncept implicitnega avtorja, na katerem večina teoretikov retoričnega pristopa utemeljuje nezanesljivost, vprašljiv.⁶⁹ Vrednote in norme implicitnega avtorja so namreč izrazito težko spoznavne, zato koncept implicitnega avtorja ostaja izmuzljiv in nejasen. Ob tem ustvarja iluzijo, da gre za nebesedilni fenomen, kar pa številne definicije implicitnega avtorja, ki kažejo na to, da je takšen avtor zgolj konstrukt, ki ga ustvari bralec na osnovi strukture besedila, zavračajo (Nunning, 2005: 34). Ansgar Nunning tako ugotavlja, da vprašanje o pripovedovalčevi nezanesljivosti ni odvisno od razdalje med normami in vrednotami pripovedovalca in implicitnega avtorja, temveč od distance, ki ločuje pripovedovalčev pogled na svet od bralčevega svetovnega modela oziroma standardov (Nunning, 2005: 40–41).

⁶⁷ Naivnost in norost pripovedovalca se v tem primeru razkrivata skozi deviantne lastnosti pripovedovalčevega lastnega diskurza v luči poznavanja sveta in žanrskih pričakovanj, in ne s primerjavo tega pripovedovalca s podobnimi pripovedovalci drugih besedil.

⁶⁸ Četrty tip premakne fokus iz besedila na bralca in zato odstopa od prvih treh. Ob različnih bralnih strategijah, konceptualnih okvirjih in kontekstih, s katerimi bralci pristopamo k besedilom, enake *intranarrational* in *internarrational* pojave interpretiramo zelo različno.

⁶⁹ Ansgar Nunning tako izpostavi, da je pojem »implicitni avtor« slabo definiran in paradoksalen. Z uporabo ideje implicitnega avtorja se breme določitve zgolj prenese na kritiško interpretacijo, ki zajema vse (*passe-partout*) (Nunning, 2005: 34). Koncept implicitnega avtorja vidi zgolj kot nov način za ponovni govor o avtorjevem namenu, kot merilo za moralistično kritiko in kot omejevanje potencialno neomejenega relativizma interpretaciji. Pri tem pa pojem nakazuje na obstoj zgolj ene pravilne interpretacije (Nunning, 2005: 35).

Kognitivne naratologe namreč nasprotno od konkretnih branj zanimajo generični bralci – bralci, ki so opremljeni z enako narativno kompetenco in ki delijo stereotipna predvidevanja, okvirje, scenarije, sheme in miselne modele pri razumevanju pripovedi v generičnem kontekstu. Ob tem upoštevajo, da se lahko kontekst vedno spreminja in da je v nekem kontekstu (ne)zanesljiva pripoved, v drugi situaciji lahko razumljena prav nasprotno. Stopnja nezanesljivosti tako leži v bralčevih normah, ki stopajo v konflikt z normami implicitnega avtorja. Zanima jih torej, kako se različni konkretni bralci soočajo z besedilnimi neskladji na splošno ali, kot zapiše Ansgar Nunning:⁷⁰

»Bralec interpretira, kaj pravi pripovedovalec v dveh precej različnih kontekstih. Po eni strani je bralcu razkrito, kaj pripovedovalec želi in hoče reči. Na drugi strani pa pripovedovalčeve trditve pri bralcu dobijo dodaten pomen – pomen, ki se ga pripovedovalec ne zaveda in ki ga ne želi razkriti. Ne da bi se tega zavedali, nezanesljivi pripovedovalci bralcem stalno nudijo posredne informacije o svoji idiosinkraziji in mentalnem stanju. Nenavadni učinki nezanesljive pripovedi so posledica konfliktov med pripovedovalčevim poročanjem o dejstvih na ravni zgodbe in interpretacijo ter sodbami, ki jih nudi pripovedovalec.«

Za razrešitev teh konfliktov oziroma besedilnih neskladij Tamar Yacobi v članku *»Fictional Reliability As a Communicative Problem«* predlaga pet povezovalnih [*integrating*] mehanizmov: genetski [*the genetic*], generični [*the generic*], eksistencialni [*the existential*], funkcionalni [*the functional*] in perspektivistični [*the perspectival*]. Za Yacobija je vseh pet mehanizmov enako veljavnih, med seboj pa se ne dopolnjujejo, temveč drug drugemu predstavljajo alternativo.⁷¹ Temu sledi, da je prav tako verjetno, da je pripovedna nezanesljivost posledica avtorjevega

⁷⁰ *»The reader interprets what the narrator says in two quite different contexts. On the one hand, the reader is exposed to what the narrator wants and means to say. On the other hand, however, the statements of the narrator take on additional meaning for the reader, a meaning the narrator is not conscious of and does not intend to convey. Without being aware of it, unreliable narrators continually give the reader indirect information about their idiosyncrasies and state of mind. The peculiar effects of unreliable narration result from the conflict between the narrator's report of the 'facts' on the level of the story and the interpretations and judgements provided by the narrator«* (Nunning, 2005: 58).

⁷¹ Prvi in peti mehanizem sta tako drugemu diametralno nasprotna, medtem ko sta prvi in drugi ter prvi in četrti nekompatibilna. Zgolj perspektivni ali žanrski mehanizem lahko povežemo s funkcionalnim. Ti konkurenčni ali kontradiktorni mehanizmi lahko delujejo različno pri bralcih z različnimi svetovnimi oziroma literarnimi vedenji ali družbenimi identitetami v različnih kulturnih in zgodovinskih kontekstih.

delovanja ali zgolj tipkarska napaka. Genetski mehanizem pripiše besedilna neskladja in nekonsistence avtorjevemu ustvarjanju oziroma produkciji besedila. Pogosto se uporablja za razlago odstopanj pogleda na svet, ki označuje določena dela, avtorje in korpuse (Yacobi, 1981: 114). Generični mehanizem se nanaša na žanrske konvencije organizacije fabule. Žanrski okvir narekuje uporabo določenih pravil referencialne stilizacije (Yacobi, 1981: 115) – žanrskih okvirov, znotraj katerih delo nastaja. Eksistencialni princip išče razlago za neskladja znotraj fikcijskega sveta. Izraženo neskladje bolj ali manj verjetno umesti v nekakšen določen referenčni okvir ter ga s tem integrira oziroma spremeni v naravni del fikcijske resničnosti (Yacobi, 1981: 117). Funkcionalni mehanizem pripiše besedilna neskladja ustvarjalnemu cilju dela, ki takšna neskladja zahteva. Poda razlago funkcije neskladja znotraj strukture besedila, ne da bi ga nujno integriral v besedilno resničnost (prav tam). Perspektivistični mehanizem pa besedilna neskladja pripiše pripovedovalčevemu nezanesljivemu opazovanju in vrednotenju, ki je simptom pripovedovalčeve in avtorjeve neenotnosti.

Prav zadnji, perspektivistični mehanizem, je po Yacobi ključen za razumevanje pripovedne nezanesljivosti. S koherentno organizacijo pripovedi je bralcu omogočeno, da spozna junakovo potvarjanje dejstev oziroma njihovega pomena (Yacobi, 1981: 118). Perspektivistični mehanizem kaže na to, da je nezanesljivo pripovedovanje zgolj bralna hipoteza, ki kot vsaka druga domneva dopušča možnost prilagajanja, obračanja ali zamenjave. Kar v nekem kontekstu razumemo kot zanesljivo, se lahko v drugem izkaže kot nezanesljivo. In obratno. Pri tem pa Yacobi razlikuje *nezanesljivo branje* od *divergentnega oziroma razlikujočega branja*. Ta izvira iz razlik, ki obstajajo med dejanskimi bralci in konteksti. Z raziskovanjem takšnih branj odkrivamo nezanesljivost v različnih pogledih dejanskih bralcev.

Takšna branja so odvisna od splošnih referenčnih okvirjev bralca (njegovega splošnega poznavanja sveta, zgodovinskih svetovnih modelov ali kulturnih kodov; eksplicitne teorije osebnosti ali implicitnih modelov psihološke koherence in človeškega obnašanja; poznavanja družbenih moralnih in jezikovnih norm, ki so relevantne za obdobje, v katerem je bilo delo napisano in objavljeno; bralčeve/kritikove psihološke dispozicije in sistema vrednot in norm) in literarnih referenčnih okvirjev (splošne literarne konvencije; konvencije in modeli literarnih žanrov; medbesedilni referenčni okvirji – reference specifičnih predbesedil; stereotipni modeli

karakterjev; struktura in norme, ki jih delo vzpostavlja) (Nunning, 2005: 47–48). S tem, ko bralec neskladnosti, ki se pojavijo ob pripovedovanem besedilu, razloži skozi referenčne okvirje, v besedilo vnese koherenco in ga naturalizira, priredi lastnemu poznavanju resničnega sveta (prav tam). Tako nezanesljiva pripoved ni zgolj strukturni ali semantični vidik besedilnega temelja, temveč je o njej vedno treba presojati na osnovi konceptualnih okvirjev, ki jih k besedilu pripeljemo bralci (Nunning, 2005: 39–40).

Podobno ugotavlja tudi Vera Nunning, ki poudari, da recepcija nezanesljivosti zgodovinsko variira – pripovedovalca lahko v nekem obdobju razumemo kot zanesljivega in resnicoljubnega, pa to ne pomeni, da se naša percepcija ne more spremeniti (Olsen, 2003: 97). Pripovedovalčeva nezanesljivost torej ni stalna in objektivna lastnost, temveč funkcija bralčeve recepcije. Ansgar Nunning poudari, da bralci pripovedovalca vidimo kot nezanesljivega zaradi razlik v našem razumevanju sveta in ne zaradi neskladij med pripovedovalcem in implicitnim avtorjem. Nezanesljivost je tako znotraj bralčevih norm, ki so v konfliktu z normami besedila. Pri tem pa Nunning posebej poudarja, da ideja nezanesljivosti predpostavlja, da lahko dosežemo objektivni pogled na svet in da so ljudje sposobni podati resnična in preverljiva poročila o dogodkih (Nunning, 2005: 41–42).

Pri tem je zanimivo, da se konstruktivisti in kognitivni teoretiki pri analizi pripovedovalčeve nezanesljivosti ne branijo metod retoričnega pristopa. Yacobi tako navaja, da mora informacija, na kateri je zgrajena projekcija nezanesljivega pripovedovalca, izvirati vsaj toliko iz misli prejemnika (bralca, poslušalca) kot iz informacij v besedilu. Pri literarnem delu navadno ni dvoma o obstoju komunikacijskega namena avtorja, kar pomeni, da so odnosi med implicitnim avtorjem in bralcem po definiciji funkcionalni, locirani znotraj okvirja komunikacijskega dejanja.

Tudi kognitivni pristop ni brez kritikov. James Phelan (2007), eden glavnih teoretikov retoričnega pristopa, tako poudari, da takšen pristop ne prepozna številnih omejitev, ki jih nalagajo besedilo in bralne konvencije ter konec koncev tudi tisti, ki ta besedila ustvarjajo (Nunning, 2005: 49). Implicitni avtor po njegovem prepričanju namreč ni produkt strukture besedila, temveč način prenosa besedila v obstoj. Ideja nezanesljive pripovedi torej predpostavlja retorični pogled na

narativno komunikacijo, avtorji pa besedila oblikujejo na poseben način, z namenom prenašanja pomenov, prepričanj, obnašanj in vrednot, ki jih delimo (Nunning, 2005: 50).

V delu »*Living to Tell about It*« Phelan (2005) predstavi tri funkcije, ki jih prevzema pripovedovalec: poročila, presoja in interpretira. Vsaki izmed teh vlog pripada posebna komunikacijska os – (ne)zanesljivo poročilo se nasloni na os dejstev/dogodkov/karakterjev, nezanesljivo presojanje se zgodi na osi etike/vrednot in nezanesljivi interpretaciji pripada os znanja/percepcije (Phelan, 2005: 50). Med temi tremi kategorijami pa pogosto prihaja do prekrivanja. Nekdo, ki napačno razume dogodke, jih bo najverjetneje tudi napačno interpretiral. Poleg tega Phelan svojemu modelu doda še eno dimenzijo, s katero označuje pripovedne poskuse, ki ne dosežejo standarda poročanja/interpretacije/presojanja – pogosto povsem nezavedno. Razločuje torej med napačnim [*misreporting*] in nezadostnim poročanjem [*underreporting*], napačnim [*mis-evaluating*] in nezadostnim presojanjem [*under-evaluating*] ter napačnim [*misinterpreting*] in nezadostnim interpretiranjem [*under-interpreting*].

Phelan tudi razloči med dvema tipoma nezanesljive pripovedi – *potujevalna nezanesljivost* [*enstranging unreliability*] in *približevalna nezanesljivost* [*bonding unreliability*] (Phelan, 2007: 224). Izraza se nanašata na to, kako nezanesljivost vpliva na odnos med pripovedovalcem in avktorialnim občinstvom. Neskladja (Phelan, 2007: 225) med pripovedovalčevimi poročili, interpretacijami, vrednotenjem in sklepi, ki si jih bralec ustvari o njih, oddaljujejo enega od drugega, z drugimi besedami, jih potujujejo. Nasproten je učinek povezovalne nezanesljivosti,⁷² ki – paradoksalno – zmanjšuje interpretativno, učinkovito in etično distanco med pripovedovalcem in občinstvom. Pri prvi torej občinstvo spozna, da bi posvojitev pripovedovalčeve perspektive pomenila njihov odmik od implicitnega avtorja in s tem izgubo za odnos avtor–občinstvo. Pri drugi pa, čeprav občinstvo prepozna pripovedovalčevo nezanesljivost, ta nezanesljivost vključuje nekatera sporočila, ki jih implicitni bralec in s tem občinstvo podpira (prav tam).

⁷² Pri povezovalni nezanesljivosti identificira še šest podtipov: (1) dobesedno nezanesljiva, a metaforično zanesljiva pripoved; (2) igriva primerjava med implicitnim avtorjem in pripovedovalcem; (3) naivna potujitev; (4) iskreno, a zgrešeno podcenjevanje samega sebe; (5) delni napredek proti normi; (6) povezovanje z optimistično primerjavo (Phelan, 2007: 226–232).

Skupno točko pa oba pristopa (retorični in konstruktivistični) najdeta v načinu analize pripovedne nezanesljivosti, kjer se oba opirata na uporabo retoričnih analiz in se torej vračata k proučevanju besedilnih znakov, ki naj bi nakazovali nezanesljivega pripovedovalca. Ansgar Nunning tako sicer trdi, da lahko nezanesljivost pripišemo zgolj *receptiji* in ne besedilu samemu, a ob tem veliko pozornost nameni besedilnim znakom, po katerih naj bi prepoznali pripovedovalčevo nezanesljivost. To so (Olsen, 2003: 97–98): (1) pripovedovalčeva eksplicitna protislovnost in druge neskladnosti znotraj pripovednega diskurza; (2) neskladja med pripovedovalčevimi trditvami in dejanji; (3) razlike med pripovedovalčevim opisom samega sebe in tem, kako ga vidijo drugi; (4) nasprotovanja med pripovedovalčevim eksplicitnim komentiranjem drugih likov in implicitnim karakteriziranjem samega sebe oziroma njegovo nehoteno razkrivanje; (5) nasprotovanja med pripovedovalčevim poročilom o dogodkih in njegovo razlago ter interpretacijo prav teh, pa tudi nasprotovanja med zgodbo in diskurzom; (6) izjave in telesni signali drugih likov, s katerimi popravljajo trditve pripovedovalca; (7) večperspektivni prikazi dogodkov in kontrasti med posameznimi različicami istega dogodka; (8) seštevek izjav, ki se nanašajo na samega sebe, ter lingvističnih signalov, ki označujejo ekspresivnost in subjektivnost; (9) seštevek neposrednih naslavljanj bralca in zavestnih poskusov usmerjanja njegove naklonjenosti; (10) sintaktični signali, ki kažejo na pripovedovalčevo visoko stopnjo čustvene vpletenosti – vzkliki, elipse, ponavljanja itd.; (11) eksplicitna, samonanašalna, metanarativna diskusija o pripovedovalčevi zanesljivosti; (12) priznana pomanjkanje zanesljivosti, luknje v spominu in komentarji kognitivne omejenosti; (13) predsodki – priznani ali razbrani iz situacije; (14) parabesedilni znaki – naslovi, podnaslovi, predgovor itd.

Pregled pomembnejših avtorjev, ki se ukvarjajo s problemom nezanesljive pripovedi in pripovedovalca ter okvirjev njihove prepoznavne, nam je omogočil natančnejši vpogled v razvoj pojma (ne)zanesljivosti – od začetne osredotočenosti na implicitnega avtorja in pripovedno distanco (pri Boothu), preko poskusov razdelave koncepta tako retoričnih naratologov kot kognitivnih oziroma konstruktivističnih teoretikov. V poznejših delih tako Phelan kot Nunning do določene mere zmanjšata prepad, ki obstaja med obema smerema. Nunning poudari, da retorični pristop ne nameni dovolj pozornosti bralčevim interpretativnim strategijam in konceptualnim okvirjem. Po drugi strani pa eksplicitno kritizira tudi kognitivni pristop, ki mu očita zanemarjanje avktorialne in besedilne funkcije.

Tipologija nezanesljivega pripovedovalca

Harlamov (2010), ki v slovenski prostor vpeljuje tipologijo nezanesljivega pripovedovalca, poveže dve obstoječi tipologiji – prva se nanaša na tri psihološke izvore pripovedovalčeve nezanesljivosti, druga pa na tipična izjavna dejanja, ki jih prizadeva. Na ta način razloči med tremi tipi nezanesljivega pripovedovalca (Harlamov, 2010: 37): (1) nezanesljivi pripovedovalec z omejenim znanjem ali nezanesljivi razlagalec; (2) osebno vpleteni ali prizadeti nezanesljivi pripovedovalec ali nezanesljivi poročevalec; (3) nezanesljivi pripovedovalec z vprašljivo vrednostno shemo ali nezanesljivi presojevalec.

Alojzija Zupan Sosič v članku *Pripovedovalec in fokalizacija* poudarja, da je delitev na poročevalca, razlagalca in presojevalca tudi sicer univerzalna (in ne vezana zgolj na zanesljivega pripovedovalca), ob tem pa poudarja, da je »bolj tvorno poudarjati njihovo prepletenost in prehodnost« (Zupan Sosič, 2014: 61). Povsem čistih tipov nezanesljivega pripovedovalca ni, čeprav v določenem odlomku vedno prevladuje ena izmed treh vlog. Pripovedovalčeva nezanesljivost navadno izvira iz več razlogov in hkrati prizadeva več izjavnih dejanj, kot se bo pokazalo v podrobnejši analizi posameznih tipov nezanesljivega pripovedovalca v literaturi holokavsta.

Ker koncept nezanesljivega pripovedovalca temelji na *kvazi-človeškem modelu pripovedovalca* – tradicionalno so zgodbe pripovedovane na način, da se bralcem oziroma občinstvu izriše podoba pripovedovalca, ki nam posreduje zgodbo (Fludernik, 2009: 35) – ki mu lahko pripišemo znanje, vedenje, percepcijo, razumevanje in druge človeške attribute, lahko o nezanesljivem pripovedovalcu govorimo le, ko gre za pripovedovalca – osebo. Pripovedovalci, ki so hkrati prebivalci besedilnega sveta, ne morejo imeti metabesedilnega in vsevednega vedenja. Podvrženi so epistemološki negotovosti življenjske izkušnje. A hkrati niso nujno nezanesljivi. Pripovedovalci, ki se prilagajajo normativnim vrednotam svojih narativov, lahko zanesljivo poročajo o informacijah (Olsen, 2003: 101). Vsekakor pa zgolj personalizirani pripovedovalec predpostavlja obstoj fikcijskega središča, ki mu lahko pripišemo nezanesljivost (Margolin, 2013). Vse analize nezanesljivega pripovedovalca se tako osredotočajo na prvoosebne personalnega

pripovedovalca, ki o dogodkih pripoveduje tako, kot jih doživlja ena izmed oseb, običajno kar glavni junak (Kos, 2001: 99–100).

Ob tem se teoretiki strinjajo, da pripovedovalcev ni mogoče razvrstiti zgolj kot zanesljive in nezanesljive. Obstajajo znotraj širokega spektra, ki se razteza med zanesljivostjo in nezanesljivostjo, pa tudi znotraj literarnega dela se lahko njihova zanesljivost spreminja (Olsen, 2003: 100). Tako imamo na eni strani nezanesljive pripovedovalce, ki nasprotujejo samim sebi ali celo jasno oznanjajo svojo norost, na drugi pa pripovedovalce, z razkritjem (ne)zanesljivosti katerih ima bralec veliko več dela.

Nezanesljivi pripovedovalec v literaturi holokavsta

Kot smo videli že na primeru Kertézsevega romana *Brezusodnost*, ki velja za enega temeljnih pričevanjsko-referenčnih besedil, predstavlja nezanesljivi pripovedovalec učinkovit način podajanja izkušnje holokavsta. V tem primeru nezanesljivost običajno izvira iz omejenega vedenja in razumevanja sveta in/ali pripovedovalčeve lastne vpletenosti v dogajanje ter osebne travme. V prvem primeru pripovedovalec odnose med elementi fikcijskega sveta razume in interpretira nezanesljivo, v drugem pa je pogled na fikcijski svet močno popačen in subjektivno določen. Tretji tip nezanesljivega pripovedovalca, pripovedovalec z vprašljivo vrednostno ali vrednotno shemo, ki na svet gleda skozi ozko špranjo ideologije, bi lahko v literaturi holokavsta uporabili, ko gre za pripovedovalca z nacističnim prepričanjem in ki torej nastopa v opoziciji do žrtve.

Vse tri tipe nezanesljivega pripovedovalca je v literaturi holokavsta mogoče najti tudi znotraj povsem fikcijskih del, kjer avtorjem položaj nezanesljivosti omogoča razkrivanje drugačnih podob holokavsta z različnih položajev – žrtev, storilcev ter neme in gluhe družbe. To si bomo ogledali v nadaljevanju z analizo pripovedovalcev treh romanov, izbranih na osnovi njihove eksplicitne vpeljave nezanesljivega pripovedovalca. Nezanesljivega razlagalca, ki si dogodke, ideje in trditve razlaga oziroma interpretira napačno in pomanjkljivo, bomo spoznali preko Bruna v delu Johna Boyna *Deček v črtasti pižami*. Maximilian Aue, nacistični zločinec, ki se spominja dogodkov, ki jim je bil priča in jih je storil med vojno (v romanu Jonathana Littella *Sojenice*), se razkriva kot nezanesljivi poročevalec, ki o dogajanju in svojih spominih poroča na nezanesljiv način iz povojne Francije. Nezanesljivega presojevalca, ki na svet nacistične Nemčije, v kateri je bil spočet in v kateri živi, gleda skozi ozki pogled ideologije nacizma, si bomo ogledali preko Maxa, pripovedovalca v istoimenskem romanu Sarah Cohen-Scali.

Boyneov *Deček v črtasti pižami*: Bruno kot nezanesljivi razlagalec

»No, kaj je potem ta A-švic«” je ponovil. »A tukaj švicajo?«

»Tako se pač reče hiši,« je razložila Gretel. »A-švic. /.../«

»Toda kaj to pomeni?« je ogorčeno vprašal. »A-švic? Jih je kaj bolelo? So se tako močno potili?« (Boyne, 2007: 29)

Kot smo videli že na primeru pripovedovalca romana *Brezusodnost*, je pripoved skozi otroške oči ena izmed pogostejših oblik nezanesljivega pripovedovalca z omejenim znanjem, ki ne razume dogajanja okoli sebe. Po vzpostavljeni tipologiji gre za nezanesljivega razlagalca. Pri otroku nezanesljivost pripovedi ustvarja pomanjkanje izkušenj in vedenja o svetu, ki njegovo interpretacijo in razumevanje odnosov med elementi fikcijskega sveta obarva z nezanesljivostjo. Otroški pripovedovalci so na splošno razumljeni kot nezanesljivi prav zato, ker ne razumejo situacije poteka zgodbe, v razvoju katere sodelujejo.

Junak romana Johna Boyna, *Deček v črtasti pižami*, je devetletni Bruno, ki se zaradi očetovega napredovanja v službi z družino preseli v bližino taborišča – A-švic,⁷³ kot ga imenuje sam. Zgodbo sicer pripoveduje tretjeosebni pripovedovalec in v tem pogledu nekoliko izstopa iz okvirjev, ki smo jih predhodno načrtali – pripovedovalec ni deček, niti katera koli druga literarna oseba in ne uporablja kakršnih koli izrazov, ki bi nakazovali na pripovedovalčevo osebnost. Bruno kot oseba služi kot fokalizator – bralec zgodbo prejema skozi filter njegovih misli in percepcij, pripovedovalec stopa v njegov pogled in na svet gleda skozi njegove oči. Še vedno pa gre za personalnega pripovedovalca, ki izjemno učinkovito vstopa v Brunovo zavest do te mere, da zgodbo spremljamo skozi Brunov miselni svet. Večji del pripovedi je podan skozi Brunove oči, te pa na svet, v katerem živi, gledajo drugače.

⁷³ V angleškem izvirniku gre za »*Out-with*«, citat iz začetka poglavja je zato nekoliko drugačen – Gretel navaja, da se ime hiše (v prevodu »*Ven iz*«) nanaša na nekdanje stanovalce, ki niso dovolj dobro opravljali svojega dela (Boyne, 2014: 25).

Bruno je izjemno naiven deček,⁷⁴ postavljen v čas druge svetovne vojne na obrobje taborišča Auschwitz. Njegova starost, naivnost in nedolžnost prispevajo k njegovemu izjemno zoženemu intelektualno-psihološkemu horizontu, ki ga zaznamujejo omejena vednost, razlage in dojetanja sveta in dogajanja, razmerij in odnosov znotraj literarnega sveta. Svet pozna zgolj iz svojih dosedanjih izkušenj, poleg tega pa ga odrasli ves čas pripovedi do določene mere varujejo pred spoznanjem tega, kar se dogaja v neposredni bližini njegovega novega doma.

Brunova nezanesljivost se najpogosteje kaže v njegovem nevedenju. Brunov oče je visoki nacistični oficir, ki skrbi za delovanje taborišča, poleg katerega se preseli Brunova družina, a Bruno ne ve, kaj dela, ve le, da je njegova služba pomembna, »da je njegov oče možki, ki veliko obeta, in da ima Furer z njim pomembne načrte. O, pa tudi to, da ima čudovito uniformo« (Boyne, 2007: 8). Vso pripoved taborišče imenuje A-švic, četudi ga sestra neprestano opozarja, da ime izgovarja napačno. V angleškem izvirniku mu težave povzroča tudi izgovarjanje Hitlerjevega naziva »Führer«, ki ga vso pripoved kliče *Fury* (Furija). Njegovo nerazumevanje je na nekaj mestih stopnjevano do skoraj neverjetne, predvsem pa dramatično učinkovite skrajnosti:

Odprl je vrata in oče ga je za hip poklical nazaj, vstal in privzdignil eno obrv, kot da je nekaj pozabil. Bruno se je spomnil v istem hipu, ko je oče naredil kretnjo, izrekel besedi in ga natančno oponašal.

Noge je postavil skupaj, desno roko iztegnil visoko v zrak, s petami udaril skupaj in s čim globljim in čistejšim glasom – čim bolj podobnim očetovemu – ponovil besedi, ki ju je izgovoril vsakič, ko je odhajal iz prostora, v katerem so bili tudi vojaki.

»Heil Hitler,« je rekel; predvideval je, da je to pomenilo nekaj takega kot: »No, lepo se imejte, pa lepo popoldne še naprej!« (Boyne, 2007: 57)

Četudi otroci ne razumejo, kaj se dogaja, in se ne zmorejo vključiti v dogajanje, imajo določene prednosti kot opazovalci – kot oko kamere lahko stvari in dogodke vidijo z novega zornega kota in na povsem nov način, ki bi ga odrasli pripovedovalci morda spregledali (Love, 2011). Tako

⁷⁴ Nekateri kritiki so zelo ostri do Brunove naivnosti, ki se jim zdi neprepričljiva za otroka njegove starosti.

dogodke interpretirajo drugače kot nekdo, ki ima jasen kontekst dogajanja, na način, da se zdijo še grozljivejši. Otrok pogosto ne razume, kaj vidi. Ker ga ne vodita logika in razumevanje odraslih, lahko dogodke in vtise interpretira veliko bolj svobodno (Reiter, 2005: 232). Poleg tega je lahko otroški jezik veliko bolj iznajdljiv in močan. Tako lahko učinkoviteje doseže artikulacijo tistega, česar odrasli pripovedovalec ob omejitvah tipičnega odraslega besedišča ne more in ne uspe izraziti. Četudi Bruno torej ne razume, kaj se dogaja, pa ima njegovo poročanje o dogodkih določene prednosti – svari vidi takšne, kot so, jih posname in ovrednoti z nesluteno preprostostjo. Tako za novi dom pravi, da *»tukaj ni tako lepo kot doma«* (Boyne, 2007: 34), ter predlaga, da bi se Židje in nasprotje (kot Gretel poimenuje ljudi na tej strani žice) spravili skupaj, da bi se začeli razumeti (Boyne, 2007: 180).

Kako povsem zunaj Brunovega razumevanja je svet, v katerem se nahaja, se vedno znova pokaže tudi ob njegovi interakciji z drugimi osebami. Vprašanja in trditve, ki mu jih zastavljajo bližnji (Oče, Mama, Gretel ter drugi, npr. poročnik Kotler in učitelj Herr Liszt), razume dobesedno. Tako o učiteljevem vprašanju o zgodovini tega, kdo je in od kod prihaja, o deželi njegovega očeta, razmišlja: *»Ni bil prepričan, ali je Oče imel kakšno deželo zase, kajti čeprav je bila hiša v Berlinu zelo velika in udobna, ni bilo veliko vrtnih površin, tako da ne bi mogel ravno reči, da so bili na deželi. Poleg tega je bil dovolj star, da je vedel, da tudi A-švic ni njihov, čeprav je bilo tam veliko zemlje«* (Boyne, 2007: 100). To je očitno tudi ob stiku s taboriščniki – od zdravnika Pavla do Šmuela, dečka na drugi strani žičnate ograje. Ne razume, zakaj je Pavel zapustil zdravniški poklic in se odločil *»postati«* natak. Ko mu Pavel oskrbi rano, presliši, da mama dogodka ne bo izdala očetu – mama s tem zavaruje Pavla, Brunu pa se njeno dejanje zdi sebično, saj si s tem *»prilasti zasluge za nekaj, česar sploh ni storila«* (Boyne, 2007: 88). Šmuelu Bruno zavida, da ima lahko ves dan oblečeno črtasto pižamo in da je na drugi strani ograje *»na stotine«* dečkov, na njegovi strani pa *»nikogar, s komer bi se lahko igral. Niti enega«* (Boyne, 2007: 129).

Pripoved *Deček v črtasti pižami* lahko v celoti deluje le, če ima bralec znanje in vedenje, s katerim lahko zapolni praznine, ki se odkrivajo ob branju. Ob Hitlerjevem obisku v Berlinu nikjer ni eksplicitno rečeno, da gre za Hitlerja (z izjemo Greteline razlage: *»On vendar vodi državo, idiot!«* (Boyne, 2007: 117)) in Evo Braun. Zgolj bralčevo predobstoječe vedenje, kdo sta Eva in Führer, nam omogoči, da ju prepoznamo. Tako je tudi z opisom taborišča, za katerega tako Bruno kot

Gretel sprva mislita, da je neke vrste kmetija oziroma »podeželje«, njihov novi dom pa »počitniška hiša«.

Če je glavni vir Brunove nezanesljivosti njegovo omejeno razumevanje sveta, pa se pozornemu bralcu lahko nekajkrat zazdi, da Bruno morda vendarle sluti, da ni vse tako, kot se zdi, a tega noče in ni zmožen spoznati.

Oba dečka sta nekaj minut molčala, saj nihče ni želel reči nečesa, kar bi morda pozneje obžaloval.

»Ti sploh ne veš, kako je tukaj,« je končno rekel Šmuel z nizkim glasom, ki je komajda ponesel besede k Brunu.

»Ti nimaš nobene sestre, ali pač?« je hitro vprašal Bruno in se pretvarjal, da ni slišal tistega, kar je rekel Šmuel, da mu ne bi bilo treba odgovoriti. (Boyne, 2007: 139)

To prepričanje izraža tudi kritika Kathryn Hughes, ki v Brunovi naivnosti, celo sebični ignoranci (ki jo brez problematiziranja lahko pripišemo devetletnemu otroku), prepozna zavestno zavračanje odraslih Nemcev, da bi vedeli, kaj se dogaja v njihovi neposredni bližini (Hughes, 2006).

Po Aljoši Harlamovu nezanesljivega razlagalca zaznamuje tragičnost (Harlamov, 2010: 42), kar je glede na tematiko tudi neizbežen element literature holokavsta. In k tragičnosti se vse od začetka stopnjuje tudi dogajanje v pripovedi *Deček v črtasti pižami*. Medtem ko se preko Bruna, ki Šmuelovega pripovedovanja o deportaciji in »življenju« v taborišču ne more in ni sposoben razumeti, bralcu odkriva vsa groza sveta, v katerem oba dečka bivata, se na ravni zgodbe vse pripravlja na tragičen konec. To je vse bolj jasno, ko se približujemo zaključku pripovedi – zaradi uši se je Bruno prisiljen ostriči, da je videti tak kot Šmuel (»Samo debelejši« (Boyne, 2007: 182)), Šmuelov oče izgine in Bruno se odloči, da ga bosta s Šmuelom kot zadnjo pustolovščino pred

Brunovo vrnitvijo v Berlin poiskala na drugi strani ograje. Znajdeta se med taboriščniki obsojenimi na zaplinitve.⁷⁵

Nezanesljivost je inherentna lastnost otroške perspektive. Otroški pripovedovalci stvari, ki jih bralci sicer dojemajo kot samoumevne, prevprašujejo in, nasprotno, kot samoumevne dojemajo stvari, o katerih sicer dvomimo ali jih ne vidimo kot samoumevne. Ko pogledamo na svet skozi njihove oči, se način, kako svet vidimo in dojemamo, spremeni. Dogodki, ki jih otroški pripovedovalec spremlja in o katerih poroča, so v svoji preprostosti bralcu pogosto neprepoznalni oziroma mu prepoznavo omogočajo le skozi dešifriranje. Bistvena je torej razlika med tem, kar na eni strani otrok vidi in misli, da se dogaja, in na drugi strani tem, kar bralec ve, da otrok ne ve oziroma spregleda. Znotraj zgodbe tako obstajata dve romaneskni ravni – Brunova in tista, ki jo ustvari Brunov pogled. Obe se morata v bralčevi glavi združiti, dopolniti in ena drugo nadgraditi. Ob branju je tako nujna osnovna seznanjenost s holokavstom. Zahteva informiranega bralca, ob tem pa ostaja odprto vprašanje, kako veliko oziroma kako malo o svojem svetu ve Bruno.

Pogled na holokavst skozi oči otroka se tako izkaže kot učinkovit način za obravnavo teme, za katero se nam sicer pogosto zdi, da smo z njo dovolj dobro seznanjeni – vsaj tako, da nas ne pretrese več. Odpira nam nov pogled na dogodke, potuji nam poznane dogodke in od nas zahteva ponoven premislek o tematiki, za katero se sicer zdi, da smo z njo dovolj dobro seznanjeni.

⁷⁵ Tudi ta ni eksplicitna. Opisana je zgolj dolga, presenetljivo topla soba, popolnoma neprepustna za zrak (Boyne, 2007: 209–210). Zgolj bralčevo predhodno znanje nam da vedeti, da gre za plinsko celico.

Littellove *Sojenice*: Maximilian kot nezanesljivi poročevalec

»Bratje, soljudje, naj vam povem, kako je bilo. Mi že nismo vaši bratje in nočemo vedeti, kako je bilo, me boste zavrnil. In res je mrka zgodba, a tudi poučna, pravi moralni nauk, meni verjemite. /.../ sicer pa zadeva tudi vas – boste že videli, tudi vas zadeva. Ne mislite, da vas poskušam prepričati o čemerkoli, navsezadnje je vaše mnenje vaša stvar. Če sem se po vseh teh letih spravil k pisanju, je to zaradi sebe, zaradi sebe bi rad stvari postavil na pravo mesto, ne zaradi vas.« (Littell, 2007: 9)

Tako začne s pripovedovanjem svoje zgodbe Maximilian Aue, nekdanji nacistični oficir, povojni direktor tovarne čipk v Franciji in junak romana *Sojenice*⁷⁶ Jonathana Littella. Izbira prvoosebnega pripovedovalca, ki v drugi svetovni vojni in v izpolnjevanju misije iztrebljanja Judov oziroma »krasnega evfemizma« *Končne rešitve judovskega vprašanja (Endlösung der Judenfrage)* prevzema vlogo storilca, pomeni, da se bo bralec »junaku« in njegovemu miselnemu svetu (najverjetneje) težko približal. Tako pa ga Aue z neposrednim nazivom »brat« že povsem na začetku na silo potegne bliže, ga vrže iz varnega položaja distance, ki se vzpostavi ob branju s stališča nacističnega zločinca, in mu njeno vzpostavitev prepreči.

Neposredno nagovarjanje bralcev je literarni prijem, ki temelji na vzorcu komunikacije, v kakršno ljudje stopamo vsak dan. Aue kot protagonist – pripovedovalec zgodbo, ki jo pripoveduje, pozna v celoti. Z nagovarjanjem želi bralca pridobiti na svojo stran, ga prepričati v svojo verodostojnost, v to, da naj za pogled na dogajanje prevzame Auejevo perspektivo. Nagovor v njegovih rokah tako postane sredstvo, ki mu omogoča kompleksno manipulacijo literarnih sporočil.⁷⁷ Od uvoda dalje

⁷⁶ Naslov *Les Bienveillantes* je francoski naziv Eumenid oziroma Furij in tako aluzija na mit Oresta, vprašanja sodbe in kazni za storjene zločine. Tudi v zgodbi romana lahko odkrijemo več vzporednic med antičnim mitom in Auejevo zgodbo – Max je današnji Orest, Una Elektra, mati pa Klitamnestra, ki jo Max sovraži, ker je razbila njegov odnos s sestro in, kot verjame, pregnala njegovega pravega očeta. Z umorom matere in razmerjem s sestro sledi shemi Oresteje. Vse od materinega umora pa do konca romana ga preganjata detektiva Clemens in Weser, ki pa jima, nasprotno od antičnega mita, ne uspe prevzeti vloge furij, temveč kažeta prav na njihovo odsotnost (Koron, 2015: 179). Koron ugotavlja, da takšna naslomba na mitološko izročilo zmanjšuje potrebo po realistični logiki in psihološki motivaciji dejanskega junaka (prav tam).

⁷⁷ Koron v prispevku *Holokavst med zgodovino in fikcijo: primer Littellovega romana Sojenice* opozarja, da je možnost identifikacije že z drugim stavkom (»Mi že nismo vaši bratje in nočemo vedeti, kako je bilo, me boste

Aue široko razglablja in vpleta bralca v dialogični oziroma še bolj manipulativni, psevdodialogični odnos, s katerim ga želi prepričati v njegovo sokrivdo ter se tako izogniti bralčevi kritiki samega sebe (LaCapra, 2011: 72–73). Gre še dlje. Naslovitev bralcev kot »bratov« in »soljudi« ne nakaže zgolj na Auejevo bratsko vez z njimi, temveč, še pomembneje, želi izkazati univerzalnost dejanj, ki jih v fikcijskem svetu pripovedi zagreši Aue – torej to, da bi lahko in tudi bi pod določenimi okoliščinami vsak človek ravnal prav tako kot on. Max Aue se torej predstavlja kot normalen, povsem običajen človek, nacist, predstavnik vseh drugih nacistov, zavezan opraviti svojo nalogo in dolžnost znotraj sistema. Sprejetje hipoteze o njegovi normalnosti pa bi pomenilo, da bi skozi njegovo samopredstavitve, psihologijo in zgodbe lažje doumeli nacizem in osebnost povprečnega nacističnega. ⁷⁸

A Aue ni povsem običajen nacist in niti vsakdanji človek, ⁷⁹ ki se je znašel na napačni strani vojne, kot želi pokazati. Njegova nacistična preteklost je res precej običajna – zgodaj se pridruži SS (*Schutzstaffel* – paravojaška organizacija znotraj nacistične stranke), nato je navzoč v *Einsatzgruppen*, mobilnih ubijalskih enotah, ki so začele z etničnim čiščenjem vzhoda za fronto Wehrmachtove invazije Sovjetske zveze poleti 1941. Leto in pol pozneje, po kratkem, a dogajanja polnem postanku v Stalingradu, Aue pride v Berlin, kjer kot funkcionar Heinricha Himmlerja obišče Auschwitz in operacijo Reinhard, taborišča, ki, ko primitivne metode streljanja Judov zamenjajo tehnično napredne eliminacije zaplinjanja in kremiranja, postajajo tovarne Končne rešitve. Pozneje v letu 1943 Aue poslušá Himmlerjev govor v Posenu, v katerem ta govori o veličini holokavsta v skoraj javnem okolju, v letu 1944 pa potuje na Madžarsko, da bi bil navzoč pri obsodbi madžarskih Judov na smrt Adolfa Eichmanna. Proti koncu romana Aue sledi pohodom

zavrnila) postavljena pod vprašaj, oziroma celo zavrjnena (Koron, 2015: 177), takoj za tem pa nas Aue z obljubo po moralnem nauku spet potegne bliže.

⁷⁸ V takšnem liku (če bi bil Aue zgolj to) bi lahko prepoznali uveljavljeno tezo o nacističnem zločincu kot precej običajnemu povprečnežu, »ki mu vladajo racionalizacija, konformnost do skupnih norm in submisivnost do avtoritete« (Koron, 2015: 180), ki se je v našo širšo zavest vpisala z Adolfom Eichmannom in na njegovem primer utemeljeni tezi o banalnosti zla (Arendt, 1963/2007).

⁷⁹ Littell je sicer izrekel, da mu je Aue dovolil raziskati, kaj bi on sam lahko storil, če bi bil rojen v drugačnih okoliščinah in v drugem času (Burke, 2009). LaCapra v razpravi *Historical and Literary Approaches to the 'Final Solution': Saul Friedlander and Jonathan Littell* priznava, da je odnos med Littellom (celo kot implicitnim avtorjem) in Aueom nejasen in ambivalenten – četudi je avtor v intervjujih večkrat potrdil, da je lik Aueja ustvaril po sebi, in to na način, tako LaCapra, ki združuje in zamenjuje empatijo z identifikacijo. Četudi njegovi trditev razumemo kot pretiravanje, namenjeno provokaciji, jo je vredno omeniti (LaCapra, 2011: 73) – Aue je s svojimi ekstremnimi seksualnimi perverzijami in ekscesi, s katerimi izživi svoje fantazme, vse drugo kot običajen človek (LaCapra, 2011: 77).

smrti v zimi 1945 in katastrofalnim mesecem padca režima. Med kariero doseže čin *Obersturmbannführerja*, na končnih straneh pa celo sreča Adolfa Hitlerja v njegovem zaklonišču. Na trenutke se roman zato bere kot raziskava tretjega rajha. Pripovedovalec je prisoten povsod – v Rusiji, Babi Jaru, Stalingradu, Parizu, Auschwitzu in Berlinu. Z natančnim sledenjem fazam in prizoriščem genocida od začetka do konca zgodbo napolnjujejo podrobnosti, ki prispevajo k vtisu o njeni zanesljivosti in v bralcu vzbujajo občutek avtentičnosti. Pripovedovalec namreč zvesto sledi zgodovinskim dejstvom,⁸⁰ točnost katerih kljub siceršnjemu kritičnemu pogledu na *Sojenice* pritrdi celo Claude Lanzmann (Ungar, 2012: 185).

Roman vsebuje veliko količino preverjenih zgodovinskih dokumentov, kar prispeva k temu, da sega preko številnih žanrov: fikcijskega memoirja, pričevanja, zgodovinskega romana, literature ekscesa in radikalne prekršitve, travmatičnega realizma ali celo hiperbole, pikareske in groteske (LaCapra, 2011: 72). Četudi se nam zdi, da pripoved na zgodovinski ravni učinkuje izjemno avtentično in zanesljivo, pa tega ne moremo trditi za pripovedovalca. Če bralcu ob začetku pripovedi eksplicitno še ne razkrije svoje nezanesljivosti, pa se to, da njegovi pripovedi o dogodkih ne moremo v celoti verjeti, vedno bolj razkriva med branjem romana.

Kdo je Maximillian Aue? Je intelektualec, izobražen pravnik z ljubeznijo do filozofije in književnosti. Samega sebe želi prikazati kot zanesljivega poročevalca o zgodovinskih dogodkih. K temu prispeva z natančnim, objektivnim podajanjem zgodovinsko točnih informacij o holokavstu. Prav turobnost njegove pripovedi prispeva k občutku njene potencialne avtentičnosti. Hkrati pa se kot veliko bolj pošasten razkriva v zasebni sferi – je seksualni pervert, ki ves čas sanja o nadaljevanju incestnega razmerja s sestro, sadomazohist in morilec, ki trpi za pogostimi halucinacijami in se prepušča fantazijam. Trpi za resnimi prebavnimi težavami, ki so se začele v času vojne in namigujejo na njegove duševne težave. Koron v liku Auea prepozna temeljno dvojnost – je oseba z mračno preteklostjo in hkrati žrtev osebnih izgub in trpljenja ter vojnega nasilja kot član SS (Koron, 2015: 177). Tako kompleksna podoba pripovedovalca vzbuja dvom o

⁸⁰ Dejansko je zveza romana z zgodovino izjemno kompleksna, kot ugotavlja Koron, ki izpostavi, da se besedilo opira na konvencije zgodovinskega romana (nasičenost z zgodovino in detajli, vseprisotnost pripovedovalca) ter hkrati vsebuje povsem fikcijske komponente (Koron, 2015: 178). Kritiki tudi opozarjajo, da lahko že zasnova romana vzbuja dvome – ena sama oseba bi težko obiskala toliko pomembnih prizorišč in prisostvovala pri tolikih pomembnih zgodovinskih dogodkih kot Aue (Ungar, 2012: 196). Aue sam naj bi bil kot pripovedovalec torej nemogoč (LaCapra, 2011: 77).

njegovi zanesljivosti, a dejstvo, da gre za nezanesljivega pripovedovalca, ni nujno in takoj prepoznavno. Konec koncev bralec nacizem, vojno dogajanje in Auejeva dejanja ves čas spremlja zgolj skozi Auejeve oči in jih lahko razume le v odnosu do njegove osebnosti.

A že od vsega začetka lahko pozoren bralec prepozna nekatere elemente, ki vzbujajo dvom v Auejevo pripoved. Tako se že v uvodnem poglavju srečamo z idejo ekstremnega relativizma – *»Človek, ki stoji nad skupnim grobiščem, v večini primerov ni prosil za to, nič bolj od človeka, ki leži mrtev ali umirajoč na dnu jame«* (Littell, 2007: 22). Skozi njegove oči morilci postanejo enaki žrtvam; kolone nemških beguncev na begu pred fronto postanejo enake pohodom smrti, v katere so prisiljeni taboriščniki; zločini kolonizacije so v svojem principu identični tistim, ki jih je zagrešil nacizem na vzhodu. Aue sam pričakovano zmanjšuje pomen vloge antisemitizma ter svojih dejanj⁸¹ tudi s tem, da zagovarja idejo, da so si različne oblike grozodejstev podobne oziroma celo enake in da je tako potencial postati storilec univerzalen. Pri tem na različne kategorije zločinov ne gleda kritično analitično z željo po boljšem razumevanju, temveč na način, ki služi zgolj njemu. V esenci Aue zavrača vsakršno razlikovanje in kategorizacijo, ki v svojem temelju služi razmejevanju med zlom in »normalnostjo«. Ne priznava obstoja razlik, temveč jih celo izničuje in nadomešča s podobnostmi – popolnoma relativizira svoja dejanja, da bi zmanjšal pomen holokavsta (LaCapra, 2011: 80). Ta tendenca izenačevanja je do skrajnosti potencirana v Auejevi halucinaciji Hitlerja, zavitega v modro-bel črtast šal rabinov (Littell, 2007: 427).

»Ponavljam, da bo jasno: ne pravim, da nisem kriv za to ali ono dejanje. Kriv sem, vi pa ne, res je. Vseeno pa bi morali biti zmožni priznati sami sebi, da bi tudi sami ravnali tako kot jaz.« (Littell, 2007: 24)

Auejeva želja je prepričati bralca, da v vseh ljudeh obstaja potencial biti morilec ali žrtev; da so meje med enim in drugim stanjem izjemno tanke in prehodne, s čimer izbriše vsakršno kvalitativno razliko med Nemci in ostalim svetom, med storilci, običajnimi ljudmi in celo žrtvami. Že na tem mestu se pokaže močna manipulativnost pripovedovalca – resda človek nikoli ne more vedeti,

⁸¹ Ko prevprašuje svoje sodelovanje pri ubijanju, pravi: *»če bi kdo ravno vrtal vame, bi težko spraval skupaj zares verodostojen odgovor /.../ Deloma je šlo za strast do absolutnosti, deloma pa, kot sem z grozo ugotovil nekega dne, tudi za radovednost: tudi pri tem, tako kot pri mnogih drugih stvareh v življenju, sem bil radoveden«* (Littell, 2007: 102).

kako bi ravnal v situaciji, v kateri se še ni znašel, a to ne pomeni, da bi nujno ravnal kot Aue. Konec koncev, kot smo že poudarili, Aue ni »povsem običajen človek«. Tudi njegovo ponavljanje, da ničesar ne obžaluje, da je le opravljal svoje delo (Littell, 2007: 10), ima prav nasprotni učinek – v bralcu vzbudi občutek defenzivnega upravičevanja – bralcu in samemu sebi. Vse to vzbudi bralčevo pozornost, zavedanje, da bo treba Auejevo pripoved brati pozorno in da bo nujno neprestano prevpraševanje njegovih trditev. Z zavedanjem, da Aue vedno deluje s pogledom naprej, da je vedno pripravljen na dodaten skok, s katerim zavrne prav to, kar izreka. Bralec mora tako na vsako njegovo besedo gledati z dvomom, kot prikazuje naslednji izsek, v katerem Aue načrtuje, kako novega znanca Partenaua prepričati, da prepoved homoseksualnih odnosov med pripadniki SS enot ne velja:

»Prejšnjo jesen, v času mojega prihoda v Harkov, je bil Führer podpisal odlok o 'vzdrževanje čistosti v SS in policiji', po katerem naj bi bil sleherni SS-Mann ali funkcionar pri policiji, ki bi si dovolil nesporodno vedenje do drugega moškega, ali ki bi se pustil zlorabiti, obsojen na smrt. Tega odloka zaradi bojazni, da bi utegnil sprožiti nesporazume, niso objavili, vendar smo bili v SD obveščeni o njem. Meni se je vse skupaj zdelo predvsem fasada, površna retorika /.../ intuicija mi je govorila, da bi [Partenau] bilo treba samo ponuditi potreben ideološki okvir, pa bi vse drugo prišlo samo.« (Littell, 2007: 178)

Sledi odlomek, ki služi kot odlična referenca za branje in razumevanje vseh dosedanjih in nadaljnjih Auejevih besed. Način, kako Partenaua prepričuje, ne le da homoseksualnost v okviru nacistične ideologije ni prepovedana, temveč da, nasprotno, »v naši Weltanschauung, če jo pravilno razumemo, ni nič takšnega, kar bi bilo v nasprotju z moškim erosom« (Littell, 2007: 182), temelji na Auejevi veliki retorični spretnosti. Delno zvijačno, delno resnično, mu s povezovanjem polresnic in popolnih laži uspe sprevreči ideje v njihovo popolno nasprotje in trdna prepričanja povsem omajati in zrelativizirati.

Na podobno manipulativno spretnost naletimo že v uvodnem poglavju ob Auejevem izenačevanju žrtev in morilcev. Njegov radikalni relativizem služi utemeljevanju njegove običajnosti, »navadnosti«, obenem pa je ta, paradoksalno, povsem kontrasten nacistični ideologiji, ki je vedno

usmerjena prav v odkrivanje razlik, njihovemu povzdigovanju in poudarjanju. Prav v njenem imenu pa Aue tako predano izpolnjuje zadane mu naloge.

V Auejevem pripovedovanju lahko po Lothu zasledimo vseh šest Phelanovih tipov nezanesljivosti (Lothe, 2013: 109): napačno in pomanjkljivo poroča, interpretira in vrednoti. Samega sebe prikazuje kot pričo, ne povsem vpletenega v dogajanje – izkaže pa se, da je sam zagrešil zločine. Ne vidi povezave med službo, ki jo opravlja – v sodelovanju z Raulom Hilberfom in Adolfom Eichmanom – in številom mrtvih, ki jih prešteva v uvodnem poglavju in k smrti katerih je pripomogel. Škandalizirajo ga neprofesionalni ekstremi in ne grozovita narava dejanj, o katerih poroča in pri katerih sodeluje.

Auejevo poročanje o dogodkih, podrobno in zanesljivo, ko gre za zgodovinska dejstva, postaja, ko gre za njegovo osebno zgodbo, vedno bolj nezanesljivo. Večkrat jasno prizna, da laže (*»Seveda, zlagal sem se jima«* (Littell, 2007: 676)), na nekaj mestih pa celo Aue sam podvomi v zanesljivost svojega poročanja (*»Je mogoče, da sem takrat, v tistih trenutkih, premišljeval vse to? Me niso te misli obhajale veliko pozneje, ko se je bližal konec ali ko je že bilo vsega konec?«* (Littell, 2007: 313)) in verjetnost svojega spomina (ko se v velikih podrobnostih spominja ljubezenskega srečanja z Uno – *»Ampak ta spomin je dvomljiv, od otroštva sva se videla samo enkrat, ravno v Zürichu«* (Littell, 2007: 450)). Da mu ne gre zaupati, pa nas prepričajo tudi luknje v pripovedi – opisuje natančne podrobnosti premikov vojske, misij in svojih zadolžitev, hkrati pa iz svoje pripovedi izpusti cele dneve. Bralcu ne opiše umora matere in očima, opiše zgolj, kako odkrije njuni trupli (mamo zadavljeno, očima ubitega s sekiro). Le ob spremljanju konteksta se razkriva, da je morilec morda prav Aue. Poglejmo samo njegov miselni tok tik pred umorom:

»Slekel sem suknjič, prijel sekiro, položil poleno na tnilo in začel sekati. Bilo je precej naporno, tega opravila nisem bil vajen, tako da sem si moral med delom večkrat oddahniti. /.../ Skupinski problem Nemcev je v bistvu enak kot moj: tudi oni se mučijo, da bi se iztrgali boleči preteklosti, da bi začeli znova, na čisto, da bi lahko ustvarili kaj novega. In tako so prišli do rešitve, ki je od vseh najradikalnejša: umora, mukotrpne groze umora. /.../ V kuhinji sem se zavedel, da imam sekiro še vedno pri sebi.« (Littell, 2007: 482)

Ob tem pripovedovalec ves čas zanika vsakršno možnost, da bi bil morilec prav on. Celo do te mere, da ne prepozna očitnega namigovanja Clemensa in Weserja, policistov, ki umor preiskujeta: *»Nisem imel vtisa, da me sumita glede tega, njuna sumničavost je bila videt sistematična, gotovo poklicna deformacija«* (Littell 2007: 676). Priznanje krivde bi namreč pomenilo izgubo naklonjenosti bralca, ki je, kot opozarja Korun, izhodišče celotnega besedila (Korun, 2015: 179).

Pripovedovalčeva nezanesljivost je eksplicitna tudi ob halucinacijah, ki jih trpi (ko je ranjen v Stalingradu, ob poslušanju Hitlerjevega nagovora itd.). Med tem, kar se je resnično zgodilo, in tem, kar si domišlja, ne vzpostavi nikakršne distinkcije – bralec tako ne more biti nikoli povsem prepričan, kaj je res. Steven Ungar poudari, četudi nam ne uspe povsem prepričljivo pokazati, da poročilo vsebuje načrtne laži in/ali izpuste, pa očitna nasprotja, omiljevanja in pretiravanja, ki jih vsebuje, zahtevajo, da ga ne sprejemamo za takšno, kakršno se kaže (Ungar, 2012: 191). Ko torej Max Aue trdi, da bi bil rad pri popisovanju svojih spominov natančen, moramo njegovo trditev sprejeti s kančkom dvoma in nujno je, da ne spregledamo, kako stavek zaključí – *»kolikor je v moji moči«* (Littell, 2007: 11).

Drugačno perspektivo kot to, ki se nam razkriva skozi oči Maxa, nam ponudijo tudi drugi liki, s katerimi Aue stopa v stik med pripovedjo – njegova večinoma apolitična sestra Una, ki ponudi nekaj izjemno perceptivnih opažanj (*»Nisem prepričana, da s tabo delim navdušenje nad tistim Hitlerjem /.../ Zdi se mi nevrotičen, poln nerešenih kompleksov, frustracij in nevarnih zamer«* (Littell, 2007: 445)), njen starejši, bogat in paraliziran mož von Uxküll, ljubica H elene in številni službeni znanci, predvsem pa Voss, proti kateremu Aue brani idealistični temelj nacistične *Weltanschauung* in katerega zavrnitev rasne antropologije v celoti zavrne. Čeprav Aue ostaja osrednji pripovedovalec, ki nam poroča o njihovih besedah ter torej obdrži mesto fokalizatorja, se nam skozi njihove izjave in odzive lahko razkrije drugačna slika.⁸²

⁸² Aue se z otožnostjo spominja ljubezenskega srečanja z Uno v Z urichu po zaključku študija. Una je očitno pijana (*»Govorila je razvlečeno, nepovezano, oči so se ji zapirale«*), kar prepozna tudi pripovedovalec. Brata odrine in omahne. Njegov zaključek, da jo je *»v tistem trenutku /.../ ljubil kot še nikoli /.../ in tudi ona me je ljubila, morala me je ljubiti, za vse večne čase /.../ Sklonil sem se nad njo, ni se me branila,«* zbudi najmanj dvom v njeno privolitev.

Če se zgodi, da bralec vse do konca romana ne spregleda Auejeve nezanesljivosti, pa je v njeno prepoznanje prisiljen vsaj ob koncu romana. Aue z začetka romana, ki ni »*prosil, da bi postal morilec*« (Littell, 2007: 25), povsem hladnokrvno ubije prijatelja Thomasa, ki ga tik pred tem reši pred gotovo smrtjo, si prilasti njegove ponarejene dokumente in pobegne v Francijo. Ta nenaden preobrat bralca sili k ponovnemu premisleku o tem, kdo je Maximilian Aue. Njegova razmišljanja in besede se v retrospektivnem pogledu izkažejo za načrtne laži ali za nepoštenost – do bralca in samega sebe.

Nezanesljivost prepoznamo tudi na medbesedilni ravni, saj v Littelovem junaku prepoznamo karakteristike junakov tradicije Edgarja Allana Poea (Miller Budick, 2015: 32). Poejevi junaki so blazneži, ki jih preganjata vest in sla po maščevanju. Pogosto gre za priznanja, ki na koncu (hote ali nehote) pripeljejo do junakovega prijetja in usmrtitve. Četudi Aue večkrat zatrdi, da njegova pripoved ni spoved, da ne čuti nikakršnega obžalovanja za svoja dejanja in da ga ne preganja vest, pa se skozi pripoved tudi na povsem telesni ravni (huda slabost in prebavne težave) razkriva, da ni tako. Na tradicijo Poejevih likov nas napeljuje tudi incestno razmerje med Auejem in njegovo sestro – ime Una priključuje v spomin Poejev angelski dvogovor (*The Colloquy of Monos And Una*) – ter umor ženske (pri Poeju gre skoraj vedno za nadomestek matere) (prav tam).

Sojenice zahtevajo pozorno branje, ob katerem je vedno prisotno pogajanje med pripovedovalcem in bralcem. Pripovedovalčeva nezanesljivost ne preseneti. Konec koncev je Max Aue nacistični oficir, neposredno vpleten v izvajanje holokavsta in ima tako številne razloge za laganje, izmikanje in zakrivanje dogodkov. Pripoved s stališča nezanesljivega pripovedovalca, kakršen je Aue, pa bralcu ponudi številne nove probleme – ko pripovedovalcu nadenemo nacistično uniformo, avtomatično zavrnilo njegova prepričanja in ideje, ko k temu prištejemo še njegove blodnje in fantazije, vprašljivo poročanje o dogodkih in njegovo izjemno osebnost, smo sami postavljeni na mesto, ki zahteva dodaten napor pri razvozlavanju njegove pripovedi. S tem, ko dovolimo storilcu, da spregovori tako glasno, pa tudi presežemo določene konvencije, ki se tičejo literature holokavsta. In postavljeni smo na nov začetek.

Max Cohen-Scali: Max kot nezanesljivi presojevalec

»Naš ljubljeni firer je rekel: 'Zgraditi moramo nov svet! Mladi Nemec prihodnosti mora biti gibčen in vitek, isker kot hrt, žilav kot usnje in trd kot Kruppovo jeklo!'
To. Natančno to hočem: biti gibčen, vitek, isker. Trd. Žilav. Grizel bom, namesto sesal. Rjovel bom, namesto ščebetel. Sovražil bom, namesto ljubil. Boril se bom, namesto molil. Oh, moj firer, nočem te razočarati! Ne bom te razočaral.« (Cohen-Scali, 2012: 8–9)

S temi besedami se nam predstavi Max, pripovedovalec istoimenskega romana francoske pisateljice Sarah Cohen-Scali. Že iz njegove samopredstavitve, v kateri sledi Hitlerjevim besedam in viziji o tem, kakšna naj bo mlada nemška rasa, je povsem jasno, da bo šlo za problematičnega junaka, s katerega sodbami, idejami, mnenji in razmišljanji se današnji bralec ne bo mogel strinjati, saj se razlikujejo od prevladujočih norm in vrednot časa (enaindvajsetega stoletja) in okolja (Evropa), v katerem je delo nastalo in je brano. Takšnemu pripovedovalcu bralec ne bo mogel zaupati, kar nam razkriva, da je besedilo treba brati na način, ki izpostavlja pripovedovalčevo nezanesljivost.

Protagonist Max (z uradnim imenom Konrad von Kebnersol) je plod programa *Lebensborn*, nacističnega načrta za oblikovanje popolne, čistokrvne arijske rase, ki bo obnovila in utrdila moč rajha. Kot tak je že pred rojstvom povsem indoktriniran v nacistično ideologijo, kar se kaže v njegovi želji, da bi se rodil na Hitlerjev rojstni dan (*»Moja želja je, prva v bodočem življenju, da ugledam luč sveta 20. aprila. Kajti to je rojstni dan našega firerja«* (Cohen-Scali, 2012: 7), da bi *»ustrezal selekciji«* (*»absolutno nujno je, da so [lasje] svetli! Platinasto svetli. /.../ Oči, te hočem modre. /.../ Hočem biti velik in močan ...«* (Cohen-Scali, 2012: 8)) in kasneje zrasel, da bi služil rajhu.

Maxovi pripovedi sledimo vse od spočetja leta 1936, rojstva na Hitlerjev rojstni dan, življenja v domu Steinhöring, misije na Poljskem, vstopa v šolo in nemškega poraza leta 1945, ki ga doživi v Berlinu. Njegovo otroštvo zaznamujejo krutosti, s katerimi stremi k izničenju vsakršnega vidika

šibkosti, da bi le postal trden in močan član Hitlerjeve mladine ter kasneje močan del velike Nemčije.

Čeprav gre za otroškega pripovedovalca (pripoved se začne pred Maxovim rojstvom in konča ob koncu vojne, ko je star devet let in pol), Maxovo razumevanje in vedenje o svetu ni omejeno, kot pri Brunu. Prej nasprotno. Zgodbo vse od začetka spremljamo z gledišča osebe s povsem oblikovanim miselnim in čustvenim svetom (*»ni me strah besed in poznam že vse polno reči«* (Cohen-Scali, 2012: 15)), ki o sebi in svetu, v katerega se rojeva, pripoveduje, še preden se rodi:

»Dom je bil pred tem sanatorij. Sanatorij za duševno prizadete, za zaostale, za debile, kar za vsa nekoristna bitja, ki živijo na račun družbe. Paraziti. 'Premestili' so jih. (Nima smisla ponavljati, saj se spomnite, kaj to pomeni, ne?) Nato so gradbeniki zavetišče preuredili. Sprememba je morala biti radikalna. Sprememba od A do Ž, tako velika, kot je razlika med nekdanjimi varovanci in novimi. Nekdanji so predstavljali sramoto domovine, novi bodo njen ponos.« (Cohen-Scali, 2012: 13)

Med te nove varovance doma spada Max, v katerem torej ne moremo odkriti nikakršne pričakovane otroške naivnosti. Prav pripovedovalec je tisti, ki svet nacistične Nemčije predstavlja in razlaga bralcu, ga pouči o viziji in idejah nacionalsocializma, o svetu, kot si ga zamišlja, o obstoju kodiranih besed⁸³ in njihovem pomenu. Max prevzema vlogo vodnika, popolnoma predanega rajhu, kot ga opisuje. Njegov pogled na svet je poln groteskne surovosti, nasilja in vztrajnega antisemitizma – ženske so »neuporabne«, »krave mlekarice«, »kurbe«, narodi, ki niso nemški, so zamenljivi, Hitler je »duhovni oče sveta«. Četudi pa je na intelektualni ravni povsem predan nacističnemu nauku, lahko iz telesnih znakov (ti se kažejo predvsem kot prebavne težave), ki jih povzročijo grozodejstva, ki jim je priča, razberemo njegovo nelagodje. To se izrazi na več mestih, še posebno izrazito pa po izgubi oseb, ki so mu blizu, kakršna je Bibiana:

⁸³ Kodirane besede so besede, ki pomenijo nekaj drugega, kot pričakujemo – npr. »premestitev« pomeni »pokončanje« (Cohen-Scali, 2012: 11).

»Občutek imam, da čreva nočejo ubogati ukazov, ki jim jih daje moj želodec. Pravi punt. Namesto, da bi ostala na miru, se krčijo, zvijajo, spuščajo smešne glasove, kлокotajo, kakor da bi se mi iz trebuha dvigal glas in se brez prestanka pritoževal in ječal. /.../ Pred očmi imam Bibianin obraz.« (Cohen-Scali, 2012: 140-1)

Bibiana je Poljakinja, zaprta v taborišču Ravensbrück, ki je pripravljena sodelovati z nacisti, v želji, da bi ušla smrti. Z Maxom se srečata, ko je star štiri leta, med misijo na Poljskem podeželju, kjer nacisti iščejo svetlolase otroke z modrimi očmi, potencialne kandidate za ponemčenje. Zbližata se – Bibiana je tista, ki ga seznanila z *»občutenjem roke v roki, naročja, zafrkavanja in lovljenja«* (Cohen-Scali, 2012: 144) – dokler nekega dne Bibiana raje, kot da bi imena in naslove otrok, ki sta jih nabrala, predala v roke Nemcem, papirje s podatki poje.

Zaradi načina odraščanja in vere v nacistično ideologijo Max ob stiku z drugimi nenacističnimi odraslimi osebami, kakršni sta Magda in Bibiana, ki sta mu pripravljene nuditi toplino in ljubezen, sprva čuti odpor, nato pa se njegova ideološka prepričanja vedno znova začnejo krhati, kar razume kot deformacijo (*»se mi zazdi, da se mi je lobanja malo deformirala. Ni več dolihokefalna, ni več tako podolgovata in ovalna, tako da se oddaljeni spomini vrnejo v sprednji del. Nenadoma se spomnim 'čudežne vrvi'. Tiste, ki je delovala s frau, ki me je hranila daleč, zelo daleč nazaj. Ta frau je bila ... moja mama ... Ja, bila je mutti. Mama. Beseda, ki sem jo izbrisal iz besednjaka«* (Cohen-Scali, 2012: 96)). Njegovemu neprestanemu ponavljanju, da je ljubezen šibkost, ki si jo želi odpraviti – *»Zakaj sploh rabiš mamo? Razen tega, da od nje fašes hudimano pokvarjen želodec, ko gre stran?«* (Cohen-Scali, 2012: 157) – ne moremo zaupati; deluje kot obrambni mehanizem pred neprijetnostjo. To je jasno, ko se znajde med materami, ki zasledujejo svoje ugrabljene otroke, sam, prepričan, da ga je med njimi poiskala Bibiana (usoda katere ni znana, je pa najverjetneje mrtva): *»Nato nenadoma, neka roka pograbi mojo in me silovito povleče k sebi. /.../ Bibiana je. Bibiana ni mrtva, vrnila se je, ona me jemlje v naročje, joka od sreče, ker me je našla. Uspelo se ji je rešiti iz Ravensbrücka, pridružila se je drugim ženskam in se vrnila zaradi mene. Samo zaradi mene«* (Cohen-Scali, 2012: 156).

Najbolj pa njegovo nacistično prepričanje in identiteto ogrozi Lukas (Lucjan), poljski deček, ki ga med svojim bivanjem na Poljskem spozna v »SS *Gaukinder Heim*«, osrednjem domu *Lebensborna* na Poljskem.

»Prav neverjetno, kako mi je podoben. Ko ga gledam, imam občutek, da se vidim v ogledalu z nekaj dodatnimi leti.

Ta fant sem jaz, pri njegovih letih.

Ta fant bi lahko bil moj starejši brat.

Tako zelo, da se vprašam, ali frau kurba, ki ga je spravila na svet, ni ista kot moja.

Nekje je moralo priti do napake. Bodisi fant ni poljski bodisi jaz nisem nemški.«

(Cohen-Scali, 2012: 196)

Njuna neverjetna podobnost – oba imata lepe, modre, jasne oči, oba sta svetlolasa – Maxa očara. V Lukasu prepozna popolnega nemškega najstnika, čudovitega *jungmanna* (Cohen-Scali, 2012: 201), za katerega pa se izkaže, ne le da je Poljak, je Poljak judovskega rodu – »*Žid. On je Žid. Lukas. Ta, ki sem ga imel za svojega brata. Ta, za katerega sem se prelomil na pol, da bi ga zaščitil. Ta, zaradi katerega sem zasmehoval najosnovnejša pravila, ki jih je predpisal naš firer. Ta, za katerega sem tvegaj življenje*« (Cohen-Scali, 2012: 217). S tem razkritjem se Maxovo prepričanje o pravilnosti nacističnega nauka zamaje (»*Potem je tu še vsa zgodba okrog geta, o mrtvem bratcu, o mrtvem očetu, o mami, deportirani v Treblinko /.../ Morda pa si Lukasova družina tega ni zaslužila? /.../ Morda pa obstajajo dobri Židi?*« (Cohen-Scali, 2012: 228)). Maxa ob sprejetju Lukasa za brata začne navdajati dvom v ideje, izreke in ideologijo, v katero se je rodil – Lukas vanj »*perverzno nakaplja /.../ eno po eno, dodatne kapljice*« dvoma (Cohen-Scali, 2012: 280) – tako je tudi Maxu, gorečemu članu nacistične mladine z začetka pripovedi, ob oznanilu Hitlerjeve smrti povsem vseeno.

»Pod blazino imam še vedno Lukasovo darilo. Firerja prdljivca. (Nisem ga vrgel stran, to bom storil šele potem, ko bom iz Lukasa izvlekel skrivnost izdelave, predvsem zvoka prdenja. Kakšen mehanizem ga proizvaja?) Konec koncev mi je zelo všeč. Z njim se igram vsak večer. Govorim mu. Sprašujem ga: Ali si se po naključju zmotil? Ali si nam lagal? Ali so vsi tvoji lepi govori samo prodajanje

meGLE? Prazni kot tvoji prdci? ... Dajmo, odgovori! Odgovori, no, tepec! /.../ Potem me je sram. Glodajo me očitki. Žalil sem našega firerja! Svetoskrunstvo! Podvomil sem o njegovih besedah! Verboten! Da bi se odkupil za podlo vedenje, naredim samokritiko. Podlegel sem negativnemu vplivu. Ampak sem se mu iztrgal in še vedno mislim na zmago. Verjamem v nepremagljivost rajha.» (Cohen-Scali, 2012: 288-9)

Maxovo odraščanje spremljamo na zelo specifičen način – zaradi povsem izoblikovanega mišljenja se že od vsega začetka zdi, da junak odrašča in se razvija, predvsem fizično, zgolj zato, da bo lahko, kot odrasel in močan član nacistične Nemčije, prispeval k njeni veličini (s tega vidika nas lahko Max spomni na Oskarja, junaka Günter Grassovega romana *Pločevinasti boben*⁸⁴).

Drugačen pogled na svet, o katerem Max poroča, se nam razkriva skozi oči drugih likov, predvsem v soočenju z drugimi, nenacističnimi junaki, kot so Magda (nemška prebežnica iz Dachaua, kamor jo zaprejo zaradi »rasne razžalitve«, ki v dojenčku Maxu vidi sina Macieja), že omenjena Bibiana in ne nazadnje Lukas, ki mu Max ponosen zaupa svojo življenjsko zgodbo: »*Povem mu svojo zgodbo od začetka. /.../ Opišem mu program in tekoči trak izdelovanja bodoče nemške mladine, katere tipski vzorec, prototip, sem jaz. Popoln. Brezhiben*« (Cohen-Scali, 2012: 230). Lukasov odziv Maxa preseneti, bralcem pa ponudi alternativno (in danes bolj veljavno) vrednotenje Maxove pripovedi: »*Ničesar ne reče, dolg trenutek prav ničesar. Nobenega komentarja. Strmi v točko na tleh. Zdi se prestrašen, osupel, kar mu daje popolnoma debilen videz. Nato končno dvigne pogled name in zavem se, da /.../ joče*« (prav tam, podčrtala E. B.).

Vprašanje nezanesljivosti pri Maxu je mogoče razrešiti tudi drugače. Medtem ko se njegova vrednostna shema v vsakem primeru razlikuje od bralčeve, pa bi bila mogoča argumentacija, da Maxova nezanesljivost izvira iz njegovega omejenega vedenja o svetu. V tem primeru je Max, rojen kot del programa *Lebensborn*, vedno in povsem izpostavljen nacističnemu nauku ter zato ne razume in ne more razumeti, kaj njegova dejanja in dogajanje okoli njega pomenijo. Na več mestih

⁸⁴ Tudi pri Grassu gre za nezanesljivega pripovedovalca, pri čemer pa njegova nezanesljivost ne izvira niti iz njegove vprašljive vrednostne sheme niti iz omejene otroške perspektive, temveč iz popačenega pogleda na svet, ki izvira iz njegove duševne bolezni (tako lahko sklepamo glede na začetek romana).

je namreč jasno, da Max resničnosti sveta, v katerem živi, ne razume povsem; nekatera dejstva mu ostajajo skrita – ne ve, kam vojaki peljejo ugrabljene otroke (*»Če ne vem, kam nas peljejo, pa sem prepričan, da bo vse v redu«* (Cohen-Scali, 2012: 152)), šele ob soočenju in spoprijateljstvu z Lukasom postane sposoben večje empatije, kar se razkriva v grozi, ki jo občuti nad življenjem v Napoli v Potsdamu (kot nakazuje ponavljanje fraze *»Kako Lukas prenaša ...«*). Takšno branje nam omogoči nekoliko lažje razumevanje Maxa in bralcu povrne možnost identifikacije z njim.

Sklepno razmišljanje

Od konca druge svetovne vojne še ni minilo sto let. Številne komemoracije in spomeniki, muzeji in obeležja so nekaj povsem običajnega, del pokrajine sveta, v katerem živimo. Ob množičnem turizmu na prizorišča enega največjih zločinov v človeški zgodovini – od Auschwitza, Varšavskega geta, do Treblike – ter vedno novih pop-kulturnih vsebinah s tematiko holokavsta, ki še vedno žanjejo izjemne kritiške uspehe, bi lahko dobili občutek, da je zavedanje o holokavstu še vedno močno prisotno v našem vsakdanjem življenju. Toda, četudi družbo upodobitve in pripovedi o zgodovinskih množičnih travmah še danes izjemno privlačijo, se zdi, da ima zavedanje o različnih vidikih holokavsta skoraj nevidno vlogo. Spominjamo se, nismo pa sposobni potegniti vzporednice z današnjim svetom. Obžalujemo in se zgražamo nad uničevalnimi taborišči, ne da bi prepoznali mehanizme, ki vodijo do njihovega obstoja in ki še vedno obstajajo v naši družbi. Zaklinjamo se z besedami »nikoli več«, a nismo zmožni spregledati potenciala za ponovitev dogodkov, ki jih s temi prisegami zavračamo.

Bolj oddaljeni so dogodki druge svetovne vojne, manjšo težo imajo v naši zavesti – izginjajo priče, ki so živele v tem času. Številna pričevanja preživelih so se udomačila v naši zavesti. Zdi se, kot da nam tema ne more razkriti nič novega. Spomin na dogodke se odmika, zabrisuje, kar ob številnih zanikovalcih holokavsta,⁸⁵ sistematičnega uničenja milijonov ljudi, ki se vedno pogosteje pojavljajo v javnem prostoru, še bolj zamaje splošno zavedanje o (sploh še ne tako oddaljenih) dogodkih.

Verjamem, da je prav literatura tista forma, ki nam tako na osebni kot družbeni ravni omogoča ponovno odkrivanje stvarnosti, v kateri živimo, oziroma njeno odkrivanje na nov način. Če se zdi, da smo tik pred tem, da holokavst in obdobje naše skupne evropske zgodovine, ki ji pripada, podomačimo, normaliziramo in potisnemo v uveljavljene in poznane vzorce mišljenja, nam skušajo literarna besedila z novimi oblikami, vidiki, prijemi in pogledi, ki jih avtorji vpeljujejo v svoja pisanja, to preprečiti. Ponavljajoče izpostavljanje zgodbam preživelih danes namreč ne učinkuje več na prvotni način šoka in groze ter v nas ne registrira več na kakršen koli emocionalni

⁸⁵ Zavračevalci želijo uporabiti samo neverjetnost oziroma ekstremno naravo aspektov genocida, da bi v bralcu vzbudili nezaupanje – takšno nejevero, ki bi povzročila dvom v pričevanja ali glasove žrtev (LaCapra, 2011: 83).

ali kritični način. Da bi holokavst ostal stalna konfrontacija s skoraj neverjetnim in nezamišljenim zlomom ideje tega, kaj sta človek in družba, mora biti vedno znova na novo zamišljen. Da spet in spet vzbudi izkušnjo šoka. Za to pa je, kot ugotavljam v prvem poglavju, nujno poiskati nove oblike literarnih okvirjev, v katerih pristopamo do te teme. Eno izmed možnosti predstavlja vpeljava nezanesljivega pripovedovalca v literaturo holokavsta.

Kot se razkriva ob romanu *Brezusodnost* Imre Kertésza, avtorja, ki je kot najstnik preživel koncentracijsko taborišče, je pisanje iz položaja nezanesljivosti na eni strani izjemno avtentičen način za pisanje o holokavstu, na drugi pa v bralcu prebudi prav šok, grozo, specifičnost izkušnje – elemente, ki lahko sicer, postavljeni na osnovo številnih drugih tako grozljivih dogodkov, zbledijo. To očitno prepoznajo tudi sodobni avtorji, ki sicer nimajo lastne izkušnje s holokavstom. Zaradi narave izkušnje holokavsta, ki je sama po sebi v veliki meri nezanesljiva – zaradi minevanja časa, oddaljenosti, travme, ki jo je povzročila – že pričevanja o taboriščih pogosto vključujejo element nezanesljivosti, ko pa gre za fikcijo, je takšnih nezanesljivih trenutkov še več. Fikcijo holokavsta namreč, z nekaj izjemami, pišejo ljudje, ki holokavsta, get in taborišč, izkušnje judovstva v času tretjega rajha nikoli niso doživeli, temveč so se o njem zgolj poučili preko pričevanj, dokumentov in drugih zgodovinskih gradiv. Avtorji vseh treh analiziranih romanov spadajo prav v zadnjo skupino, pri tem pa besedilo Sarah Cohen-Scali (*Max*), predvsem pa roman Johnatana Littella (*Sojenice*), zaznamuje močna naslomba na zgodovinsko izpričana in potrjena dejstva.

Bruno,⁸⁶ Maximilan Aue in Max so nezanesljivi pripovedovalci svojih zgodb. Pripovedovanje s položaja nezanesljivosti nudi drugačen – nepoučen, nerazumljen, nezanesljiv, celo lažniv in kontroverzen pogled na dogajanje. Vsi trije pripovedovalci, kljub pomembnim razlikam med njimi (značajskih lastnosti, osebnih prepričanj in življenjskih zgodb), dogodke, o katerih pripovedujejo, vidijo drugače, kot predvidevajo danes splošno priznane norme in na način, da jih bralci pogosto dojemamo še grozljivejše. Vrženost v sredo dogodkov in travmatična izkušnja holokavsta močno zaznamujeta način interpretacije dogajanja, kot se pokaže pri dveh otroških pripovedovalcih – Györgyju (*Brezusodnost*) in Brunu (*Deček v črtasti pižami*). Čeprav prihajata iz dveh različnih

⁸⁶ Ob tem je treba poudariti, da Bruno ni pripovedovalec v klasičnem pogledu. Je zgolj glavni fokalizator, skozi oči katerega je podana pripoved.

okolij in ju zaznamuje različna usoda, oba na svet gledata brez razumevanja oziroma z razumevanjem, ki se razlikuje od tistega, ki velja danes. Tako dogodke, v katerih sta udeležena, interpretirata nezanesljivo, sta nezanesljiva razlagalca. Nezanesljivega pripovedovalca – nezanesljivega presojevalca – prav tako hitro prepoznamo. Takšen je Max (*Max*), otrok programa *Lebensborn*, ki na svet gleda skozi prizmo nacistične ideologije, povsem indoktriniran že vse od svojega spočetja. Prav nasprotno pa prepoznava nezanesljivega poročevalca (v našem primeru Maximilana Aueja, *Sojenice*) zahteva več truda. Nezanesljivost svojega poročanja tak pripovedovalec razkriva predvsem nehote, skozi številne (ob površnem branju lahko celo neopazne) besedilne signale.

Verjetno noben drug dogodek, človeška katastrofa, ni bila pogosteje označena, da se upira reprezentaciji kot holokavst. In nedvomno je, da nam tradicionalne oblike literarnih besedil ob tradicionalnih, znanih izrazih in jeziku ne uspejo upravičiti radikalno nove izkušnje spominjanja preživelih. V svojem bistvu literatura holokavsta namreč odseva napetost med nujnostjo in nemožnostjo pisanja o tem, kar se je zgodilo. Ne le to, odseva tudi ontološko napetost med idejo o človeku in možnostjo življenja po holokavstu. Ta vprašanja tej literaturi pridajajo globoko moralno dimenzijo in obenem sprožajo nova vprašanja o avtorjih in bralcih teh del.

Literarno pisanje o holokavstu razkriva nove poglede in s tem zavrača možnost zapiranja teme v sklenjeno celoto, v kateri ni mogoče zaviti na stranpot, se oddaljiti od prevladujoče narative ali prepoznati večpomenskosti razumevanja. Ta odprtost, ki jo zagotavlja literatura, v nasprotju z znanostmi, kakršni sta npr. zgodovina in pravo, onemogoča normalizacijo holokavsta. Literarna imaginacija namreč lahko spremeni, ali gre celo preko zgodovinske resnice, ne da bi jo nujno preseгла ali potvarila (LaCapra, 2011: 82), ter tako prepreči, da bi si jo podredila katera koli ideologija. Ne nezadnje je izjemna etična vrednost literature in je, ko gre za vprašanje holokavsta, še toliko pomembnejša, v širjenju naše perspektive, imaginativne empatije, s čimer so nam odprta vrata, da stopimo v življenje druge osebe, se znajdemo v drugem svetu in živimo drugo zgodbo.

Različne pripovedne oblike peljejo do različnih odzivov na družbene prakse, ki so zajete v genocidu: empatija in ponotranjenje ali zavračanje, odtujitev in dehumanizacija (Feierstein, 2014: 84). Največ reprezentacij holokavsta vabi k identifikaciji z žrtvami, in ne s storilci ali nemimi

pričami, kar nam, bralcem, omogoča dvig nad brezbržne ali sokrive posameznike iz preteklosti, nad tiste, ki so dopustili, da se je holokavst zgodil (Sanbonmatsu, 2009: 108), ter s tem potrjuje občutek naše moralne superiornosti. Prav zato je zanimiv pogled, ki nam identifikacije ne omogoči, temveč nas, nasprotno, sili k premisleku o tem, v kakšni resničnosti živimo danes. Ker, če parafraziramo Baumana – leta 2018 vemo nekaj, česar leta 1941 nismo: tudi nepredstavljivo si je treba predstavljati (Bauman, 2006: 139).

»Ali je res nujno, ali je dobro, da se o tem izjemnem človeškem stanju ohrani kak spomin?

Na to vprašanje moram odgovoriti pritrdilno.« (Levi, 2004: 76)

Viri in literatura

- Aarons, Victoria in Alan L. Berger. 2017. »On the Periphery: The »Tangled Roots« of Holocaust Remembrance for the Third Generation«. Ur. Victoria Aaronson in Alan L. Berger. *Third-Generation Holocaust Representation: Trauma, History, and Memory*. Evanston: Northwestern University Press, 3–39.
- Agamben, Giorgio. 2005. *Kar ostaja od Auschwitza. Arhiv in priča* (Homo sacer III). Ljubljana: ZRC SAZU.
- Ankersmit, Frank. 2010. »Truth in History and Literature«. *Narrative* 18 (1): 29–50.
- Arendt, Hannah. 1963/2007. *Eichmann v Jeruzalemu*. Ljubljana: Študentska založba.
- Bachmann, Michael. 2009. »Life, Writing, and Problems of Genre in Elie Wiesel and Imre Kertész«. *Rocky Mountain Review* 63 (1): 79–88.
- Bauman, Zygmunt. 2006. *Moderna in holokavst*. Ljubljana: Študentska založba.
- Benz, Wolfgang. 2001. »Death Toll«. Ur. Walter Laqueur. *Holocaust Encyclopedia*. New Haven: Yale University Press, 138–145.
- Berenbaum, Michael, ur. 1990. *A Mosaic of Victims: Non-Jews Persecuted and Murdered by the Nazis*. New York: New York University Press.
- Bernard-Donals, Michael. 2001. »Beyond the Question of Authenticity: Witness and Testimony in the Fragments Controversy«. *PMLA* 116 (5): 1302–1315.
- Booth, Wayne C. 2005. *Retorika pripovedne umetnosti*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Boyne, John. 2007. *Deček v črtasti pižami*. Dob pri Domžalah: Miš.
- Boyne, John. 2014. *The Boy in Striped Pyjamas*. London: Random House Children's Publishers.
- Burke, Jason. 2009. »The evil that ordinary men can do«. *The Guardian*. Splet [29. 4. 2018]. <<https://www.theguardian.com/books/2009/feb/22/history-holocaust-books-jonathan-littell>>.
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Chatman, Seymour. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Cohen-Scali, Sarah. 2012. *Max*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

- Cohn, Dorrit. 1999. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Davis, Barry. 1987. »Yiddish and the Jewish Identity«. *History Workshop* 23: 159–164.
- Deželak Barič, Vida. 2014. »Posledice vojnega nasilja: smrtne žrtve druge svetovne vojne in zaradi nje na Slovenskem«. Ur. Nevenka Troha. *Nasilje vojnih in povojnih dni*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 11–46.
- Druker, Johnatan. 2011. »Trauma and Latency in Primo Levi's *The Reawakening*«. Ur. Risa Sodi in Millicent Marcus. *New Reflections of Primo Levi: Before and After Auschwitz*. New York: Palgrave Macmillan, 63–79.
- Edkins, Jenny. 2003. *Trauma and the Memory of Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Feierstein, David. 2014. »Discourse and Politics in Holocaust Studies: Uniqueness, Comparability, and Narration«. Ur. David Feierstein. *Genocide as Social Practice: Reorganizing Society under Nazis and Argentina's Military Juntas*. New Brunswick: Rutgers University Press, 71–86.
- Feldhay Brenner, Rachel. 1996. »Writing Herself against History: Anne Frank's Self-Portrait as a Young Artist«. *Modern Judaism* 16 (2): 105–134.
- Felman, Shoshana in Dori Laub.⁸⁷ 1992. *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. London in New York: Routledge.
- Fludernik, Monika. 2009. *An Introduction to Narratology*. New York: Routledge.
- Foley, Barbara. 1982. »Fact, Fiction, Fascism: Testimony and Mimesis in Holocaust Narratives«. *Comparative Literature* 34 (4): 330–260.
- Frank, Anne. 1994. *Dnevnik Ane Frank*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Friedlander, Saul, ur. 1992. *Probing the Limits of Representation: Nazism and the »Final Solution«*. Cambridge: Harvard University Press.
- Harlamov, Aljoša. 2010. »Nezanesljivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu«. *Jezik in slovstvo* 55 (1–2): 33–46.
- Hughes, Kathryn. 2006. »Educating Bruno«. *The Guardian*. Splet [29. 4. 2018]. <<https://www.theguardian.com/books/2006/jan/21/featuresreviews.guardianreview18>>.
- Jager, Petra. 2007. »Pričevanje pisave«. *Borec* LIX (639–643): 8–53.

⁸⁷ Ker je iz kazala knjige razvidno, katere dele sta napisala ločeno in katere skupaj, to upoštevam pri sprotnem navajanju v besedilu.

- Jannidis, Fotis. 2013. »Character«. *The living handbook of narratology*. Splet [10. 1. 2018] <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Character#Referring_to_Characters>.
- Jurić Pahor, Marija. 2011. »Narativnost spominjanja: vpogledi v avto/biografsko usmerjeno raziskovanje in v govorico ekstremne travme«. Ur. Alenka Koron in Andrej Leben. *Avtobiografski diskurz*. Ljubljana: ZRC SAZU, 161–173.
- Kertész, Imre. 2003. *Brezusodnost*. Ljubljana: Študentska založba.
- Knop, Seta. 2007. »Žalostni vitez utopije«. Spremnna beseda. Theodor W. Adorno. *Minima moralia – refleksije iz poškodovanega življenja*. Ljubljana: Založba *cf., 303–320.
- Koron, Alenka. 2015. »Holokavst med zgodovino in fikcijo: primer Littellovega romana Sojenice.« *Primerjalna književnost* 38 (3): 173–184.
- Kos, Janko. 1998. »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca«. *Primerjalna književnost* 21 (1): 1–20.
- Kos, Janko. 2001. *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.
- Kozin, Tina. 2004. »Živeti neko drugo usodo: Imre Kertész: Brezusodnost«. *Literatura* 16 (154): 165–171.
- Kramberger, Taja. 2009. *Memorija in spomin: zgodovinska antropologija kanonizirane recepcije (Študija primera revije Modra ptica. Bartol z Vidmarjem)*. Doktorska disertacija. Koper: Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije.
- Krogh Hansen, Per. 2007. »Reconsidering the unreliable narrator«. *Semiotica* 165: 227–246.
- LaCapra, Dominick. 2007. »Resisting apocalypse and rethinking history«. Ur. Keith Jenkins, Sue Morgan in Alun Munslow. *Manifestos for History*. London in New York: Routledge, 160–178.
- LaCapra, Dominick. 2011. »Historical and Literary Approaches to the 'Final Solution': Saul Friedlander and Jonathan Littell.« *History and Theory* 50 (1): 71–97.
- Langer, Lawrence L. 1977. *The Holocaust and the Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Langer, Lawrence L. 1996. »Fictional Facts and Factual Fictions: History in Holocaust Literature«. Lawrence L. Langer. *Admitting the Holocaust: Collected Essays*. New York: Oxford University Press, 75–88.
- Levi, Primo. 2003. *Potopljeni in rešeni*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Levi, Primo. 2004. *Ali je to človek; Premirje*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

- Levi, Primo. 2012. *Kdaj, če ne zdaj?* Celje: Celjska Mohorjeva družba.
- Lewi, Mordechai. 2010. *Why Shoa and not Holocaust: A Contribution to the Culture of Memory*. Splet [30. 4. 2018] <http://www.academia.edu/10333099/Why_Shoa_and_not_Holocaust-_A_contribution_to_the_culture_of_memory>.
- Littell, Jonathan. 2010. *Sojenice*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Lockhurst, Roger. 2008. *The Trauma Question*. New York: Routledge.
- Lothe, Jakob. 2013. »Authority, Reliability, and the Challenge of Reading: The Narrative Ethics of Jonathan Littell's *The Kindly Ones*«. Ur. Jakob Lothe in Jeremy Hawthorn. *Narrative Ethics*. Amsterdam: Rodopi, 103–118.
- Love, Tim. 2011. »Child Narrators in Adult Fiction«. *Litrefs Articles*. Splet [10. 1. 2018] <<http://litrefsarticles.blogspot.cz/2011/01/child-narrators-in-adult-fiction.html>>.
- Margolin, Uri. 2013. »Narrator«. *The living handbook of narratology*. Splet [10. 1. 2018] <<http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narrator>>.
- Matajc, Vanesa. 2011. »Medbesedilna razmerja med ustno zgodovino in literature v pričevanju«. *Acta Historiae* 19 (1–2): 301–318.
- Matthews, Amy T. 2013. *Navigating the Kingdom of Night*. Adelaide: University of Adelaide Press.
- McGlothlin, Erin Heather. 2006. *Second-generation holocaust literature: legacies of survival and perpetration*. New York: Camden House.
- Miller Budick, Emily. 2015. »Prologue – Ghostwriting the Holocaust: The Ghost Writer, The Diary, The Kindly Ones, and Me«. Emily Miller Budick. *The Subject of Holocaust Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 19–40.
- Munslow, Alun. 1997. *Deconstructing History*. Second Edition. London in New York: Routledge.
- Nünning, Ansgar. 2005. »Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches«. Ur. James Phelan in Peter J. Rabinowitz. *A Companion to Narrative Theory*. Malden: Blackwell Publishing, 89–107.
- Nussbaum, Martha. 1990. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. New York: Oxford University Press.
- Olson, Greta. 2003. »Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators.« *Narrative* 11 (1): 93–109.
- Pahor, Boris. 1997. *Nekropola*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

- Passerini, Luis. 2008. *Ustna zgodovina, spol in utopija*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Patterson, David, Alan L. Berger in Sarita Cargas, ur. 2002. *Encyclopedia of Holocaust Literature*. West Port: Oryx Press.
- Patterson, David. 2002. »Introduction«. Ur. David Patterson, Alan L. Berger in Sarita Cargas. *Encyclopedia of Holocaust Literature*. West Port: Oryx Press, xiii-xviii.
- Pavčnik, Marjan. 1998. *Argumentacija v pravu: od življenjskega primera do pravne odločitve*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Phelan, James. 2005. *Living to Tell about It: A Rethoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press.
- Phelan, James. 2008. »Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita.« Ur. Elke D'hoker in Gunther Martens. *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlin: Walter de Gruyter, 7–28.
- Reiter, Andrea. 2005. »Epilogue: the Holocaust seen through the eyes of children«. Andrea Reiter. *Narrating the Holocaust*. London: Continuum, 230–241.
- Richardson, Anna. 2009. »Mapping the Lines of Fact and Fiction in Holocaust Testimonial Novels«. Ur. Louise V. Vasvári in Steven Tötösy de Zepetnek. *Comparative Central-European Holocaust Studies*. West Lafayette: Purdue University Press, 53–66.
- Riding, Alan. 2006. »The Holocaust, From a Teenage View«. *The New York Times*. Splet [29. 4. 2018] <<https://www.nytimes.com/2006/01/03/movies/MoviesFeatures/the-holocaust-from-a-teenage-view.html>>.
- Riggan, William. 1981. *Pícaros, Madmen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First Person Narrator*. Norman: The University of Oklahoma Press.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 2002. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2. izdaja. London: Routledge.
- Roskies, David G. in Naomi Diamant. 2012. *Holocaust literature: a history and guide*. Waltham, Massachusetts: Brandeis University Press.
- Sanbonmatsu, John. 2009. »Holocaust Sublime«. *American Journal of Economics and Sociology* 68 (1): 101–26.
- Shen, Dan. 2011. »Unreliability«. *The living handbook of narratology*. Interdisciplinary Center for Narratology, University of Hamburg. Splet [7. 1. 2018]

- <<https://web.archive.org/web/20130116110219/http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Unreliability>>.
- Sicher, Efraim. 2005. *The Holocaust Novel*. New York: Routledge.
- Sivec, Nina. 2015. »Pričevanjska literatura in etična zavezanost resnici: razmerja med pričevanjem, falsifikatom in heterobiografijo«. *Primerjalna književnost* 38 (3): 185–194.
- Strejilevich, Nora. 2006. »Testimony: Beyond the Language of Truth«. *Human Rights Quarterly* 28 (3): 701–713.
- Šklovski, Viktor. 2010. »Umetnost kot postopek«. Viktor Šklovski. *Teorija proze*. Koper: Hyperion, 5–29.
- Šumič-Riha, Jelica. 2005. »Subjekt po Auschwitzu«. Giorgio Agamben. *Kar ostaja od Auschwitzta: arhiv in priča*. Ljubljana: ZRC SAZU, 127–144.
- Toker, Leona. 1997. »Semiotics Towards a Poetics of Documentary Prose – From the Perspective of Gulag Testimonies«. *Poetics Today* 18 (2): 187–222.
- United States Holocaust Memorial Museum. »Documenting numbers of victims of the Holocaust and Nazi persecution«. *Holocaust Encyclopedia*. Splet [30. 4. 2018] <<https://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10008193>>.
- United States Holocaust Memorial Museum. »Jewish population of Europe in 1933: Population data by country«. *Holocaust Encyclopedia*. Splet [30. 4. 2018] <<https://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10005161>>.
- Ungar, Steven. 2012. »Out of the Past: The Perpetrator Portrait as Literary and Historical Exercise«. *Yale French Studies* 121: 185–203.
- Venezia, Shlomo. 2010. *Sonderkommando: v peklu plinskih celic*. Ljubljana: Modrijan.
- Verginella, Marta. 2003. »Primo Levi, razlagalec lagerske asimetrije«. Primo Levi. *Potopljeni in rešeni*. Ljubljana: Studia humanitatis, 171–193.
- Verginella, Marta. 2012. »Zgodovinopisna in politična raba pričevalca«. *Acta Historiae* 20 (1–2): 107–120.
- Vice, Sue. 2000. *Holocaust Fiction*. London: Routledge.
- Virk, Tomo. 2008. *Moderne metode literarne vede in njihovo filozofsko teoretske osnove*. Univerza v Ljubljani: Filozofska fakulteta.
- Weissman, Gary. 2004. *Fantasies of Witnessing: Postwar Efforts to Experience the Holocaust*. Ithaca: Cornell University Press.

- White, Hayden. 2014. *The Practical Past*. Evanston: Northwestern University Press.
- Wiesel, Elie. 1975. »For some measure of humility«. *Sh'ma: A Journal of Jewish Responsibility* 5: 314–316.
- Wiesel, Elie. 1990. »The Holocaust as Literary Inspiration.« Ur. Elliot Lefkovitz. *Dimensions of the Holocaust*. Evanston: Northwestern University Press, 5–19.
- Wiesel, Elie. 2007. *Noč*. Radovljica: Didakta.
- Yacobi, Tamar. 1981. »Fictional Reliability as a Communicative Problem«. *Poetics Today* 2 (2): 113–126.
- Yacobi, Tamar. 2001. »Package Deals in Fictional Narrative: The Case of Narrator's (Un)Reliability«. *Narrative* 9 (2): 223–229.
- Young, James E. 1987. »Interpreting Literary Testimony: A Preface to Reading Holocaust Diaries and Memoirs. *New Literary History* 18 (2): 403–423.
- Yule, Alexander in Anne Kelly Knowles. 2009. The United Holocaust Memorial Museum Encyclopedia of Camps and Ghettos 1. Splet [30. 4. 2018] <<https://www.ushmm.org/learn/mapping-initiatives/geographies-of-the-holocaust/mapping-the-ss-concentration-camp-system/>>.
- Zlobec, Ciril. 2004. »Kako daleč je lahko človek od človeka v sebi«. Primo Levi. *Ali je to človek; Premirje*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 325–341.
- Zupan Sosič, Alojzija. 2014. »Pripovedovalec in fokalizacija«. *Primerjalna književnost* 37 (3): 47–72.

Izjava o avtorstvu

Spodaj podpisana Ela Brglez izjavljam, da je magistrsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu s strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 11. junij 2018

Izjava kandidatke

Spodaj podpisana Ela Brglez izjavljam, da je besedilo magistrskega dela v tiskani in elektronski obliki istovetno, in

dovoljujem / ne dovoljujem
(ustrezno obkrožiti)

objavo magistrskega dela na fakultetnih spletnih straneh.

Datum: 11. 6. 2018

Podpis kandidatke: _____