

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

Анђела Т. Вујосевић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за германистику

ДИСКУРЗИВНЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ ХОЛОКАУСТА: СТВАРАЛАШТВО АНСЕЛМА КИФЕРА

Рад обрађује питање улоге и одговорности уметника при (визуелном) представљању Холокауста, узимајући као релевантан пример стваралаштво немачког сликара Анселма Кифера, који се сматра једним од најважнијих уметника који се баве овом темом и припада ширем миљеу послератних немачких интелектуалаца који су се борили да превазиђу срамну прошлост своје земље. Ослањајући се на теоријске оквире колективног памћења (Албваш 1985) и узимајући у обзир друштвену улогу уметности и бављење најразличитијим феноменима и социјалним питањима кроз исту, даље се у раду уметничко стваралаштво посматра као место сећања (Нора 1996, 2007), јер су уметничка дела: 1) „опредељеност“ прошлости, 2) бивају посматрана и као репрезентације одређеног друштва или периода, а 3) симболично значење уткано је од стране уметника који кроз свој рад трајно комуницира са реципијентима ван временских и географских граница.

Кључне речи: Холокауст, колективно памћење, место сећања, сликарство, Анселм Кифер

„History speaks to artists. It changes the artist's thinking and is constantly reshaping it into different and unexpected images.”
„If I do something that depresses, it's not because I am depressed, but because political life and history is depressing.”
„Art is an attempt to get to the very center of truth. It never can, but it can get quite close.”
Anselm Kiefer

1. Уместо увода

Рад се бави питањем улоге и одговорности уметника при тумачењу и репрезентацији Холокауста², преиспитујући ко и како може и треба да говори о Холокаусту, узимајући у обзир значај и озбиљност овог догађаја као једног од централних историјских дешавања 20. века на глобалном нивоу. Холокауст као историјски тренутак, као и дискурс који се развијао о њему, покренуо је многе ауторе и уметнике да промисле и дискутују на тему репрезентација истог. Циљ оваквих промишљања био је првенствено да служе онима који се тада још увек нису ни родили као подсетник на неизмерну патњу и страдања, а онима који су то проживели и преживели као наратив чувања личног и колективног сећања на Холокауст (в. Михаљинац 2018).

1 andjela.vujosevic.kg@gmail.com

2 У употреби је и термин Шоа (Shoah: несрећа, катастрофа, уништење), који Јевреји радије користе, док је Холокауст настао од грчких речи *holos* (сав) и *kaustos* (спалити). У античкој Грчкој овај појам означавао је религиозни обред у ком се животиња ритуално спаљивала и, као жртва, приносила богу. Како је Холокауст као термин чешће у употреби, у раду се даље овом лексемом реферише на поменути догађај. Такође, реферишући на историјски јединствен догађај, Холокауст је написан великим словом.

Надовезујући се на размишљања Теодора Адорна и његову тврдњу „Писати поезију после Холокауста је варварство!” (Адорно 1981: 34), у питање се доводе морални принципи представљања Холокауста у уметности – да ли је то етички исправно, ко има право да говори на ту тему и на који начин? У жељи да кроз стваралаштво обраде и схвате оно што се догодило, уметници су отворили нова питања и указивали на „(не)могућност живљења, мишљења и певања у сенци једног неупоредивог историјског пада” (Крстић 2005: 241).

Неизбежно је поставити питање колико је тадашња култура компетентна да говори о трауми Аушвица када знамо да „човек може да чита Гетеа или Рилкеа предвече, да слуша Баха или Шуберта и да иде на посао у Аушвиц следећег јутра” (Стајнер 1970). Дилема уметника после Аушвица огледа се у постојању моралне обавезе о сведочењу о гнусним злочинима, али истовремено и страха да проговоре, јер је чињеница да је оваква трагедија често многе остављала и без текста и превазилазила оквире конвенционалног језика. Када је реч о немачкој култури, Нешић Павковић (2019: 92) наводи да је само део интелектуалаца видео значај суочавања са нацистичком прошлошћу, док су други пред овом темом остајали неми. Ауторка (2019: 92) тврди да је стварање друштвеног оквира за препознавање, признавање и превазилажење нацистичких злочина у Немачкој дошло касније у односу на европски временски оквир, што је разумљиво „јер је сопствену кривицу врло тешко препознати и прихватити је”.

Рад ће се фокусирати на секундарна сведочења о Холокаусту, што према Хартману (2006) подразумева пренос туђе приче о трауми. Поред непосредних сведока, посебну врсту сведока чине секундарни сведоци – интелектуалци, уметници, који кроз своје стваралаштво износе одређене друштвено-релевантне теме и позивају на промишљање истих, носећи одговорност при конструисању одређеног наратива (в. Михаљинац 2018: 19). Хартман (2006) сматра да је обавеза управо оваквих секундарних сведока да преносе и говоре о одређеним догађајима у циљу сведочења и преношења наратива, чиме се стварају услови за развијање колективног сећања. Хартман (2006: 4) пише да је „трауматском искуству потребан медиј који ће обезбедити дужи трајање сећања него што људски ум може, а уметност може достићи тај циљ”.

Чињеница да сведочанства уметника настају брзо и једноставно и тако омогућавају чување сегмената реалности у тренутку, пружајући увид у шири дијапазон садржаја, идеолошких позиција и верзија сећања (в. Михаљинац 2018: 20), доприноси свему наведеном када је реч о улози уметника у репрезентацијама Холокауста. Адорно (1973: 362) у каснијем стваралаштву негира себе и пише: „Трајна патња има исто толико права на израз као што онај кога муче мора да врши; стога сам можда погрешно када сам рекао да се после Аушвица песме више не могу писати”.

У вези са приказом трауме постоје и одређене моралне дилеме: ко и на који начин може или треба да говори и репрезентује трауму, затим да ли су сви мотиви представљања трауме морални, као и како гледати на злоупотребу наратива о колективној трауми, одн. шта када наративи трауме покрећу на освету, продукћују мржњу и сл. (в. Михаљинац 2018: 31).

2. Уметничко дело као место сећања

Колективно памћење јесте термин који је уведен у научне оквире педесетих година прошлог века са Албвашом (1985), који сматра да је памћење друштвено

условљено, али не поставља јасну границу у односу на термин *сећање*. У литератури се најпре јавља управо проблематика дистинкције појмова *памћење* (нем. Gedächtnis) и *сећање* (нем. Erinnerung), при чему се различити аутори труде да дефинишу и укажу на разлике између ових појмова (в. Асман 1997, Ерл 2005, Асман 2006). Такође, наилази се и на низ термина који се користе у теоријским оквирима памћења, као што су *индивидуално памћење*, *социјално памћење*, *колективно памћење*, *културално памћење*, *комуникативно памћење* (Асман 1997, Асман 2006), *култура сећања*, *критичка култура сећања*, *места сећања* (Нора 1996) и *социјални заборав* (Ерл 2005), што указује на различите предмете истраживања и разноврсност приступа памћењу и сећању³. За потребе овог рада термин *колективног памћења* схвата се надовезујући се на Асманово (1997: 57) поимање истог као најопштијег и надређеног појма за *колективно*, *културно* и *комуникативно памћење*⁴, одн. као основе за изградњу *колективног понашања*. Албваш (1985) је указао и да индивидуално памћење зависи од колектива, јер је појединац управо део одређене социјалне групе, зато је и индивидуално памћење увек социјално подржано, јер се сећања размењују и учвршћују тек у комуникацији са другима (в. Нешић Павковић 2019: 72).

Концепт који се приликом истраживања теорија *колективног и културног памћења* чинио посебно погодним за овај рад јесте концепт Пјера Норе (Pierre Nora), који у својим истраживањима уочава радикално одвајање памћења од човека као његовог носица у друге медије, које дефинише као *места сећања* (*lieux de mémoire*).

Аутор места сећања схвата у оквиру античке традиције као места (*loci*) у најширем смислу, „која призивају слике сећања” (Нешић Павковић 2019). Важно је нагласити да се притом не мисли само на географска места, зграде и споменике већ се подразумевају и историјске личности, филозофски, научни и књижевни текстови или уметничка дела. Да би одређени предмет, догађај или дело био схваћен као место сећања, треба да испуни одређене предуслове. Разликују се три димензије места сећања: материјална, функционална и симболичка (Нора 2007: 162–163):

- 1) Материјална димензија сећања представља културну објективацију у најширем смислу у које спадају предмети, али и прошли догађаји или минути ћутања, јер они представљају „опредмећеност у времену” (Ерл 2005: 24).
- 2) Функционална димензија подразумева да место сећања испуњава одређену везивну функцију у друштву (Нора 2007: 162).
- 3) Симболичка димензија места сећања подразумева да она морају да имају неко симболичко значење, одн. симболичка димензија и интенционалост јесу критеријуми на основу којих се места сећања разликују од других културних објективација.
(преузето од Нешић Павковић 2019)

„Места сећања јесу отелотворење прошлости у садашњости”, пише Нешић Павковић (2019). Узимајући у обзир друштвену улогу уметности и бављење најразличитијим феноменима и социјалним питањима кроз исту, даље се у раду

3 Више код Сладечек и др. 2015.

4 Ауторка се оградњује од даљег дефинисања и коришћења наведених термина *културног и комуникативног памћења*, који превазилазе одабрану проблематику овог рада, као и због обима и циљева датог истраживања, стога упућује на литературу: Асман 1997, Асман 2006, Сладечек и др. 2015.

управо уметничко стваралаштво посматра као место сећања, јер су уметничка дела: 1) заиста „опредмећеност” прошлости, 2) бивају посматрана и као репрезентације одређеног друштва или периода, а 3) симболичко значење уткано је од стране уметника који кроз свој рад трајно комуницира са реципијентима ван временских и географских граница.

3. Холокауст и дела Анселма Кифера

Као што је већ поменуто, централно питање рада јесте ко и на који начин треба да се бави репрезентацијама трауме Холокауста, ако је, како пише Адорно (1973: 366), „Аушвиц показао без сумње да је култура заказала”. Насупрот Адорнове мисли о писању поезије након Холокауста стоји виђење Анселма Кифера, немачког сликара и вајара, да је уметност заправо могућност искупљења за такву страхоту (в. Руз 2006: 24).

Стваралаштво Анселма Кифера представља микрокосмос колективног памћења, визуелно обухватајући широк спектар културних, књижевних и филозофских алузија – од Старог и Новог завета, мистицизма кабале, нордијске митологије и Вагнеровог циклуса прстена до поезије Ингеборг Бахман и Пола Целана. Кифер је рођен и одрастао у атмосфери заборављања након Другог светског рата (в. Кнежевић, Ранковић 2017: 344).

Кифер се сматра једним од најважнијих уметника који се баве овом темом (в. Албано 1998, Арндс 2002, Руз 2006) и припада ширем миљеу послератних немачких интелектуалаца који су се борили да превазиђу срамну прошлост своје земље. Дело је често погрешно тумачено и као подржавање нацистичких идеологија, уместо да их доводи у питање, изазивајући одбојност и презир код његове публике. Био је део генерације Немаца који су осећали срамоту и кривицу за Холокауст, али нису имали лично искуство с тим⁵. Своју уметничку каријеру започео је провокативним фотографским серијалом под називом *Окупације* (1969), који је изазвао контроверзе због отвореног суочавања са нацистичком прошлошћу. Кифер је направио серију фотографских аутопортрета који су се директно суочили са историјом нацистичке Немачке. Облачећи се у очеву војну униформу и позирајући приликом поздрављања Хитлеровим поздравом, Кифер се фотографисао на различитим политички значајним локацијама у Швајцарској, Француској и Италији, укључујући националне споменике и класичне рушевине.

Овим перформансима он поставља питања о историји и прошлости, усмерен против заборављања (в. Кнежевић, Ранковић 2017: 344–345).

5 Више о Киферу као припаднику *Nachgeborenen* и постсећању видети код Кнежевић, Ранковић 2017.



Анселм Кифер 1969: *Окућације* (нем. *Besetzungen*)

Прва фотографија приказује уметника окренутог леђима посматрачу, окренутог према мору у романтичном положају, који је инспирисан немачким уметником Давидом Каспаром Фридрихом. Као и на Фридриховој слици *Лујталлица изнад мора магле* (нем. *Wanderer über dem Nebelmeer*, 1817), Киферова слика приказује човека са погледом окренутим ка споља, истовремено доминирајући пејзажом пред собом док је њиме захваћен. Позирајући у традиционално романтичном ставу и пружајући руку у нацистичком поздраву, Кифер повезује ова два различита периода немачке историје да би сугерисао да је љубав Немачке према домовини трајан део њихове историје (в. Руз 2006: 25–27). Иако се ово дело стилски разликује од његовог каснијег рада, ова серија увела је теме које ће постати централне у Киферовим истраживањима немачког наслеђа и националне трауме.

1974. године настаје слика *Malen=Verbrennen*, где Кифер изједначава сликање са спаљивањем. Слика приказује тек спаљену земљу, што се може тумачити као буђење свести генерације после, о крематоријумима, логорима, о ономе што је током рата било спаљено (в. Кнежевић, Ранковић 2017: 346).



Анселм Кифер 1974: *Сликање=спаљивање*, (нем. *Malen=Verbrennen*)

Куспит (2013) ставља Киферово сликарство такође наспрам чувене Адорнове мисли и закључује да „његове слике, од којих се многе баве, ма колико посредно, варварством Холокауста, ипак су поезија: трагична поезија”.

4. Утицај Пола Селана на Киферов уметнички израз

Насупрот Адорнове мисли такође стоји став још једног уметника који је у свом раду очувао сећање на Холокауст, песника Пола Целана. У позадини изјаве „да је писање песме по Аушвицу варварско”, критичари су оптужили Целана да лепота лирске имплементације није учинила оправданом тему истребљења Јевреја. Целанова *Фуџа смрти* ипак је постигла међународни статус једне од најважнијих песама у знак сећања на жртве Холокауста и постала је карактеристична за поетику поезије Холокауста (в. Руз 2006: 29). Киферов уметнички рад био је под утицајем поезије Пола Целана, делећи са њим сећање на Холокауст – рад обојице уметника усмерен је против заборављања (в. Кнежевић, Ранковић 2017: 346–348).

Фуџа смрти⁶

Црно млеко прераности ми га пијемо с вечери
пијемо га у подне и јутром пијемо ноћу
пијемо пијемо
копамо гроб у ваздуху где неће нам бити тесно
У кући живи човек са гујама се игра
под сутон у Немачку пише твоја коса од злата Маргарето
он пише пред кућу излази светлуцају звезде
он звижди довабљује керове извабљује своје Јевреје
наређује да се у земљи ископа гроб
заповеда за игру да свирамо

Црно млеко прераности ми те пијемо ноћу
ми те пијемо јутром у подне пијемо с вечери
пијемо пијемо
У кући живи човек са гујама се игра
под сутон у Немачку пише твоја коса од злата Маргарето
Твоја коса од пепела Суламко
копамо гроб у ваздуху где неће нам бити тесно

Он виче копајте дубље у земљу а ви други
певајте свирајте за појасом гвожђа се маша
и витла њиме очи су његове плаве
дубље ашовом а ви за игру свирајте

Црно млеко прераности ми те пијемо ноћу
ми те пијемо у подне јутром пијемо с вечери
пијемо пијемо
у кући живи човек твоја коса од злата Маргарето
твоја коса од пепела Суламко он се са гујама игра

Виче смрт свирајте слађе смрт је мајстор из Немачке
виче превлачите тамније гудалом по виолини
па бете као дим у ваздух се винути тада
у облаку биће вам гроб и неће вам бити тесно

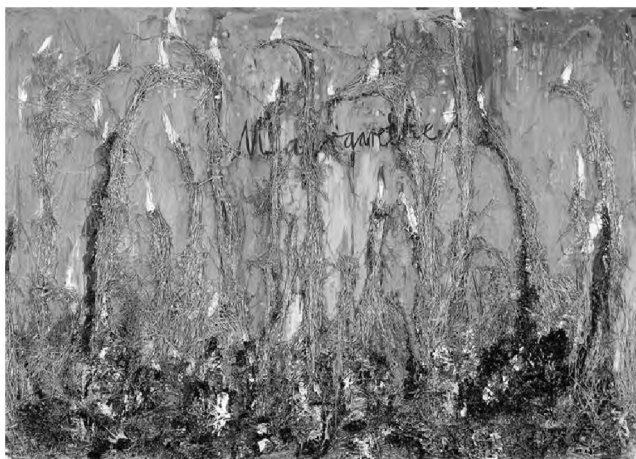
Црно млеко прераности ми те пијемо ноћу
пијемо те у подне смрт је мајстор из Немачке

6 Предео са немачког Бранимир Живојиновић, из књиге *Фуџа смрти*, Београд: Нолит, 2008.

пијемо те с вечери јутром пијемо пијемо
 смрт је мајстор из Немачке његове очи су плаве
 оловним зрном те погађа тачно те погађа
 у кући живи човек твоја коса од злата Маргарето
 пујда керове на нас гроб нам у ваздуху поклања
 игра се с гујама сањари смрт је мајстор из Немачке

Твоја коса од злата Маргарето
 Твоја коса од пепела Суламко

Киферове слике које су директно надахнуте Целановом *Фугом смрти* (1985) јесу нпр. *Маргарета* (1981), *Златна коса Маргаретина* (1981), *Твоја пепелна коса, Суламит* (1981, 1983). Целан у песми супроставља два женска лика – Маргарету, златне косе, оличење немачке, аријевске лепоте, и Суламит, тамне косе, која отеловљује јеврејску лепоту.



Анселм Кифер 1981: *Маргарета* (нем. *Margarete*)

Једно од најпознатијих Киферових дела, *Маргарета*, тематизује сећање, губитак и немачку историју. Слика је инспирисана делом песме који конструише приказ Холокауста, усредсређујући се на два женска лика – аријевско-немачку Маргарету, чије је име Целан преузео од Гетеове јунакиње из *Фауста*, и јеврејско-немачку Суламит, чије име алудира на јеврејску принцезу из библијских прича (в. Руз 2006: 28), приказујући испреплетаност судбина две јунакиње.

Настављајући интересовање за књижевност и коришћење текста током свог рада, Кифер преноси Целанове књижевне изразе у визуелне уметности како би подстакао реципијента да размишља о трагедији Холокауста. У песми Маргарета је плавуша, на слици симболизована сламом, која је касније постала стални медиј за Кифера, али се овде први пут користи. Привучен њеном способношћу да се савија и спаљује, Кифер је користио сламу за њену симболичну референцу на животне циклусе, расну чистоћу и немачку љубав према земљи. Слама се односи и на немачку легенду о патуљку Цвилдрети (нем. *Rumpelstiltskin*) који је сламу прео у злато.



Анселм Кифер 1981: *Твоја пепелна коса, Суламит* (нем. *Dein aschenes Haar, Sulamith*)

Реферишући на јунакињу Гетеовог *Фауста*, Целан представља Немачку преко њеног најпознатијег романтичара, а Суламит је библијска референца. Каснији критичари Киферовог стваралаштва примећују да ове две фигуре представљају две половине немачке националности: Маргарета као идеализована Немеца, а Суламит чија је коса црна због расе, а пепелна због горења (в. Руз 2006: 32).

5. Уместо закључка

Преиспитујући улогу и значај уметничког приказа при репрезентацији Холокауста као једног историјског тренутка и једног од централних светских догађаја 20. века, рад је дао преглед тумачења уметничких дела немачког сликара и вајара Анселма Кифера, који се сматра једним од најзначајних интелектуалаца, чије је дело обележило сећање на Холокауст. Ослањајући се на теоријске окви-ре колективног памћења, при томе посматрајући уметничка дела као релевантна места сећања, у раду је било речи о најранијим радовима насталим на тему репрезентације трауме Холокауста у послератној Немачкој, почевши од Киферових перформанса и серије фотографија из 1969. године *Окупације*, преко његовог сликарског стваралаштва, које стоји у уској вези са песништвом Пола Целана.

Кнежевић и Ранковић (2017: 349) истичу да Киферова уметност

чува сећање на злочин, указујући на то да постоје, или су постојали припадници друге генерације, потомци који нису пристали на тишину и заборав, који су чувари сећања на Холокауст. Његова уметност и он сам је производ интеракције личног постсећања, националног сећања и постсећања.

Он се одважио на то

да испред несвесног немачког друштва стави уметничко огледало, које верно одражава самодеструктивност тог друштва, показује његово рањено тело и сломљени дух и подсећа послератну Немачку на оно што би она најрадије заборавила (Куспит 2013: 312).

Киферове густе композиције и строге теме имале су трајан утицај на уметнике који истражују теме рата, сећања и губитака у низу медија, од јужноафричког сликара Вилијама Кентриџа (William Kentridge) или британских сликара Стивена Барклија (Stephen Barclay) и Кристофера Брамама (Christopher Bramham), па до америчке фотографкиње Зои Штраус (Zoe Strauss) или финског фотографа Јиркија Парантајнена (Jyrki Parantainen). Заједно са својим савременицима Георгом Базелицом (Georg Baselitz), Зигмаром Полкеом (Sigmar Polke) и Герхардом Рихтером (Gerhard Richter), успео је да социјална и етичка питања стави у први план савремених дискусија, приморавајући Немачку да се обрачуна са својом ужасном прошлошћу.

ЛИТЕРАТУРА

- Албано 1998: А. Albano, Reflections on Painting, Alchemy, Nazism: Visiting with Anselm Kiefer, u: *Journal of the American Institute for Conservation*, Vol. 37, No. 3, 348–361, Maney Publishing, <<http://www.jstor.org/stable/3179818>>, 24. 7. 2022.
- Адорно 1973: Т. Adorno, *Negative Dialectics*, London: Routledge.
- Адорно 1981: Т. Adorno, Cultural Criticism and Society, in: eds. Weber, S. and S., *Prismus*, Cambridge: The MIT Press.
- Албваш 1985: М. Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Арндс 2002: Р. Arnds, On the Awful German Fairy Tale: Breaking Taboos in Representations of Nazi Euthanasia and the Holocaust in Günter Grass's „Die Blechtrommel”, Edgar Hilsenrath's „Der Nazi & der Friseur”, and Anselm Kiefer's Visual Art”, u: *The German Quarterly*, Vol. 75, No. 4, 422–439, <<https://www.jstor.org/stable/3252212?origin=JSTOR-pdf>>, 24. 7. 2022.
- Асман 1997: Ј. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München.
- Асман 2006: А. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit – Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: Verlag C. H. Beck oHG.
- Биро 2003: М. Biro, Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys and the Memory of the Holocaust, u: *The Yale Journal of Criticism*, volume 16, number 1, 113–146, Yale University and The Johns Hopkins University Press.
- Ерл 2005: А. Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, Stuttgart-Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Кнежевић, Ранковић 2017: И. Кнежевић, В. Ранковић, Уметност Анселма Кифера, припадника Nachgeborenen, као одговор на ћутање генерације непосредних сведока, у: Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са XI међународног научног скупа [Српски језик, књижевност, уметност] одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (28–29. X 2016). Књ. 2, *Тишина*, стр. 341–352.
- Крстић 2005: П. Крстић, *Трећи програм, лето – јесен 2005*, 241–244.
- Куспит 2013: Д. Куспит, *Критичка историја уметности 20. века*, Београд: Art Press.
- Михаљинац 2018: Н. Михаљинац, *Уметности и политичке сећања: траума 1999*, Београд: Clio.
- Нешић Павковић 2019: М. Нешић Павковић, *Рефлексија прошлости и (по)етика постмеморије у романима Иселвеници В. Г. Зебалда, Пешчаник Данила Киша и В или сећање на дејинство Жоржа Перека*, Крагујевац, необјављена докторска дисертација, <<http://>

filum.kg.ac.rs/dokumenta/arhiva/Doktorska_disertacija_Milene_Ne%C5%A1i%C4%87_Pavkovi%C4%87.pdf>, 16. 12. 2020.

Нора 1996: P. Nora, *Realms of Memory*, New York: Columbia University Press.

Нора 2007: P. Nora, Između sjećanja i povijesti, *Diskrepancija*, siječanj 2007, svezak 8, br. 12, prev. Milena Ostojić, Ana Irena Hudl.

Руз 2006: B. Roos, Anselm Kiefer and the Art of Allusion: Dialectics of the Early „Margarete” and „Sulamith” Paintings, in: *Comparative Literature*, Vol. 58, No. 1, 24–43, Duke University Press, <<https://www.jstor.org/stable/4122339?origin=JSTOR-pdf>>, 22. 7. 2022.

Сладечек и др. 2015: М. Сладечек, Ј. Васиљевић, Т. Петровић Трифуновић, *Колективно сећање и политичке памћења*, Београд: Завод за уџбенике/Институт за филозофију и друштвену теорију.

Стајнер 1970: G. Steiner, *Language and Silence: Essays on Language, Literature and the Inhuman*. London: Yale University Press.

Хартман 2006: G. Hartman, *Shoah and intellectual witness*, Atlanta: Emory University.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

<<https://gagosian.com/artists/anselm-kiefer/>>, април 2022.

<https://whitecube.com/artists/artist/anselm_kiefer>, април 2022.

<<https://www.youtube.com/watch?v=FUQuhoqTKtg>>, април 2022.

<https://www.imdb.com/title/tt4212634/?ref_=ttfc_fc_tt>, април 2022.

DISCURSIVE REPRESENTATIONS OF THE HOLOCAUST: THE ARTWORK OF ANSELM KIEFER

Summary

The paper deals with the question of the role and responsibility of the artist in the (visual) representation of the Holocaust, taking as a relevant example the artwork of the German painter Anselm Kiefer, who is considered one of the most important artists dealing with this subject and belongs to the wider milieu of post-war German intellectuals who struggled to overcome the shameful past of their country. Relying on the theoretical framework of collective memory (Halbwachs 1985) and considering the social role of art, which is dealing with various phenomena and social issues through it, further in the work artistic creation are viewed as a place of memory (Nora 1996, 2007), because works of art are: 1) the „objectification” of the past, 2) they are also seen as representations of a certain society or period, and 3) the symbolic meaning is woven by the artist, who through his work permanently communicates with recipients beyond time and geographical boundaries.

Key words: Holocaust, collective memory, lieux de mémoire, painting, Anselm Kiefer

Andela T. Vujošević