

ФИЛМ

LUGARDA  
1968

# ХОЛОКАУСТ, СЕЋАЊЕ, КУЛТУРА (I)

Уредници  
Катарина Мелић  
Милена Нешић Павковић  
Драган Бошковић

ХОЛОКАУСТ, СЕЋАЊЕ, КУЛТУРА

Крагујевац  
2022.

## САДРЖАЈ

*Александра В. Чебашиек*

ЋУТАТИ ИЛИ ГОВОРИТИ:

ПЕДАГОШКИ АСПЕКТИ ХОЛОКАУСТ-ДИСКУРСА / 11

*Марија Д. Луковић*

НОВИ ЈЕЗИК ХУМАНИЗМА:

НЕ ЗАБОРАВИТИ ХОЛОКАУСТ! / 23

*Ивана П. Остојић*

ДЕГЕНЕРИСАНА УМЕТНОСТ:

ИМАЛИ СУ ЧЕТИРИ ГОДИНЕ / 35

*Анђела Т. Вујошевић*

ДИСКУРЗИВНЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ ХОЛОКАУСТА:

СТВАРАЛАШТВО АНСЕЛМА КИФЕРА / 49

*Јована Д. Костић*

РОСК'N'ROLL И ХОЛОКАУСТ / 59

*Александра С. Секулић*

НЕПРАВО У НЕМАЧКОЈ ЗА ВРЕМЕ НАЦИОНАЛСОЦИЈАЛИЗМА / 67

*Катјарина С. Лазић*

РЕФЛЕКСИЈА ПРОШЛОСТИ И ПОЕТИКА ПОСТМЕМОРИЈЕ / 83

*Лела М. Вујошевић*

ДВЕ ПЕТИЦИЈЕ: НЕ ДАМО ЈЕВРЕЈЕ – НАШЕ КОМШИЈЕ / 93

*Гордана М. Јоцић*

„АРИЈЕВСКИ ПАРАГРАФ” И РАСНЕ ТЕОРИЈЕ

У СРБИЈИ ТОКОМ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА / 111

*Бојана Г. Ракоњац*

ШЕКСПИРОВ МЛЕТАЧКИ ТРГОВАЦ КРОЗ ПРИЗМУ

АНТИСЕМИТИЗМА У ТРИ ИЗВЕДБЕ: ДВОРСКО ПОЗОРИШТЕ

БЕЧ (1943), ЈУГОСЛОВЕНСКО ДРАМСКО ПОЗОРИШТЕ

БЕОГРАД (2004) И ВЕНЕЦИЈАНСКИ ГЕТО (2016) / 125

*Сандра Р. Тешиовић*

ДИСКУРС О НАЦИСТИЧКОЈ ПРОШЛОСТИ У РОМАНУ

СТАРИ МАЈСТОРИ ТОМАСА БЕРНХАРДА / 137

*Теодора С. Илић*

БУДУЋНОСТ СЕБАЊА НА ХОЛОКАУСТ:

ПОСТМЕМОРИЈА У РОМАНУ EAST-WEST STREET

ФИЛИПА СЕНДСА / 151

*Верка Г. Карић*

ДАНИЛО КИШ И ИСТРАЖНИ ДИСКУРС:

ХОЛОКАУСТ И ЈЕВРЕЈСКИ ИДЕНТИТЕТ У ДЕЛУ ПСАЛАМ 44 / 163

*Драѓана М. Вучковић*

АНТИСЕМИТИЗАМ У ДЕЛУ ДНЕВНИК ЕЛЕНЕ БЕР / 173

*Дуња Д. Томовић*

РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ЛОГОРА У РОМАНУ  
ПИСАЊЕ ИЛИ ЖИВОТ ХОРХЕА СЕМПРУНА / 193

*Милица М. Карић*

БИТИ ЈЕВРЕЈИН: ПРИЧА ЈЕВРЕЈИНА ЛУТАЛИЦЕ ЖАНА Д'ОРМЕСОНА / 207

*Илија Д. Обровић*

(НЕ)СУОЧАВАЊЕ СА ПРОШЛОШЋУ НА ПРИМЕРУ  
РОМАНА ИСЕЉЕНИЦИ В. Г. ЗЕБАЛДА / 223

*Јована Д. Стојановић*

КРВАВА ПОВРАТНА СПРЕГА  
– ГЕЦ И МАЈЕР У ОГЛЕДАЛУ СМРТИ / 245

*Александра З. Стојановић*

УЧЕЊЕ ПОСЛЕ АУШВИЦА: ХОЛОКАУСТ У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ НА  
ПРИМЕРУ РОМАНА ДЕЧАК У ПРУГАСТОЈ ПИЦАМИ ЏОНА БОЈНА / 255

*Сара Николић*

ЖИВОТ ЈЕВРЕЈА ЗА ВРЕМЕ ОКУПАЦИЈЕ  
У РОМАНУ САРИН КЉУЧ ТАТЈАНЕ ДЕ РОНЕ / 269

*Тамара Јевремовић*

ТРАГАЊЕ ЗА ДОРОМ У ДЕЛУ ДОРА БРУДЕР ПАТРИКА МОДИЈАНА / 283

*Јована З. Белић*

СУОЧАВАЊЕ СА ПОЧИНИЛАЧКОМ ПРОШЛОШЋУ У  
ФИЛМУ ЛОРЕ РЕДИТЕЉКЕ КЕЈТ ШОРТЛАНД / 293

БИОГРАФИЈЕ АУТОРА / 309

Јована Д. Костић<sup>1</sup>

Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Центар за научноистраживачки рад

## ROCK'N'ROLL И ХОЛОКАУСТ<sup>2</sup>

„Rock'n'roll и Холокауст”, текст у коме се све већ догодило, али и у коме се све тек треба догодити, будући да живимо у „одсуству сваке праве присутности” (Џејмсон 1974: 145), има жељу, ма колико она била неостварива, да се „ослобод[и] од обавезе започињања” (Фуко 2019: 7). Он, међутим, ипак мора „започети” и покушати да, у неком језику и дискурсу, каже нешто о идеологијама, Холокаусту и rock'n'roll-у: *Belsen was a Gas* Sex Pistols-a, *Puppets* Ленарда Коена, *No Love Lost* Joy Division-a.

Кључне речи: Холокауст, rock'n'roll, *Belsen was a Gas*, Sex Pistols, *Puppets*, Ленард Коен, *No Love Lost*, Joy Division

### I

Сваки текст „носи у себи проблем 'значања' приповедања” (Џејмсон 1984: 70) и својим читаоцима намеће својеврсну херменеутику, потрагу за „смислом”, трансценденталним означеним. Он нужно има сопствени „друштвени подтекст” или политичко несвесно (Џејмсон 1984: 49). Другим речима, текст представља дискурзивни конструкт друштвено-историјског, политичког тела и треба га „будно демистификовати” (Џејмсон 1984: 43). Џејмсон (1984: 15) сматра да политичка херменеутика текста представља „апсолутни хоризонт свих тумачења и свих интерпретација”. Када појединачни „текст” или дело у уском смислу и његове идеологеме<sup>3</sup> постану део хоризонта људске историје као целине, онда се оне тумаче као симболичне поруке, трагови или наговештаји начина производње (Џејмсон 1984: 89). Естетски чин конструисања симболичког производа (нпр. песме) сам по себи јесте друштвено-политички, идеолошки чин.

[...] идеологија није нешто што прожима или заодева симболичке производе, него је естетски чин само по себи идеологичан, и производњу естетске или приповедне форме треба гледати саму по себи као идеолошки чин, који има функцију да проналази имагинарна или формална „решења” нерешивих друштвених противречности. (Џејмсон 1984: 92–93)

Целокупна друштвена пракса (укључујући и уметност), истиче Хачион (1996: 297), постоји захваљујући идеологији. Нова идеологија постмодернизма наглашава потребу, с једне стране, за самосвешћу и, с друге стране, за признавањем везе – коју је хуманизам угушио – између естетског и политичког (Хачион 1996: 331). Уметност, па самим тиме и rock'n'roll, јесте културолошка, идеолошка

1 jovana.kostic@filum.kg.ac.rs

2 Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2022. години број 451-03-68/2022-14/ 200198).

3 Џејмсон (1984: 89) идеологемом сматра најмању развојну јединицу у суштини антагонистичких колективних расправа друштвених класа.

иницијатива или пракса дубоко повезана са политичко-дискурзивним. Морамо се, међутим, још једном запитати следеће: да ли је дискурс искључиво средство репресије или може бити средство отпора? Може ли уметност бити друштвено субверзивна или је то пак само још једна од наших хуманистичких жеља (обмана) да се одупремо доминантним дискурсима?<sup>4</sup> Џејмсон (1984: 288) тврди да „се од уметничког дела самог по себи не може тражити да мења свет”, као и да оно, подсетимо се, омогућава само имагинарна или формална решења. С друге стране, Хачион (1996: 316) запажа да „[...] субверзија уписује оно што подрива, па на тај начин може да тежи очувању оних вредности које оспорава”<sup>5</sup>. „Маргинално и ексцентрично”, међутим, „могу оспорити ту моћ, чак и ако их она омогућује” (Хачион 1996: 327). Другим речима, схваћена као културолошка пракса, уметност такође јесте идеолошки кодирана, она заправо конституише једну нову идеологију отпора која покушава како да препозна тако и да дестабилизује друштвену, историјску и политичку детерминисаност.

Аушвиц означава једно искуство језика које зауставља спекулативни говор (Лиотар 2005: 261). Свака хуманистичка метанарација са почетка 20. века (нпр. филозофија, историја, теологија, итд.) показала нам је да ми заправо не можемо да говоримо о Аушвицу. Идеолошке конструкције тоталитарних режима довеле су до неповерења у велике приче или метаприче, те отуда „постмодерно испитује и демистификује оне тотализујуће системе који изједначавају у сврху моћи” (Хачион 1996: 310). Једна од тих ревидираних метаприча јесте Историја која, како истиче Хачион (1996: 161), не може бити писана без идеолошке и институционалне анализе, укључујући и анализу самог чина писања. Међутим, не проблематизује се питање постојања прошлости, будући да „прошлост заиста постоји” (Хачион 1996: 216), већ се покушава показати да се она перманентно (ре)конструише у језику. Она, дакле, не може бити присутна нити у онтолошком, нити у епистемолошком смислу, већ само путем текстуалних трагова (Хачион 1996: 216), који, тек њиховом реконструктивном интерпретацијом, причи дају смисао и идентитет.

„Чини се да се геније – појава истински великог и значајног рада – јавља онда кад је нешто савршено уклопљено у свој контекст” (Бирн 2015: 36). Rock уметност можемо, свакако, да „читамо” у једном културолошком, политичком и дискурзивном контексту. Иако можда није субверзиван у „пуном” значењу те речи, rock'n'roll може да разиграно деконструише апсолутне „истине” преовладавајућих идеологија. Постмодерно, подсећамо, сматра да је политичка револуција само још једна у низу наших илузија, па самим тиме „мало верује у способност уметности да *непосредно* мења друштво [...]” (Хачион 1996: 360).

И, такође, враћајући се себи као сопствени ехо, револуција нас оставља у празнини себе или у празнини пуке разбирливе након ње. Зато су и машта, и дроге, и љубав, и слобода, само потврдиле да ни њих, као утехе, камоли као утопијских места нема, него се свуда шири све већа празнина, и, не више естетизована и пожељна, него у бескрај и празнину одложена, фрагментарна меланхолија. Након маште остаје несаница, након наркотика лекови, након љубави усамљеност, након слободе – свест о још дубљој утамничености (Бошковић 2016: 26).

- 4 Да ли је, као и секс и дроге, и rock'n'roll друштвено субверзиван или фукоовски схваћен контролисани производ моћи, и тако само једна од толиких друштвених жеља да будемо субверзивни, а заправо тек једна обмана моћи да будемо друштвено контролисани? – Остајући у овој обмани, ово питање остављамо по страни. (Бошковић 2016: 23)
- 5 Џејмсон (1984: 107) такође истиче да отпор може бити „пракса која подупире сам систем који је предвидео и наметнуо њене границе”.

Међутим, „могу ли ствари да добију лице? Није ли уметност делатност која придаје лице стварима?” (Левинас 1998: 23). И музика, попут књижевности, у своме језику објављује „биће” овога света, она има мајеутичку улогу, јер, подсетимо ли се Хајдегера (1982: 197), „ниједна ствар не може да буде тамо где реч недостаје”. Rock'n'roll може да учини видљивим умрежена културна значења и постане критика друштвених, политичких и идеолошких пракси, али исто тако и да „суштински измени начин на који доживљавамо свет и наше место у њему” (Бирн 2015: 15). Он, дакле, није само музика, стил облачења или опхођења, већ и начин мишљења и живљења. „[...] ми гледамо свет музичким очима и разумемо га музиком у нама” (Бошковић 2016: 23).

Rock'n'roll чита културу, политику, друштво, а култура и оно невидљиво непрестано се исписују у новом језику, стиху, тону, дискурсу (Бошковић 2016: 24). Да ли се Холокауст, „једна нова патња” (Левинас 1989: 103), заиста може догодити у језику, стиху, тону или дискурсу, имајући у виду да Реално, невидљиво или оно-страно непрестано измиче симболичком представљању? „[...] приступ Реалном је у најбољем случају само повремен, а повлачење од њега у овај или онај облик интелектуалског комфора вечно” (Џејмсон 1984: 349). И, пре свега, можемо ли да не будемо ухваћени у „клопку” говора ако знамо да „говор може да исцрпи смисао говора [...] у чину који га ствара” (Лакан 1989: 53) и да је свако уопштавање смрт (Левинас 1998: 42)? Није ли сам чин говора само одраз наше жеље да разоткријемо нешто, а заправо тек још једна од илузија да то можемо? И, на крају, да ли можемо да именујемо Холокауст, а да не избришемо његову онтологију? „Можда заиста постоји нека алтернатива [...] али ми смо немоћни да то именујемо, јер учинити то значило би да смо га већ избрисали” (Иглтон 1997: 15).

## II

*Belsen was a Gas*, песма са албума *The Great Rock'n'roll Swindle* енглеског punk rock<sup>6</sup> састава Sex Pistols, својим називом евоцира један од нацистичких концентрационих логора, наиме, Берген-Белзен (енг. Bergen-Belsen). Белзен јесте оно место које призива сећања, али и вишеслојни, често контрадикторан симбол нацистичког зверства (Кушнер 1996: 181).

Belsen was a gas I heard the other day  
 In the open graves where the Jews all lay  
 Life is fun and I wish you were here  
 They wrote on postcards to those held dear  
 Oh dear  
 Sergeant majors on the march  
 Wash their bodies in the starch  
 See them all die one by one  
 Guess it's dead, guess it's glad  
 So bad

6 Punk rock (или само punk) жанр је музике настао средином седамдесетих година у Америци и Великој Британији. Песме punk rock извођача карактерише тврд звук, најчешће једна мелодија која варира у самом ритму, као и друштвено-ангажовани текстови. Када говоримо о punk-у не треба занемарити чињеницу да се он позиционирао као жанр музике склон ка експлицитном испољавању револта и бунтовности према комформистичком, ауторитативном и идеолошком. Punk је заправо био „објава препорода, неумерен у својим тврдњама баш због тога што су његова музика и политика представљали покушај проширења и продубљивања радикалног рок пројекта који се појавио деценију раније” (Тојнби 2019: 40).

Belsen was a gas I heard the other day  
 In the open graves where the Jews all lay  
 Life is fun and I wish you were here  
 They wrote on postcards to those held dear

Лексема 'gas' отворена је за двоструко читање, па се тако може читати као директна референца на нацистичке гасне коморе<sup>7</sup>, али и као сленг 'гасирати' у значењу 'забављати се'. Бенгс (1988: 314) истиче да је бенд приликом једног од својих наступа у Сан Франциску изводио баш ову песму, али да тадашња публика није умела да препозна иронију у њеним стиховима: „Ограничен је број пута који се може некоме поновити иста ствар на простом енглеском језику док не схватиш да они чак ни у томе не виде иронију; они не чују речи”<sup>8,9</sup> Бескрајну игру значења унутар текста омогућава језик и његова перманентна метафоричност. Сваки текст, присетимо ли се Де Мана (1975: 136), „узима у обзир свој начин писања, а у исто време утврђује нужност да тај рачун полаже на посредан, фигуралан начин за који зна да ће се погрешно разумети”. Према Де Ману (2002: 178) иронија јесте алегорија дискурзивног тропа. Другим речима, она јесте фигура говора којом се казује супротно од онога што се заиста мисли. Иронична реторика ове песме читава се, најпре, у стиховима “Life is fun”, “Guess it's dead, guess it's glad” и “So bad”. Један од закључака до којих долазимо јесте да оваква реторика, ономе ко је разуме, раскрива идеолошку маску тотализујућих система и да, у оквирима симболичког, човека савременог доба може отворити ка, макар и минималном, друштвеном агажману.

### III

Једна од песама у оквиру постхумног музичког албума *Thanks for the Dance* Ленарда Коена јесте песма *Puppets*<sup>10, 11</sup>. *Puppets* представља донекле измењену верзију песме по први пут објављене у Коеновој књизи *Book of Longing*. Ленард Коен, према речима Д. Аскила, „поседује изванредну моћ спајања узвишеног и прозаичног – метафизичког и политичког”<sup>12</sup>, чиме се потврђује да је његово уметничко стваралаштво идеолошки обојено.

German puppets burned the Jews  
 Jewish puppets did not choose  
 Puppet vultures eat the dead  
 Puppet corpses they are fed  
 Puppet winds and puppet waves  
 Puppet sailors in their graves  
 Puppet flower, puppet stem  
 Puppet time dismantles them  
 Puppet me and puppet you

7 Иако је Берген-Белсен поседовао крематоријум, у њему није било гасних комора и масовног убијања логораша. Једна од жртава Берген-Белсена била је Ана Франк. Логор је ослобођен 1945. године од стране британских трупа.

8 Сви цитати из литературе на енглеском језику дати су у преводу ауторке рада.

9 “There are only so many times you can tell somebody something in plain English till you realize they don't get the irony even in that; they don't hear the words.” (Bangs 1988: 314)

10 Наведени албум садржи девет песама које нису ушле у финалну верзију албума *You Want It Darker*.

11 Музички спот за ову песму изашао је у новембру 2021. године, а у режији Данијела Оскила. Спот је снимљен у граду Њујорку. Важно је истаћи да је током снимања режисер блиско сарађивао са Ленардовим, Адамом Коеном.

12 <<https://www.rollingstone.com/music/music-news/leonard-cohen-puppets-video-1253331/>>.

Puppet German Puppet Jew  
 Puppet Presidents command  
 Puppet troops to burn the land  
 Puppet fire, puppet flames  
 Feed on all the puppet names  
 Puppet lovers in their bliss  
 Turn away from all of this  
 Puppet reader shakes his head  
 Takes his puppet wife to bed  
 Puppet me and puppet you  
 Puppet German, puppet Jew

Puppet Presidents command  
 Puppet troops to burn the land  
 Puppet fire, puppet flames  
 Feed on all the puppet names  
 Puppet night comes down to play  
 The after act to puppet day

*Puppets* има антрополошку димензију, будући да се бави питањем човека и његове судбине као марионете. Песник експлицитно назначује да смо сви ми (укључујући власт, оне у служби власти, љубавни и брачни парови, читаоци, итд.) марионете којима управљају друштвено и политичко. Коен, међутим, одлази корак даље, па тако приподне појаве или процесе попут ветра, таласа, смењивања дана и ноћи, али и апстрактни појам времена, означава као марионете. Стихом “Jewish puppets did not choose” песник указује на чињеницу да Јевреји никако нису могли да утичу на Запад који их сматра потенцијалним непријатељем који може угрозити његову моћ, као ни на историју која све време интезивно ради на искључивању њиховог гласа и њихове другости. С друге стране, морепловци су такође марионете које су, верујући у важност и смисао „својих” подухвата, завршиле у гробу. У стиховима “Puppet Presidents command/ Puppet troops to burn the land” Коен нам скреће пажњу на релације моћи једног друштва, постављајући их у оквире савременог човека, односно читаоца. Напоследку, стихови “Puppet lovers in their bliss/ Turn away from all of this” сагледавају антропоцентризам – равнодушну и саможиву страну човека који не успева да се уздигне над самим собом.

Протагониста музичког спота за *Puppets* хода уском и завученом улицом града Њујорка, обучен у дугачак црни мантил и са црним шеширом на глави. Постављањем једне маргинализоване личности која симболизује милионе других у кадар, превазилази се онтологија ја сам ја, он је он (Левинас 1998: 148) и отвара се могућност етичког делања. Иако није атемпорално биће, будући да има свест о прошлости и будућности, савремени човек јесте аисторијско биће, склоно ка селективном памћењу и процесима заборављања. Занимљиво је приметити да протагониста одлази само да би се вратио на исто место одакле је и пошао. Не би ли онда требало и ми, заједно са њим, да се вратимо на место друштвеног и колективног страдања? Да ли је то „смисао” уметности? Да ли уметност уопште има „смисла” ако не желимо да сагледамо нашу реалност? Одговор на ово питање можда нам могу дати стихови који се јављају на самом крају спота.

So much of the world is plunged in darkness and chaos...  
 So ring the bells that still can ring  
 Forget your perfect offering  
 There is a crack in everything  
 That's how the light gets in.



## IV

Левинас (1989: 97) истиче да онтолошка апсурдност подразумева да ме се смрт другог не тиче. „Бог је мртав”, рећи ће Ниче, и ми смо га усмртили, и то тако што смо усмртили другог, ону у другом и ову у нама. „У другости другог лежи почетак сваке љубави” (Левинас 1989: 100). Када смо се определили да не изгубимо себе, оно Лаканово (1989: 11) отуђујуће „ја”, тада смо и заборавили другога. „Та одговорност за другог јесте темељни момент љубави” (Левинас 1989: 99). Можда је, заиста, Левинасова реторика љубави и одговорности према другоме само наша „носталгија за неким крајњим тренутком *излечења*” (Џејмсон 1984: 349), „пуко метафизичко наклапање” (Иглтон 1997: 62) или још један систем са његовим идеологијама. И ако јесте тако, онда се „[...] политика мора контролисати етиком: други ме се тиче” (Левинас 1989: 98).

Песма *No Love Lost* британског post-punk<sup>13</sup> бенда Joy Division улази у један семантички дијалог са књижевним текстом, романом *The House of Dolls* пољског писца јеврејског порекла Ка-Тсетника 135633<sup>14</sup>. Певач и текстописац Joy Division-а Ијан Кертис, обузет мислима о Холокаусту, пише *No Love Lost*, једанаесту по реду песму албума *Substance* (1988). Његова супруга, Дебора Кертис (1995: 73), наводи да је „знала да Ијан проводи све своје време, читајући и размишљајући о људској патњи. Знала сам да тражи инспирацију за песме, међутим, цела је ствар кулминирала у нездраву опсесију психичким и физичким болом”. *No Love Lost* покушава да артикулише симболичку изопштеност другога и љубав према другоме у њеном нестајању.

Through the wire screen  
The eyes of those standing outside looked in at her  
As into the cage of some rare creature in a zoo  
In the hand of one of the assistants  
She saw the same instrument  
Which they had that morning  
Inserted deep into her body  
She shuddered instinctively  
No life at all in the house of dolls  
No love lost  
No love lost

Како се сматра претњом успостављеном поретку Данијела, главна јунакиња романа *The House of Dolls*, прво је дискурзивно обележена као „some rare creature in a zoo”, а затим је и физички одвојена од осталих. Стих „no love lost”, семантички посматрано, упућује на равнодушност према другоме, на немогућност остваривања емотивног односа са другим, „односа један-за-другог” (Левинас

13 Post-punk јесте музички жанр настао касних седамдесетих година под јаким утицајем punk rock-а. Post-punk склон је различитим експериментима, па тако његова структура укључује елементе reggae-а, funk-а, електронске музике, итд. У том смислу, може се рећи да је post-punk стилстички комплекснији жанр од punk-а.

14 Ка-Тсетник провео је две године у нацистичком концентрационом логору Аушвиц, након чега је почео да пише романе о свом заточеништву на хебрејском језику. Роман *The House of Dolls* заснива се на дневничким списима жене јеврејског порекла која, поштеђена смрти у гасној комори, бива одведена у један од одреда логора, такозваних 'Joy Divisions', како би тамо служила за сексуално задовољство нацистичким војницима и повлашћеним затвореницима. 135633 јесте Ка-Тсетников логорски регистрациони број, док је његово право име Јехил Де-Нур. Једна од песама Joy Division-а, наиме, *Warsaw* почиње стихом „Three, five, zero, one, two, five, go”, односно логорским регистрационим бројем.

1998: 9). Порицање другог Левинас (1998: 21) изједначава са његовим убиством. „Тријумф те моћи [моћи да убијем другог] је њен пораз као моћи. У самом оном тренутку у коме се моја моћ да убијем оствари, други ми је измакао” (Левинас 1998: 21). Пред другим ми смо, можда, ближи нама самима и страхујемо да се, у том сусрету са другим, не суочимо са оним што јесмо, са оним што јесте илузија нашег људског. Можемо ли да видимо себе у одсуству себе, себе као другог и будемо „изван-себе-за-другог” (Левинас 1998: 9)?

И да, када ћемо ту другост да загрлимо и заволимо као наше људско?

## ЛИТЕРАТУРА

- Бенгс 1988: L. Bangs, *Psychotic Reactions and Carburetor Drugs*, New York: Alfred A. Knopf.
- Бирн 2015: D. Birn, *Kako radi muzika*, Beograd: Geopoetika.
- Бошковић 2016: Д. Бошковић, Бели зец или како мислити књижевност, rock'n'roll, културу: Луис Керол, Jefferson Airplane, The Matrix, у: *Српски језик, књижевности, уметности*, књ. 2, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 21–27.
- Де Ман 1975: P. De Man, *Problemi moderne kritike*, prevod i predgovor Sreten Marić, Beograd: Nolit.
- Де Ман 2002: P. De Man, *Aesthetic Ideology*, ed. Andrzej Warminski, USA: University Minnesota Press.
- Иглтон 1997: Т. Иглтон, *Илузије постмодернизма*, Нови Сад: Светови.
- Кертис 1995: D. Curtis, *Touching from a Distance: Ian Curtis and Joy Division*, London: Faber and Faber.
- Кушнер 1996: Т. Kushner, The Memory of Belsen, in: *The Journal of Holocaust Education*, Vol. 5, Issue 2–3: Belsen in History and Memory, Routledge, 181–205.
- Лакан 1989: Ж. Лакан, *Списи*, уредио Миодраг Павловић, Београд: Просвета.
- Левинас 1989: Е. Levinas, *Drugi me se tiče*, Delo, 95–105.
- Левинас 1998: Е. Левинас, *Мислићи-на-груџоџ*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Лиотар 2014: Ж. Ф. Лиотар, „Дискусије, или: фразирање `после Аушвица’”, Београд: Трећи програм радио Београда.
- Тојнби 2019: J. Toynbee, The Clash, revolution and reverse, in: *Working for the Clampdown: the Clash, the Dawn of Neoliberalism and the Political Promise of Punk*, Ed. Colin Coulter, Manchester: Manchester University Press, 35–51.
- Фуко 2019: М. Фуко, *Poredak diskursa*, Loznica: Karpos.
- Хајдегер 1982: М. Hajdeger, *Mišljenje i pevanje*, Beograd: Nolit.
- Хачион 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad: Svetovi.
- Џејмсон 1974: F. Jameson, *Marxism and Form*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Џејмсон 1984: Ф. Џејмсон, *Политичко несвесно: Приповедање као друштвено-симболични чин*, Београд: Рад.
- <<https://www.rollingstone.com/music/music-news/leonard-cohen-puppets-video-1253331/>>.

## ROCK'N'ROLL AND HOLOCAUST

### Summary

“Rock'n'roll and Holocaust” represents, on one hand, a text in which everything has already happened and, on the other, a text in which everything is yet to happen because we, if we are to believe Jameson, live in the absence of any true presence. Moreover, this paper has a Foucauldian desire to liberate itself from the obligation of commencing. It, however, has to “commence” and, within some language and discourse, attempt to say something about ideologies, Holocaust and rock'n'roll: Sex Pistols' *Belsen was a Gas*, Leonard Cohen's *Puppets*, Joy Division's *No Love Lost*.

*Key words:* Holocaust, rock'n'roll, *Belsen was a Gas*, Sex Pistols, *Puppets*, Leonard Cohen, *No Love Lost*, Joy Division

*Jovana D. Kostić*