

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*

ДИСКУРСИВНЕ 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

Катарина С. Лазич<sup>1</sup>

Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко уметнички факултет  
Центар за научноистраживачки рад

## РЕФЛЕКСИЈА ПРОШЛОСТИ И ПОЕТИКА ПОСТМЕМОРИЈЕ

У раду ћемо се превасходно бавити поетиком постмеморије у роману *Изгубљени* Данијела Менделсона, као и начинима на који се путем поменуте постмеморије остварује рефлексивност прошлости (конкретно Холокауста) код самог аутора романа и других ликова. Такође, бавићемо се следећим аспектима постмеморије као такве: наративом повратка, сексуалним понижавањем жртава (порнографском димензијом односа извршилац/жртва), породичном романсом Холокауста, постмеморијом у сврху потраге за идентитетом као концептом постмеморије представљене кроз мотиве хране и кухиње. Анализом се жели доћи до закључка да су животи потомака настрадалих у Холокаусту (као и оних преживелих) понекад у великој мери под утицајем сећања и траума њихових најближих као и да се врло често упуштају у потрагу како би дошли до жељених одговора и успели да успоставе какав-такав мир са прошлошћу.

*Кључне речи:* постмеморија, Херш, Менделсон, *Изгубљени*, Холокауст, друга генерација, трећа генерација

### Увод

Меријен Херш (2012: 103) у раду *Генерација постмеморије* дефинише концепт постмеморије на следећи начин:

Постмеморија описује заправо везу која постоји између припадника тзв. друге генерације и моћних, и врло често трауматичних искустава који су претходили њиховом рођењу, али су упркос томе у њима толико утиснута да се чине готово саставним делом њиховог властитог сећања.

Када наведену тврдњу имамо у виду, готово да и не чуди чињеница да је заправо породица окриље у коме се постмеморија генерише и ствара и да је породица средство преношења и трансмисије датих искустава, са предака на потомке. Међутим, постмеморија нас врло често доводи до једног значајног питања које гласи: шта ми заправо дугујемо жртвама и на који начин да најбоље пренесемо њихове приче и искуства а да их притом не присвојимо, не преусмеримо пажњу на себе или не занемаримо наше властите приче? Бројни су примери различитих аутора из света уметности (превасходно књижевности и кинематографије) где су искуства Холокауста њихових најближих нашли одјека у њиховом стваралаштву или на било који начин обојили њихове животе. Штавише, то незамисливо искуство Холокауста врло често нашло је одјека у кошмарима, сузама или чак болестима оних који су кроз то прошли:

Засигурно, деца оних захваћених колективном траумом врло често наслеђују ужасну, непознату и непојамну прошлост коју њиховим родитељима није било суђено да преживе. Фикција, уметност, мемоари и сведочења друге генерације обликовани су покушајем да се прикажу дугорочни ефекти живота у близини бола, депресије и отуђености особа које су присуствовале великој историјској трауми или су

1 katarina.lazic2012@gmail.com

је преживеле. Њихово стваралаштво је обојено детињом збуњеношћу, жељом да се неправда исправи или пак свесношћу да би се само постојање детета могло узети као вид компензације за неизречив губитак. (Херш 2012: 112)

У раду ћемо се превасходно бавити концептом постмеморије у роману *Изгубљени* Данијела Менделсона, као и анализом начина на који се посредством постмеморије остварује рефлексија прошлости (конкретно Холокауста) код самог аутора романа и других ликова. Такође, бавићемо се следећим аспектима постмеморије као такве: наративом повратка, сексуалним понижавањем жртава (порнографском димензијом односа извршилац/жртва), породичном романсирањем Холокауста, постмеморијом у сврху потраге за идентитетом као и концептом постмеморије представљене кроз мотиве хране и кухиње. Анализом се жели доћи до закључка да су животи потомака настрадалих у Холокаусту (као и пак оних преживелих) понекад у великој мери под утицајем сећања и траума њихових најближих као и да се врло често упуштају у потрагу како би дошли до жељених одговора и успели да успоставе какав-такав мир са прошлошћу.

### *Изгубљени*

У контексту постмеморије од врло великог је значаја дело Данијела Менделсона *Изгубљени: у потрази за шесторо од шест милиона*. Наиме, у самом роману говори се о путовању Данијела Менделсона широм света како би кроз разговоре са различитим људима који су имали било каквог контакта са његовом породицом сазнао нешто о животима и судбинама његовог деде са мајчине стране, Шмиела, затим Шмиелове жене Естер и њихових четири кћери, који су живели у Болехову и настрадали током нацистичке окупације. Читава потрага иницирана је најпре коментарима Данијелове родбине како он неодољиво подсећа на Шмиела, што га временом наводи да о њему истражује и дозна више о његовим последњим данима, као и последњим данима његове породице. Занимљиво је да роман почиње Данијеловим настојањем да сазна више о својим мртвим прецима да би на крају та потрага довела најпре до његовог поновног зближавања са братом, а затим и до консолидације читаве породице. Према речима самог аутора његова је књига посвећена томе да се тачно и децидирано утврди шта се заправо догодило тим људима. Књига је објављена септембра 2006. године, освојила је бројне награде и преведена је на различите светске језике. Менделсон је у стварању ове књиге био такође под утицајем Марсела Пруста и његовим делом *У потрази за изгубљеним временом*, сматрајући је „могућношћу да се прошлост поврати”.

Чињеница која свакако долази до изражаја при читању овог дела јесте да се ништа са сигурношћу не може знати: упркос Менделсоновом настојању да дође до чињеница о животу и страдању Шмиела и његове породице, све на шта наилази јесу провизорне приче које врло често бивају и контрадикторне, као и тривије из њихових живота (*Он је био глуп, Она је имала леће ноже, била је јако љубазна жена*, итд.). Стога, он долази до сазнања да се потомци никада не могу „ставити у кожу” својих предака, не могу разумети зашто је неко у прошлости поступио на овај или онај начин, те би се зато требало уздржати од било каквих осуда:

Не осуђујем! Не осуђујем никога, рекао сам. И било је истина. Али немогуће је поздано знати неке ствари, јер никада нећу бити у могућности да искусим тај притисак који су људи током ратних година искусили, незамисливе изборе које су морали да направе, и зарад свега тога одбијам да их осуђујем. Ипак, јављала ми се још једна мисао у тренутку док сам јео слатке урме и смокве: све ове године током којих нисам

знао ништа о Шмиелу као и све друго изазвало је у мени ужасну жудњу да сазнам, да имам чињенице, датуме и детаље; међутим, никада ми притом није пало на памет да се те чињенице, датуми и детаљи могу на крају свести само на још један податак у графикаону или делови нечије приче – да ме они једног дана могу приморати да осуђујем људе. Као што рекох, желим да нагласим да није на мени да осуђујем. Не осуђујем никог. Не могу бити у 1942-ој години, не знам како је све тада изгледало, људи су радили то што су радили, били су под незамисливим притиском и стресом. (Менделсон 2006: 452–453)<sup>2</sup>

Шта год потомци из ове перспективе учинили, колико год настојали да се саосећају са својим прецима и да се ставе у њихову позицију, то ће увек бити немогуће јер је потребно доживети нешто у том времену и под датим околностима: међутим, чак ни то не би било довољно јер је свако од нас јединка за себе и реагује другачије. Менделсон и сам долази до тог закључка на свом путу ка истини и то је нешто што он заправо покушава да предочи својим читаоцима: немогуће је (а и боље што је тако) за млађе генерације наново искусити Холокауст и имати макар и благу представу онога што су ти настрадали људи доживели:

Међутим, иако је важно да одолимо искушењу да говоримо у туђе име, да 'замислимо' или 'описујемо' нешто за шта не постоји адекватна паралела у нашем искуству, могуће је пак сазнати макар и делић онога што се дешавало током та три септембарска дана, три дана те друге Акције, кад смо већ дошли у посед извештаја очевидца. Ови описи нам заправо никада не могу пружити увид 'у то шта су Шмиел, Естер и Брониа доживели', јер једноставно не постоји начин да се реконструише њихово субјективно искуство, али нам дозвољава да у својој глави створимо менталну слику, макар она била и замућена – о одређеним стварима које су им урађене, или које су им вероватно урађене, јер знамо да су такве ствари чињене другима током тог истог догађаја. Могу да прегледам све доступне изворе и упоредим их, сравним, и од тога створим вероватну верзију онога што се догодило Шмиелу, његовој жени и ћерки током тих дана који су кулминирали њиховом смрћу; али наравно, никада нећу са сигурношћу знати. (Менделсон 2006: 278)

Ипак, може се одати пошта тим људима да се не дозволи да се њихова страдања и патње заборавае јер их је једино на тај начин могуће „спасити” и оживети макар делић прошлости, те се стога овај Менделсонов роман с правом може сматрати Прустовским делом чији је циљ да поврати „изгубљено време”.

У контексту наше немогућности да се „пројектујем” у положај оних који су кроз Холокауст (или било које друго трауматично искуство) прошли, можемо говорити о концепту опроштаја и томе како га Жак Дерида (Jacques Derrida) у делу *О космополитизму и опроштају* дефинише. Зарад тога, позваћемо се такође на документарни филм *Унук (Enkel)* из 2018. године, редитеља Александра Рељића. Филм заправо говори о заједничкој борби против расизма, антисемитизма и ксенофобије бивше логорашице јеврејског порекла Еве Мозес Кор која је, заједно са својом сестром близнакињом, преживела нацистичке експерименте, и Рајнера Хеса, унука команданта Аушвица Рудолфа Хеса, осуђеног на смрт због убиства два и по милиона Јевреја. Ева је 2014. симболично усвојила Хесеовог унука и притом навела да су то помирење и опроштај њена највећа освета нацизму.

Нешто што свакако ослободу у датом филму јесте мотив опроштаја као јединог начина да се човек ослободи баласта прошлости и улоге које су му околности наметнуле: улоге жртве логора или потомка нацистичког крволока. Ева и Рајнер одлучују се на овај корак и обоје на неки начин бивају одбачени од стране

<sup>2</sup> Менделсоново дело није преведено на српски језик и сви цитати из дела преводи су ауторке рада.

своје средине: Ева од осталих чланова јеврејске заједнице који сматрају да за Холокауст нема и не може бити опроста, а Рајнер од стране своје породице који су и даље симпатизери неонацистичких опција и који га сматрају стога издајником фамилије. Ева дуго није могла да схвати шта заправо значи бити слободан, а она уистину то и није била све док се није одлучила на чин праштања. Након смрти њене сестре Мирјам, Ева је написала писмо опроштаја др Менгелеу: затворила се у собу и називала га свим погрдним именима којих се могла сетити, да би на крају успела да изговори: „Упркос свему, ја ти опраштам”. Евина надмоћ преживеле жртве у овом је чину дошла до изражаја јер др Менгеле у овом чину није могао да је спречи. С друге стране, Рајнер Хес још као петнаестогодишњак схватио је ко је његов деда и та се нова слика косила са оном која му је годинама представљана од чланова породице. Након тог сазнања он напушта свој дом и постаје издајник у очима своје породице. Након преживљеног срчаног удара у 39-ој години, Рајнер схвата да мора да се суочи са мрачном прошлошћу своје породице, насиљем својих предака и властитим заблудама. Као најважнији детаљ Рајнер истиче да његова породица до дана данашњег није била у стању да призна да деда није био никакав добар војник, већ ратни злочинац. Ева и Рајнер схватају да они нису припадници два супротстављена табора, већ двоје људи који се, иако супротним стазама, крећу ка истом циљу, а то је опроштај.

Када говоримо о самом концепту опроштаја, Дерида (2001) у поменутом раду прави паралелу између „опростивог” и „неопростивог”, развијајући теорију да је прави, истински опроштај могућ само онда када смо у позицији да опрости-мо нешто што је само по себи неопростиво:

Како бисмо се приближили концепту опроштаја, логика и здрав разум се слажу око једног парадокса: неопходно је, чини ми се, да се пође од чињенице да, јесте, постоји оно што је неопростиво. Зар уистину то неопростиво и није једина ствар коју би требало опростити? Једина ствар која изискује опроштај? Ако је неко спреман да опрости само оно што се чини опростивим, оно што црква назива *венијалним*, опростивим грехом, онда би нестала и сама идеја опроштаја. Ако постоји нешто што завређује опроштај, онда је то оно што се на црквеном језику назива ‘смртни грех’, најгори, неопростиви злочин или озледа. Одатле и проистиче апорија<sup>3</sup>, која се може изразити неумољивом формалношћу, без милости: опроштај прашта само оно неопростиво. Човек, не може, или не би требало да опрости: опроштај постоји, ако га уопште има, само тамо где постоји неопростиво. Наиме, опроштај се приказује као немогућност сама по себи. Постаје могућ само онда када чини оно што је немогуће. (Дерида 2001: 32–33)

Постоји ли бољи пример за појам „неопростиво” од Холокауста, злочина неопростивог и по људским и по божијим законима? Међутим, Ева и Рајнер долазе до решења овог „парадокса”: понекад да би се човек ослободио баласта прошлости он мора опростити то неопростиво и помирити се са непомирљивим како човечанство не би било осуђено да стално понавља исте грешке и ствара нове крволоке и жртве. Исто тако, када у виду имамо чињеницу да се не можемо ставити у положај ни крволока ни жртава у периоду Холокауста, само то сазнање обавезује нас ако не на опроштај, оно бар да се уздржимо од било каквог осуђивања истих.

Када говоримо о постмеморији у роману Данијела Менделсона *Изгубљени*, он би се могао тумачити у контексту дела Меријен Херш *Генерација*

3 Апорија – тешкоћа са којом се суочава утемељење неке филозофске теорије. Збуњеност, беспомоћност, нејасноћа; логична тешкоћа; сумњива или спорна ствар.

*постмеморије*. Наиме, неки од јако битних постулата које смо из самог дела издвојили а који фигурирају у роману јесу следећи: тзв. „наратив повратка”, фотографија (као „прозор” у прошлост), сексуално понижавање жртава (чиме се дотичемо проучавања дела у оквиру Холокауста и родних теорија), породично романсирање Холокауста, постмеморија у сврху потраге за идентитетом, као и постмеморија кроз мотив кухиње и хране.

Хершова концепт тзв. „наратива повратка” (2012: 205) дефинише на следећи начин:

‘Наратив повратка’ у коме се преживели Холокауста, у пратњи одраслог детета, враћа свом дому у Источној Европи, или у коме се деца преживелих враћају како би пронашла некадашње домове својих родитеља, да би ходала ‘тамо где су они ходали’, постао је недавно врло заступљен. Мемоари те деце преживелих доминирају овим жанром. Наративи повратка представљају заправо потраге које константно одолевају и осујећују било какву могућност откривења или повратка.

Сазнавши о свом деди-ујаку Шмиелу на кога он према речима његове породице личи, Менделсон заједно са својим братом одлази на пут у Болехов, некадашњи дом његових предака. Пут се наравно неће завршити само у Болехову: Менделсонова путања притом ће „кривудати” и водити га на места на које није ни помишљао да ће их посетити, а све пратећи приче људи који су у неком тренутку живота били у контакту са Шмиелом и његовом породицом. Међутим, нешто што би било врло важно истаћи јесте чињеница да упркос свим напорима да са сигурношћу утврде чињенице о Шмиеловој породици и њиховом страдању, све на шта Менделсон наилази јесу провизорне приче или нагађања. Менделсон при крају свог пута успева да дође до неке најверодостојније верзије приче о томе шта се десило његовима иако и то остаје прилично упитно: да ли је то права истина или пак верзија око које се највећи број сведока слаже. Како се та дуго тражена истина о прошлости налази увек негде другде, Менделсон остаје ускраћен за исту: његов „повратак” у прошлост и жеља да „хода корацима својих предака” граничи се са настојањем човечанства да поврати иницијално стање невиности, јер и једно и друго остају у равни немогућег.

Фотографија која у оквиру постмеморије представља значајан вид документарног материјала у Менделсоновом роману игра врло проминентну улогу. Заправо, фотографије представљају једино средство којим се Менделсон служи како би дошао до каквих-таквих података о својој породици. Наиме, сам Ролан Барт уводи концепт пунктума у контексту фотографије и наводи да се оне могу посматрати „као место укрштања прошлости и садашњости” (Херш 2012: 61). Самим тим, фотографије, поред другог документарног материјала, представљају можда и једино средство да о прошлости (и људима који су њен део) нешто сазнамо. Међутим, фотографије могу у извесном смислу бити „мањкаве”, јер је приликом посматрања одређене фотографије присутно константно флукутирање између онога што можемо да видимо и онога што гледајући можемо да сазнамо. Посматрајући фотографије Шмиела и његове породице и разговарајући са другим људима о њима, Менделсон схвата колико је заправо тешко нешто са сигурношћу знати о некоме, па макар то био и неко вама најближи. Јер, шта он може видети на тим фотографијама, колико тога са сигурношћу може сазнати о њима и колико се та пројектована истина разликује од онога како је заправо било. Фотографије могу дочарати физички изглед дате особе, али нам не могу пружити ни најмањи увид у њен унутрашњи, нити у ломове и превирања кроз која та особа пролази, нарочито током једног историјског преседана као што је



Холокауст. Стога фотографије саме по себи представљају мач са две оштрице: дочаравајући нам физички лик појединца, оне истовремено не дају никакву представу (или га чак и скривају) о душевном стању те особе.

У контексту родног тумачења концепта постмеморије јавља се и сексуално понижавање жртава, тзв. порнографска димензија односа починилац/жртва. Наиме,

сексуално понижавање жртава у њиховим последњим часовима била је једна од тактика нациста да у сваком смислу дехуманизују своје жртве. Свакако јеврејске жене биле су много подложније том виду насиља од мушкараца, тако да је било бројних случајева силовања и сексуалног иживљавања у гетима и логорима. (Херш 2012: 142)

Што се тиче аспекта сексуалног насиља у Менделсоновом роману, оно је заступљено (или претпостављамо из прича да јесте) у једној сцени романа: мучењу Јевреја које су нацисти држали у католичком друштвеном центру. Наиме, најпре бивају приморани да се скину до голе коже, а затим да се попну један другом на рамена и формирају „људску пирамиду“:

Када сам имао осамнаест често сам се питао шта би 'бити мучен двадесет и четири сата' могло да значи. Рекла нам је да су Јевреји били затворени у том католичком друштвеном центру у северном делу града, и да су Немци приморали заточене Јевреје да се попну један другом на рамена, а старог рабина су попели на сам врх, да би га одмах потом ударцем оборили. Очигледно, читав овај процес је трајао поприличан број сати. (Знатно касније, у Аустралији и Израелу и Скандинавији, сазнао сам и остале детаље, оне до којих можете доћи само ако сте били на лицу места). (Менделсон 2006: 357)

„Детаљи” о којима Менделсон говори састоје се у следећем: осим што жене бивају скинуте до голе коже (а према причама очевидаца и силоване), једна од њих (постоји индиција да се радило о једној од Шмиелових ћерки) чак је приморана да таква „плеше” са старим рабином кога су претходно ослепели на опште одушевљење свих присутних нациста. Осим што су их лишили свих приватних својина и одузели им идентитет, нацисти настоје да их понизе у оном аспекту у ком је човек најосетљивији и где насиље оставља најтеже последице, поготово код жена: у области човекове сексуалности. Сличан вид нацистичког иживљавања налазимо и у роману јеврејског писца Јехила Де-Нура (познатог такође под именом Ка-Цетник 135633) *Кућа лушака*. Наиме, у роману упознајемо још један део гестаповског обезвређивања и уништења човека: у овом случају, ради се о затвореницама које су присиљене да постану проститутке.

Породични роман Холокауста пре свега се посматра у контексту већ поменутог наратива повратка: наиме, сам повратак заправо је и инициран тиме да би се сазнало нешто о члановима породице који, као што је то случај у Менделсоновом роману, нису више међу живима те стога нису у могућности да своју причу сами испричају. Путовање проистиче пре свега из „чежње да се пронађе онај свет који је постојао пре губитка, из потребе за неповратно изгубљеном невиношћу коју потомци замишљају и пројектују” (Херш 2012: 214). Стога се тај дуго жељени дом претвара у својеврсни Еден, стање иницијалне невиности и непатворности човечанства за којима се вечито чезне а који остају ван људског домашаја. Истовремено, пут спознаје о породици постепено се претвара у пут властите самоспознаје (те стога можемо говорити о постмеморији у сврху потраге за идентитетом), као и поновне консолидације читаве породице (као што је то случај у Менделсоновом роману где заједничко путовање браће доводи до њиховог поновног зближавања).

Родно тумачење постмеморије може се посматрати и кроз мотив кухиње и хране. Наиме, у периоду између 1942. и 1944. Мина Пачер са још пар жена затворених у логору у Терезину саставила је књигу рецепата под насловом *У кухињи сећања*. Интересантно за ову књигу јесте да би у данашњим условима она готово била неупотребљива јер је немогуће припремити иједно од тих јела. За саму књигу битно је то што она заправо сведочи о њиховој жељи да преживе и да се ти дани не забораве:

Колекција рецепата сведочи о жељи жена да сачувају нешто од тог свог прошлог света, иако је тај свет претрпео велике ударце, и такође сведочи о њиховом препознавању вредности онога што су имале да понуде, као заједница жена – знање о припремању хране. (Херш 2012: 178)

На сличну ситуацију наилазимо и у Менделсоновом роману, у сцени са Саломон Гросбард коју он упознаје на свом пропутовању, у Сиднеју:

'Морам ти рећи', најавила је, 'припремила сам ручак који би се твом деди много допао.' Намигнуо сам. ОК, рекао сам, помало са дозом предострожности.

Све из Болехова! Најавила је, показујући руком у правцу посуда које су се пушиле. *Ручак а ла Болехов!*

Видиш, набавила сам и гриловану пилетину у случају да не волиш ову храну, чисто да будем сигурна. На крају крајева ти си припадник друге генерације у Америци. (Менделсон 2006: 432)

Готово ништа није у стању да тако изазове успомене о завичају као храна коју смо одатле понели, а сама чињеница да егзиланти често настоје да понесу са собом макар неки мајушни деликатес који би их у туђини подсећао на завичај говори у прилог томе. Храна није само то што јесте, средство да се утоли човекова глад, већ са собом носи успомене на место где смо је конзумирали, а пре свега на драге људе којима смо тада били окружени. Стога она у себи поседује извесну носталгичну ноту која у човеку изазива лепе успомене, а сама по себи кухиња се најчешће повезује са женама, те стога и јасна повезаност ње и постмеморије у контексту родних теорија.

### Закључак

У раду смо се превасходно бавили рефлексijом прошлости и поетиком постмеморије у роману Данијела Менделсона *Изгубљени*, а као секундарном литературом користили смо се делом Меријен Херш *Генерација постмеморије*. Анализом се дошло до закључка да су животи потомака настрадалих у Холокаусту (као и пак оних преживелих) понекад у великој мери под утицајем сећања и траума њихових најближих као и да се врло често упуштају у потрагу како би дошли до жељених одговора и успоставили какав-такав мир са прошлошћу.

Сам концепт постмеморије Хершова (2012: 103) дефинише као „везу која постоји између припадника тзв. друге генерације и моћних, и врло често трауматичних искустава који су претходили њиховом рођењу, али су упркос томе у њима толико утиснута да се чине готово саставним делом њиховог властитог сећања”. Самим тим породица се најчешће истиче као место где се постмеморија конструише и где се трауме, сећања и доживљаји људи који су кроз одређено искуство прошли најлакше преносе на њихове потомке. Као последица тога, потомци врло често бивају оптерећени на неки начин искуствима тих чланова породице и, као што је то случај у роману *Изгубљени*, дају се у потрагу за одговорима како би остварили мир са прошлошћу (али и онај унутрашњи мир).

Када говоримо о роману *Изгубљени* Данијела Менделсона чињеница која је свакако од великог значаја, а коју и сам аутор истиче, јесте да је заправо немогуће да се ми као потомци „ставимо у позицију” оних који су прошли кроз ужасе Холокауста, те да стога можемо само да претпостављамо или створимо неку провизорну слику. Аутор, кога његови најближи често пореде са дедом-ујаком Шмиелом, бива заинтригиран тиме и даје се у потрагу како би сазнао што више о Шмиелу и његовој породици. Међутим, упркос Данијеловом настојању да сазна чињенице о својим рођацима, све на шта он наилази јесу врло често контрадикторне приче људи, који су на овај или онај начин били у контакту са њима. Самим тим, Данијел схвата да би требало ми као потомци да се уздржимо од било какве осуде људи који су живели у време тог неизрецивог злочина против човечанства јер ми никада нећемо бити у могућности да се ставимо у њихову кожу и да искусимо тај притисак, стрес и очај који су они у том тренутку осећали. Будући да је овај роман заправо прича о породици, Данијел на свом путу познања настрадалих чланова породице долази до спознаје о онима који су још увек део његовог живота, а прекинуте или ослабљене споне међу њима поново се успостављају и консолидују.

У раду смо се исто тако дотакли и документарног филма *Унук* Александра Рељића из 2018. године који говори о заједничкој борби против расизма, антисемитизма и ксенофобије бивше логорашнице јеврејског порекла Еве Мозес Кор која је, заједно са својом сестром близнакињом, преживела нацистичке експерименте, и Рајнера Хеса, унука команданта Аушвица Рудолфа Хеса. Ева је 2014. симболично усвојила Хесовог унука и притом навела да су то помирење и опроштај њена највећа освета нацизму. Ослањајући се на Деридино тумачење опроштаја које се заснива на томе да прави опроштај завређује само оно што је само по себи неопростиво (а има ли за то бољег примера од Холокауста?) и да, имајући у виду временску дистанцу која дели нас од оних који су били починиоци или жртве злочина, требало би да се уздржимо од било какве осуде истих јер се и нашој генерацији у будућности може судити истим „аршинима”, што Менделсон и сам наводи у свом делу.

У контексту Менделсоновог романа и постмеморије како је Меријен Херш у раду *Генерација постмеморије* дефинише, бавили смо се следећим облицима манифестације постмеморије: тзв. „наративом повратка”, фотографијом (као „прозором” у прошлост), сексуалним понижавањем жртава (као крајњим ступањем дехуманизације и инфантилизације, чиме смо се дотакли и родних теорија), породичним романсирањем Холокауста, постмеморијом у сврху потраге за идентитетом као и постмеморијом кроз мотив кухиње и хране. Када говоримо о наративу повратка као врло доминантном жанру у оквиру тематике Холокауста, он се пре свега заснива на жељи и настојању потомака да повратком у родно место својих предака о којима желе да сазнају нешто више успоставе одређену спону са прошлошћу и на тај начин врате у живот своје најдраже који више нису у могућности да своју причу лично испричају. Међутим, тај повратак показује се немогућим јер истина о прошлости увек остаје „негде другде” и измиче упркос свим човековим напорима да до ње дођу. Фотографија као једно од средстава којима се постмеморија служи у том трагању за истином представља „мач са две оштрице”, јер, гледајући у њу, можемо врло мало (или готово ништа) сазнати о особи која нас занима. Иако је према Барту „фотографија место пресецања прошлости и садашњости”, она нам може пружити веран приказ физичког изгледа те особе, али нам не може дати увид у контекст ситуације у којој је направљена нити у њен душевни свет

(који је у условима Холокауста свакако морао бити из темеља уздрман). Стога је у фотографији као медијуму присутна константна флукуација између онога што посматрањем можемо да сазнамо и онога што се стварно догодило.

Сексуално понижавање жртава у моменту пред њихову смрт, заступљено у Менделсоновом и роману Јехила де-Нура *Кућа лутшака*, представља крајњи степен њихове дехуманизације и обезвређивања, тактику којом су се нацисти врло често користили. Будући да су жене (поготово Јеврејке) биле много подложније овом виду насиља од стране мушкараца, јасно је зашто се овај аспект експлоатације жртве сврстава у родне теорије када је постмеморија у питању. У ову групу теорија сврстава се такође и приказ постмеморије кроз мотив кухиње и хране. Наиме, познати укусу(и) хране из родног места изазивају у човеку носталгични импулс (чак и ако, као што је то Менделсонов случај, он у том крају никада није ни био) и жељу да се тамо врати и „хода истим оним корацима којима су његови преци ишли”. Храна стога постаје много више од пуког средства да човек утоли глад: она израста у амблем свега онога што нам је драго, а што је можда неповратно нестало.

У контексту неповратности говорило се и о тзв. породичном романсирању Холокауста, где се породица, бивши дом и прошлост изједначавају са Еденом и стањем иницијалне невиности и непатворености човечанства: ми као људи увек тежимо њима, али нам оне непрекидно остају изван домашаја. На самом крају у раду се говорило о постмеморији кроз призму потраге за идентитетом. Менделсонов пут спознаје о његовим прецима претвара се у пут властитите самоспознаје, а прекинуте или ослабљене споне међу живим члановима породице поново се учвршћују и консолидују. На тај начин овај роман заокружује целину: почиње и завршава се као прича о породици.

## ЛИТЕРАТУРА

- Дерида 2001: J. Derrida, *On Cosmopolitanism and forgiveness*, London and New York: Routledge.  
 Менделсон 2006: D. Mendelsohn, *The Lost: A Search for Six of Six Million*, Harper Collins e-books.  
 Херш 2012: M. Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press.

## THE REFLECTION OF THE PAST AND POETICS OF POSTMEMORY

### Summary

The work will primarily deal with poetics of postmemory in the novel *The Lost: A Search for Six of Six Million* by Daniel Mendelsohn as well as how the aforementioned postmemory is used to instill the reflection of the past (specifically of Holocaust) in the mind of the very author and the other characters. In the paper we dealt with the following aspects of postmemory as such: the narrative of return, photography, the sexual humiliation of the victims (the pornographic dimension of the perpetrator/victim relationship), the Holocaust family romance, postmemory in the service of identity purposes and the concept of postmemory through the motifs of kitchen and food. As the secondary literature we will make use of Marianne Hirsch's work *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. The analysis has shown that the lives of the descendants of those perished in the Holocaust (or those who suffered through it) are sometimes in the great measure shaped by remembrance and trauma of the ancestors: what is more, those descendants are often prone to make a journey in order to find the answers and make a peace with the past.

*Key words:* postmemory, Mendelsohn, *The Lost*, Holocaust, the second generation

