

GENERACIJA POSTSEĆANJA¹

Zaveštana nam je uloga čuvara nad sećanjem na holokaust. Druga generacija je vezivna generacija u kojoj se usvojeno, preneseno saznanje o događajima pretvara u istoriju, ili u mit. To je i generacijski okvir u kojem možemo da preispitamo neka pitanja koja nameće Šoa,² osećajući da među nama postoji neugasla veza.

Eva Hofman, Posle takvog saznanja (After Such Knowledge)

Postgeneracija

„Vezivna generacija“, „očuvanje sećanja na holokaust“, načini na koje se „usvojeno, preneseno saznanje o događajima pretvara u istoriju, ili u mit“ (Hoffman 2004: xv) – ove teme su prevashodno zaokupljale moju pažnju proteklih petnaest godina. Učestvovala sam u nizu diskusija o tome kako taj „osećaj da među nama postoji neugasla veza“ može biti, i biva, očuvan i održan čak i u trenutku kada je među nama sve manje onih iz generacije preživelih, i kako on istovremeno zamire. Po mom mišljenju, diskusije koje su obeležile „eru sećanja“, kako je naziva Eva Hofman (*Ibid*: 203), bile su intelektualno podsticajne, imale su duboko lični značaj i negovale osećanja zajedništva i pripadanja, te su time podsećale na feminističke rasprave s kraja sedamdesetih i tokom osamdesetih godina. Obeležile su ih i slične vrste kontroverzi, neslaganja i bolnih podela. Srž tih rasprava je upravo „očuvanje“ traumatične lične i generacijske prošlosti s kojom neki od nas osećaju „neugaslu vezu“, kao i ulazak te prošlosti u istoriju. Nije reč samo o ličnim/porodičnim/generacijskim osećanjima posesivnosti i zaštitništva, već i o sve važnijoj teorijskoj raspravi o mehanizmima delovanja traume, sećanju i njihovom međugeneracijskom prenošenju, raspravi koja se vodi u brojnim značajnim oblastima izvan domena studija o holokaustu.³ Mi koji smo se bavili sećanjem i njegovim prenošenjem sa dodatnim smom žarom raspravljali o etici i estetici pamćenja i njegovim posledicama nakon tragičnih događaja. Na koji način, iz sadašnje perspektive, treba shvatiti i prisećati se onoga što Suzan Sontag (2003) tako

¹ Zahvalna sam slušaocima iz Asocijacije za moderne jezike Srednjeg zapada i sa univerziteta Kolumbija, Lids i Djuk, gde sam izlagala ranije verzije ovoga eseja. Zahvalnost bih želela da izrazim i sledećim osobama, čija su pitanja i komentari bili od neprocenjive pomoći: Silke Horstkote, Irena Kakandes, Alis Kesler-Haris, Nensi K. Miler, Nensi Pedri, Leo Spicer, Meir Sternberg i Gari Vajsman.

² Hebr. *Shoah* – holokaust. (*Prim. prev.*)

³ O pojmu generacije videti prvenstveno Suleiman 2002 i Weigel 2002. Osim u istraživanjima o holokaustu i Drugom svetskom ratu, koncept međugeneracijskog prenosa ne samo da olakšava razumevanje drugih fenomena, već je i sâm predmet proučavanja u istraživanjima o ropstvu u SAD, o Vijetnamskom ratu, Prljavom ratu u Argentini, južnoafričkom aparthejdu, sovjetskom i istočnoevropskim komunističkim režimima, i genocidima počinjenim u Jermeniji i Kambodži.

upečatljivo opisuje kao „bol drugih“? Kakav je naš dug žrtvama? Na koji način najbolje možemo da prenesemo njihove pripovesti, a da ih pri tom ne prisvojimo, da bez potrebe ne privučemo pažnju na sebe, niti da dozvolimo da njihove pripovesti zamene naše sopstvene? Na koji način smo i sami umesani u zločine? Može li sećanje na genocid biti preobraćeno u delovanje i otpor?

Usled sve češće pojave genocida i kolektivnih tragedija krajem dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka, i njihovih kumulativnih posledica, ova goruća pitanja nikada nisu imala veći značaj. Telesne, psihičke i afektivne posledice traume i perioda koji joj sledi, načini na koje jedna trauma može da prizove sećanje na drugu, ili ponovo izazove njene posledice, nadilaze okvire tradicionalnih istorijskih arhiva i metodologija. U poznim godinama svoje karijere, nakon što je pretresao na hiljade dokumenata i napisao svoju impozantnu knjigu *Uništenje evropskih Jevreja* (*The Destruction of the European Jews*) od hiljadu trista stranica, te nakon što je ukazao na nedostatke usmene istorije i usmenih svedočenja usled činjeničnih nedoslednosti, Raul Hilberg (1985) priznao je da je pripovedanje veština koju istoričari moraju da savladaju ne bi li umeli da ispričaju strahotnu istoriju uništenja Jevreja (Lang 1988: 273). Hilberg se poziva na podelu na istoriju i sećanje (izraženo, smatra on, poezijom i naracijom), čije se implikacije moraju uzeti u obzir. Međutim, pedeset godina nakon Adornovih protivrečnih upozorenja o pisanju poezije nakon Aušvica, ona je danas samo jedna od nekolicine dopunskih formi i načina prenošenja. Projekti beleženja svedočanstava i arhiviranja usmenih svedočenja, u današnje vreme daleko brojniji i sa značajnijim finansijskim sredstvima na raspolaganju, važna uloga fotografije i performansa, sve prisutnija kultura spomen obeležja i nova muzeologija – sve to svedoči o potrebi za estetskim i institucionalnim strukturama koje bi bile u stanju da objasne ono što Dajana Tejlor (Taylor 2003) naziva „repertoarom“ iskazanog znanja koje je ostalo nezabeleženo u istorijskim arhivama (ili je naprosto zanemareno od tradicionalnih istoričara). Bilo kako bilo, ove dopunske forme i institucije obuhvaćene su zajedničkim nazivom „sećanje“. Međutim, valja se nanovo prisetiti provokativnog pitanja Andreasa Huijsena (Huyssen 2003: 6): „Kakva je korist od arhive sećanja? Kako ona može da nam pruži ono što ni sama istorija, čini se, ne može da nam dâ?“⁴

Ako je tačno da je značaj „sećanja“, kao analitičkog pojma koji nosi mnoštvo značenja, i „nauke o sećanju“ kao oblasti istraživanja, tokom poslednjih petnaest godina višestruko narastao, razlog tome je, u velikoj meri, bio granični slučaj holokausta i radovi iza kojih stoji (i u kojima figurira) ono što danas nazivamo „drugom generacijom“ ili „generacijom posle“. Pisци i umetnici „druge generacije“ objavljivali su umetnička dela, filmove, romane i memoare, ili hibridne „postmemoare“ (kako ih naziva Leslie Moris [2002]), pod naslovima kao što su „Posle takvog saznanja“, „Rat vođen posle“, „Pasivno udisanje dima“, „Ratna priča“, „Pouke tame“, „Gubitak mrtvih“, „Mračne uspavanke“, „Pedeset godina ćutanja“, „Nakon“, „Tatin rat“, i naučne radove i zbirke kao što su „Deca holokausta“, „Šoine kćeri“, „Preobraženi gubici“, „Spomen sveće“, „U senci holokausta“, i slično. Specifičan odnos prema roditeljskoj prošlosti koji ova dela opisuju, evociraju i analiziraju danas je shvaćen kao „sindrom“ zakasnelosti ili „postojanja nakon nečeg“ i opisan je raznim terminima, kao što su

⁴ Za kritičku raspravu o trenutnoj prezasićenosti sećanjem, videti naročito Huyssen 2003 i Robin 2003.

„odsutno sećanje“ (Fine 1988), „nasleđeno sećanje“, „zakasnelo sećanje“, „protetičko sećanje“ (Lury 1998, Landsberg 2004), „mémoire trouée“⁵ (Raczymow 1994), „mémoire des cendres“⁶ (Fresco 1984), „posredno svedočenje“ (Zeitlin 1998), „usvojena istorija“ (Young 1997) i „postsećanje“. Ovi nazivi ukazuju na određeni broj kontroverznih pretpostavki: da potomci preživeli (kako žrtava tako i vinovnika zločina) nakon traumatičnih događaja masovnih razmera osećaju izuzetno snažnu i prisnu vezu sa sećanjima na prošlost koje gaji prethodna generacija, da postoji potreba da se ta veza naziva *sećanjem*, te da se, u određenim ekstremnim okolnostima, sećanje *može* preneti na one koji nisu zaista prisustvovali konkretnom događaju. Istovremeno – tako se barem pretpostavlja – to se usvojeno sećanje *razlikuje* od sećanja koja navode savremenici ili učesnici događaja. Otud insistiranje na prefiks „post-“ ili „posle-“ i brojni opisni pridevi koji istodobno teže da ukažu na jedan isključivo inter- i transgeneracijski prenos, te na dalekosežne naknadne posledice traume. Možda ovo deluje kao protivrečnost, što zaista i jeste, ali smatram da je to suštinsko obeležje ovog fenomena.

Postsećanje je termin do kojeg sam došla na osnovu vlastitog autobiografskog iščitavanja dela pisaca i likovnih umetnika druge generacije.⁷ Prefiks „post-“ u terminu „postsećanje“ ne upućuje samo na vremensko odlaganje niti na činjenicu da je reč o fenomenu usko povezanom s posledicama tragičnog događaja. Pridev „postmoderno“, recimo, opisuje kritičku distancu u odnosu prema modernom, ali i suštinsku povezanost s njim; postkolonijalno ne označava kraj kolonijalnog, već njegov zloslutan produžetak, mada se, s druge strane, termin postfeministički u nekim slučajevima zaista *koristi* da označi nastavak feminizma. I dalje, bez sumnje, živimo u dobu obeleženom raznim konceptima sa ovom odrednicom, i njih je sve više: „postsekularno“, „postljudsko“, „postkolonija“, „postbelačko“. Postsećanje sadrži u sebi nijanse značenja ostalih navedenih termina i njihovu implicitnu okasnelost, čime se poistovećuje s praksama citiranja i posredovanja koje ih odlikuju, te označava naročit trenutak na kraju veka i početku sledećeg, kada se ne gleda unapred, već unazad, u pokušaju da se sadašnjost definiše u odnosu na mučnu prošlost, umesto da se stvore nove paradigme. Poput ostalih, ovaj termin odražava nelagodnu neopredeljenost između kontinuiteta i prekida. Ipak, postsećanje nije pokret, metod, niti ideja; naprotiv, ono je ovde shvaćeno kao *struktura* inter- i transgeneracijskog prenosa traumatičnih saznanja i doživljaja. U pitanju je *posledica* traumatičnih prisećanja, ali (za razliku od sindroma posttraumatskog stresa) uz generacijski otklon.

Hofmanova piše (2004: 25): „Paradoksalne odlike indirektnog znanja progone mnoge od nas koji smo došli posle. Formativni događaji dvadesetog veka ključni su činioци u našim biografijama, s vremena na vreme preteći da zavladaju našim vlastitim životima i da ih zasene. Međutim, mi sami nismo prisustvovali tim događajima, ni propatili u njima, niti smo bili neposredno izloženi njihovim posledicama. Naš odnos prema njima određuje činjenica da smo i sami obeleženi odrednicom 'post-', kao i moćnim, ali posredno usvojenim oblicima znanja, koji proističu iz tog našeg statusa.“ Postsećanje opisuje kako se ge-

⁵ „Izrešetano sećanje“ (Prim. prev.)

⁶ „Sećanje u pepelu“; navedena autorka zapravo govori o „diaspora des cendres“, „dijaspori od pepela“. (Prim. prev.)

⁷ O „autobiografskom čitanju“ videti Suleiman 1993.

neracija koja sledi one što su bili svedocima kulturne ili kolektivne traume odnosi prema doživljajima svojih prethodnika, doživljajima koji se „pamte“ samo kao deo priča, slika i vidova ponašanja kojima su bili okruženi odrastajući. Ti doživljaji, međutim, preneseni su im na izuzetno prislan i afektivan način, pa se *doima* da oni čine sećanje u pravom smislu reči. Ono što omogućava povezanost postsećanja s prošlošću nije prisećanje, već maštovito angažovanje, projekcija i stvaranje. Odrastanje s teretom takvih nasleđenih sećanja, izloženost uticaju naracija koje prethode vlastitom rođenju ili svesti, sadrži opasnost od izmeštanja ili obesmišljavanja sopstvenih pripovesti i doživljaja pred onima u kojima je učestvovala prethodna generacija. Odrastati u takvom okruženju znači biti, ma kako neposredno, pod uticajem traumatičnih događaja koji se i dalje opiru narativnoj rekonstrukciji i nadilaze mogućnost razumevanja. Ti su se događaji zbili u prošlosti, ali su njihove posledice i te kako osetne u sadašnjosti. To je, čini mi se, suština postsećanja kao iskustvenog fenomena i generacije koju ono obeležava.

Jasno je da ovakav opis navedene strukture inter- i transgeneracijskog prenošenja traume svakim odgovorom koji nudi otvara i neko novo pitanje. Zašto insistirati na pojmu *sećanje* da bi se opisala struktura ovog prenošenja? Da li je postsećanje ograničeno samo na intimno polje porodičnog prostora ili može da se proširi i na dalje, posredne svedoke? Da li je ograničeno samo na žrtve, ili obuhvata i posmatrača i izvršitelje zločina, ili se pak može reći da koncept postsećanja usložnjava takvu strogu podelu, koja se u okvirima izučavanja holokausta u novije vreme nekritički primenjuje? Koje estetske i institucionalne strukture i koja stilski i izražajna sredstva najbolje ilustruju psihologiju postsećanja, očuvane ili razorene veze među generacijama, praznine u znanju koje odražavaju posledice traume? I kako je baš fotografija zauzela tako važno mesto u opisanom procesu posredovanja?

Po mome mišljenju, tri fotografije iz stripa *Maus* Arta Špigelmanova prve su ukazale na potrebu za terminom koji bi opisao naročitu formu zakasnelog ili nasleđenog sećanja prisutnu u Špigelmanovom delu (Hirsch 1992-1993). Fenomenologija fotografije zaista je ključni element u mom shvatanju postsećanja, naročito u kontekstu holokausta.⁸ Nema sumnje da je istorija holokausta preneti nama, kasnijim generacijama, posredstvom ogromnog broja fotografija koje su napravili zločinci, u želji da zabeleže svoje postupke, zatim posmatrači, te same žrtve, često u potaji. Ono što povezuje generaciju koja je doživela holokaust i generaciju posle jeste sama tehnologija fotografije i vera u referentnost koju ona podstiče. Fotografija nagoveštava mogućnost pristupa samom događaju i lako poprima ikoničku i simboličku vrednost, te je ona medijum nenadmašne moći, u stanju da prikaže događaje koji ostaju nezamislivi. Tu je, naravno, i značenje *generacije* u fotografskom kontekstu umnožavanja početnog negativa, koje uspeva da prenese ponešto od značaja redosleda i gubitka oštine i fokusa kojima se odlikuje postsećanje.

Kako su proučavanja sećanja prerasla u interdisciplinarno, ili postdisciplinarno polje istraživanja *par excellence* i razvila se u oblast u kojoj istoričari, psihoanalitičari, sociolozi, filozofi, etičari, proučavaoci religije, umetnici i istoričari umetnosti, pisci i književni kritiča-

⁸ Videti i dela istoričarke umetnosti Andreje Lis (Liss 1998: 86), koja je, u približno isto vreme, upotreblila termin „postsećanja“ u konkretnijem smislu, ne bi li opisala *posledice* koje su neke od najpoznatijih fotografija holokausta imale po tzv. „generaciju nakon Aušvica“, kako je ona naziva.

ri mogu da promišljaju, rade i diskutuju zajedno, čini se da je trenutak pogodan da se preispitaju neke od osnovnih postavki na kojima se takva istraživanja zasnivaju. Ovaj esej čini upravo to, pri čemu je kao istorijski okvir upotrebljen holokaust, ali se ponuđena analiza oslanja i na brojne druge kontekste prenosa traume koji mogu biti shvaćeni kao postsećanje, pa njeni rezultati zasigurno mogu biti od značaja za proučavanja tih kontekstualnih okvira.

Odeljci što slede polazeći s feminističkog stanovišta bave se kritičkom analizom susticanja tri moćna i sveprisutna elementa transgeneracijske strukture postsećanja u periodu nakon Drugog svetskog rata, a to su sećanje, porodica i fotografija. Posebno ću se pozabaviti motivom majčinog napuštanja i maštanjima o pronalaženju i prepoznavanju majke, kojom se odlikuju mnoga sećanja na holokaust. Ovaj motiv služi da pokaže kako postoji rizik da se postsećanje osloni na poznate, nekritički usvojene kulturne slike koje olakšavaju njegov nastanak time što će se poslužiti, rečima Ejbija Vorburga, bogatom kulturnom „riznicom unapred utvrđenih izražajnih formi“ koje pripadaju „ikonologiji međuperioda“, „prostoru između misli i najdubljih emotivnih impulsa“ (v. Fleckner i Sarkis 1998: 252; Pollock 2005: 6; Didi-Huberman 2003b). Za generaciju nakon holokausta, ove „unapred utvrđene“ forme u velikom se broju slučajeva javljaju u vidu fotografija – slika ubistava i strahota, slika pukog preživljavanja, ali i slika iz perioda stradanja koje upućuju na suštinski gubitak sigurnosti u svetu. Kao „unapred utvrđene“ i do savršenstva dovedene forme koje prevlađuju u tekstovima, umetničkim delima i izložbama što nastaju kao činovi postsećanja, neke od ovih fotografija s naročitom preciznošću ilustruju kako rod može prerasti u moćan, ali problematičan okvir sećanja za generaciju posle, i ukazuju na jedan od mogućih pristupa teorijskoj analizi odnosa između sećanja i roda.

Zašto sećanje?

„Mi koji smo došli posle nemamo sećanja na holokaust“, navodi Eva Hofman (Hoffman 2004: 6) opisujući „prošlost koja je intimno usvojena, ali ostaje začudno nepoznata.“ Ona insistira na preciznosti: „Bez obzira na bliskost, nije bilo moguće stvoriti ‘sećanja’ na Šou ili prisvojiti roditeljska sećanja kao svoja sopstvena“ (*Ibid*). U svojoj nedavno objavljenoj knjizi *Maštanja o svedočenju* (*Fantasies of Witnessing*, 2004: 17), Gari Vajsman se protivi upravo tome što se u definiciji postsećanja oslanjam na pojam „sećanje“, i tvrdi da „ma kakve bile razmere sile ili nekog događaja, oni ne mogu da preobrazu sećanja na proživljeno koje jedna osoba ima u sećanja nekog drugog“. I Vajsman i Ernst van Alfen pozivaju se na delo *Deca holokausta* (*Children of the Holocaust*) Helen Epstajna (1979) ne bi li ukazali na to da se prvi primeri upotrebe pojma „sećanje“ u današnjem značenju mogu naći krajem osamdesetih i tokom devedesetih godina. Štaviše, ističu oni, Epstajnova „deca holokausta“ opisuje kao „opsednutu istorijom koju nisu sama proživela“, te ne upotrebljava izraz „druga generacija“, jer on, objašnjava Van Alfen, podrazumeva isuviše blisku vezu između generacija koje su zapravo bile *razdvojene* traumom holokausta. Epstajnova govori o „sinovima i kćerima holokausta“. Protiveći se terminu „sećanje“ sa stanovišta semiotike, Van Alfen (2006: 485, 486) odlučno zastupa stav da se trauma ne može prenositi s generacije na generaciju: „Uobičajena putanja sećanja u biti je indeksna“, tvrdi on. „Postoji kontinuitet

između događaja i sećanja na njega. Taj kontinuitet se odvija nedvosmislenim redosledom: događaj je početak, sećanje je posledica... U slučaju dece preživelih, indeksnog odnosa koji definiše sećanje nema, niti ga je ikada i bilo. Njihov odnos prema prošlim događajima funkcioniše po suštinski drugačijim semiotičkim principima.

Ovome se ne može ništa dodati niti zameriti: naravno da nemamo *doslovna* „sećanja“ na doživljaje drugih, naravno da su na delu drugačiji semiotički principi, naravno da ma kakve bile razmere nekog događaja, on ne može da preobrazi sećanja na proživljeno koje jedna osoba ima u sećanja nekog drugog. Postsećanje nije isto što i sećanje: ono je „post-“, „nakon“, ali istovremeno odgovara sećanju po svojoj afektivnoj snazi. Hofmanova (2004: 6, 9) na sledeći način opisuje ono što joj je preneto: „Te sam početne informacije zapravo usvajala kao da se radi o bajci koja ne potiče iz nekog drugog sveta, već iz centra univerzuma: zagonetnoj, ali stvarnoj bajci... Sećanja na ratne doživljaje – ne sećanja, već emanacije – neprestano su izbijala na površinu u odblescima slika, u iznenadnim krhotinama iznova ponovljenih motiva.“ Ova „ne-sećanja“, sadržana u odblescima slika i krhotinama iznova ponovljenih motiva, prenesena „jezikom tela“, nisu ništa drugo do fenomen *postsećanja*.

Radovi Jana i Alaide Asman o prenošenju sećanja pobliže opisuju upravo „neugaslu vezu“, kako je naziva Hofmanova, između uzastopnih generacija i na taj način nude objašnjenje složenih puteva prenosa obuhvaćenih inter- i transgeneracijskim opštim terminom „sećanje“. Oba autora su se posvetila sistematičnom rasvetljavanju neizmerno uticajnog koncepta *kollektivnog* pamćenja Morisa Albvaks (Halbwachs 1992). Njihovi zaključci ovde su navedeni da bi se objasnili putevi prenošenja između individualnog i kollektivnog pamćenja, te da bi se tačno pokazalo zašto prekid u tom prenošenju, nastao usled traumatičnih istorijskih događaja, iziskuje pojavu vidova pamćenja koji služe da ponovo spoje i stvore međugeneracijsko ustrojstvo sećanja uništeno tragičnim događajem.

U svom delu *Das kulturelle Gedächtnis* (*Kulturno pamćenje*, 1997) Jan Asman razlikuje dve vrste kollektivnog pamćenja, „komunikativno“ pamćenje i ono što on naziva „kulturnim“ pamćenjem.⁹ Komunikativno pamćenje je „biografsko“ i „činjenično“, prisutno u generaciji savremenika koji kao odrasli prisustvuju događaju i koji svojim naslednicima mogu da prenesu vlastitu telesnu i afektivnu vezu s događajem. Pri uobičajenom smenjivanju generacija (a za Asmana je porodica ključna jedinica prenošenja), taj otelovljeni vid sećanja prenosi se između tri do četiri generacije, ili tokom osamdeset do stotinu godina. U isti mah, kako se neposrednim nosiocima sećanja bliži starost, oni sve više osećaju želju da sećanje institucionalizuju, bilo u tradicionalnim arhivama i knjigama, bilo putem obreda, odavanja počasti ili izvedbe. Asman to institucionalizovano arhivsko pamćenje naziva „kulturelles Gedächtnis“.

U svom nedavnom osvrtu na pomenutu tipologiju, Alaida Asman (2006) razrađuje tu dvoznačnu podelu u model sa četiri „formata“ pamćenja: prva dva, individualno pamćenje i

⁹ Asman upotrebljava termin „kulturelles Gedächtnis“ („kulturno pamćenje“, odnosno „kulturno sećanje“) da označi „kulturu“ – institucionalizovano, hegemonijsko, arhivsko sećanje. S druge strane, angloamerička upotreba sintagme „kulturno sećanje“ odnosi se na socijalno sećanje konkretne grupe ili supkulture. [Autorka u tekstu ne pravi strogu razliku između nemačkih termina „Gedächtnis“ i „Erinnerung“, „pamćenje“ i „sećanje“, tim redom, pa u pojedinim slučajevima sledim izvorne nemačke oblike, a ne njen prevod. – *Prim. prev.*]

porodično/grupno pamćenje, odgovaraju Asmanovom „komunikativnom“ pamćenju, dok nacionalno/političko pamćenje i kulturno/arhivsko pamćenje spadaju pod njegov koncept „kulturnog“ pamćenja. Osnovna pretpostavka na kojoj ova shema počiva jeste da su „među pojedincima sećanja povezana“. „Nakon što su verbalizovana“, tvrdi ona, „sećanja pojedinca stapaju se sa intersubjektivnim simboličkim jezičkim sistemom i više nisu, strogo uzet, nečije isključivo i neotuđivo vlasništvo... već se mogu razmenjivati, deliti, osvedočiti, potvrditi, ispraviti, dovesti u pitanje – i zapisati, što je podjednako važno“ (*Ibid*: 3). Uz to, čak i pojedinačno sećanje „sadrži mnogo više od onoga što smo, kao pojedinci, sami doživeli“ (*Ibid*: 10). Pojedinci su deo društvenih grupa sa zajedničkim sistemima verovanja koji sećanja uokviruju i oblikuju u naracije i scenarija. Za Alaidu Asman, porodica je privilegovano mesto prenosa sećanja. „Grupno pamćenje“ u njenoj podeli zasniva se na porodičnom prenosu iskazanog doživljaja na narednu generaciju, odnosno ono je intergeneracijsko. Za razliku od njega, nacionalno/političko ili kulturno/arhivsko pamćenje nije inter- već transgeneracijsko; ono se ne prenosi praksama materijalizacije već isključivo simboličkim sistemima.

Tipološke razlike koje u svom radu uvode Jan i Alaida Asman ne tiču se direktno prekidā nastalih usled kolektivne istorijske traume, rata, holokausta, izgnanstva ili izbeglištvā: ovi prekidi bi sasvim sigurno zahtevali izmene u njihovim shemama prenosa. I otevoljeno komunikativno sećanje i institucionalizovano kulturno/arhivsko sećanje bilo bi ozbiljno ugroženo traumatičnim doživljajem. U okviru porodice ili grupe bliskih osoba, preživeli, kako pokazuje Hofmanova (Hoffman 2004: 9), ne izražavaju „sećanja“ već „emanacije“ u „haosu emocija“. Navedene tipologije dovelo bi u pitanje i uništavanje dokumenta kakvo su sprovodili totalitarni režimi. Pod nacističkim terorom, uništavane su kulturne arhive, dosijei spaljivani, imeci otimani, a pripovesti o istorijskim događajima zataškavane i brisane.

Struktura postsećanja objašnjava kako višestruki prekidi veza i ozbiljni raskidi izazvani traumom i tragičnim događajima utiču na intra-, inter- i transgeneracijsku zaostavštinu. Ta struktura zaobilazi i uslođnjava vezu koju Asmanovi uspostavljaju između pojedinca i porodice, društvene grupe i institucionalizovane istorijske arhive. U slučaju traumatičnog raskida veza, izgnanstva i dijaspora, ta arhiva je izgubila direktnu vezu s prošlošću, kao i otevoljene veze koje čine zajednicu i društvo. Ipak, tipologija Asmanovih objašnjava zašto i kako postgeneracija može da deluje da preinači taj gubitak, te kako to zaista i čini. Ono što želim da pokažem i što je ključni argument ovog eseja jeste da postsećanje svojim delovanjem teži da *ponovo aktivira i ponovo očituje* udaljenije društvene/nacionalne i arhivske/kulturne strukture sećanja tako što će im podariti nove, značajne pojedinačne i porodične oblike posredovanja i estetskog izraza. Time se učesnici koji su pogođeni manje direktno mogu uključiti u generaciju postsećanja, koja tako uspeva da opstane čak i nakon smrti svih neposrednih učesnika u događaju, pa i njihovih potomaka.

To prisustvo iskazanog doživljaja u procesu prenosa sećanja najprikladnije je opisano sećanjem koje je suprotstavljeno istoriji, a najbolje se prenosi fotografijom. Sećanje upućuje na afektivnu vezu sa prošlošću, odnosno na osećanje ostvarene „neugasle veze“. Indeksom vezom koja postoji između fotografije i njenog subjekta – ili, kako je Rolan Bart (2004: 80)¹⁰ naziva, „pupčanom vrpcom“ sačinjenom od svetlosti – kao što će biti detaljnije

¹⁰ Svi navodi iz dela citirani su prema sledećem izdanju: Rolan Bart, *Svetla komora*, prev. Mirko Radojičić, Beograd: Rad, 2004. (*Prim. prev.*)

pokazano u narednim pasusima, fotografija može naizgled da očvršne slabije veze na koje utiču potrebe, želje i narativne projekcije.

Razvoj kulture sećanja možda je zaista simptom potrebe za uključivanjem u okrilje kolektiva što ga stvaraju zajedničko nasleđe višestrukih traumatičnih pripovedi i podeljena individualna i društvena odgovornost koju osećamo prema upornoj, traumatičnoj prošlosti – što su francuski autori nazvali „le devoir de mémoire”.¹¹

Zašto porodica?

„Oni, međutim, jesu progovarali”, piše Eva Hofman (2004: 9, 10), negirajući da su preživeli bili „utonuli u tišinu” – „zar su mogli ikako drugačije? – govorili bi svojim najbližima, supružnicima, braći i sestrama i, istina je, i svojoj deci. Govorili bi jezikom porodice, izrazom koji je istovremeno direktniji i nemilosrdniji od društvenog ili javnog govora... U mom domu, kao i u mnogima drugim, prošlost je izbijala na videlo u zvucima košmara, govoru uzdaha i bolesti, suza i oštrih bolova koji su nasleđe vlažnog tavana i uslova kojima su moji roditelji bili izloženi tokom svoga skrivanja”.

Jezik porodice, jezik tela: neverbalni i nekognitivni činovi prenosa javljaju se najjasnije u porodičnom okviru, često u vidu simptoma. Možda se zbog opisâ te simptomatologije čini da su članovi postgeneracije želeli da istaknu sopstveno stradanje uz roditeljsko.

Dakako, deca onih koji su direktno pogođeni kolektivnom traumom nasleđuju užasnu, nepoznatu i nesaznatljivu prošlost koju su njihovi roditelji nekim čudom preživeli. Književnost, umetnost, memoare i svedočenja druge generacije odlikuje pokušaj da predstave dugotrajne posledice života okruženog patnjom, depresijom i disocijativnim ponašanjem ljudi koji su svedoci ili preživeli učesnici traumatičnih istorijskih događaja neslučenih razmera. Odlikuje ih i detetova zbunjenost i osećanje odgovornosti, želja da se pomogne i zaleći, i svest o tome da je sopstveno postojanje svojevrsna nadoknada za neizrecive gubitke. Gubitak porodice, doma, osećanja pripadnosti i sigurnosti u svetu „krvare” iz jedne generacije u drugu, podsećajući na prikladan podnaslov koji Art Špigelman daje svom *Mausu I*, „Iz mog oca krvri istorija”.¹²

S druge strane, naučni i umetnički rad ovih potomaka podjednako jasno svedoči o tome da se čak i najintimnije porodično znanje o prošlosti *prenosi* posredstvom javnih slika i naracija dostupnih svima. Na slici 1, recimo, iz „Prvog Mausea”, stripa od tri stranice objavljenog 1972, sin može sebi da predoči očevo iskustvo u Aušvicu samo oslanjajući se na poznatu fotografiju Margaret Berk-Vajt koja prikazuje oslobođene zarobljenike iz logora Buchenwald. Čoškovi Špigelmanovog crteža sadrže nalepnice za fotografije koje nagoveštavaju da je ta javna slika postala deo porodičnog foto-albuma, a strelica koja pokazuje na „tatu” („Poppa”) ilustruje kako jezik porodice i doslovno može ponovo da aktivira i oživi „kulturnu/arhivsku” sliku čiji su akteri većini posmatrača nepoznati. Pandan ovakvom „prisvajanju” javnih, anonimnih slika u porodičnom foto-albumu jeste rasprostranjena upotreba pri-

¹¹ „Da se ne zaboravi”, ili preciznije „dužnost da se očuva sećanje” (*Prim. prev.*)

¹² Špigelmanov *Maus I* na srpskom jeziku je objavljen u sledećem izdanju: Špigelman, Art, *Maus I: moj otac krvri istoriju*, Beograd: Samizdat B92, 2008, prevela s engleskog Ana Uzelać. „Iz mog oca krvri istorija” ovde je ponuđeno kao alternativno rešenje. (*Prim. prev.*)

vatnih, porodičnih slika i predmeta u institucijama koje ih izlažu i stavljaju na uvid javnosti, kao što su muzeji i memorijalni centri, kakvi su, recimo, Kula lica u Memorijalnom muzeju holokausta u SAD, ili pojedini eksponati u Muzeju jevrejske baštine u Njujorku, koji polaze od toga da je svaki posetilac istovremeno i član neke porodice. Takva fluidnost (neko bi rekao prikrivanje nameravanog značenja) omogućena je silinom *ideje* o porodici, sveprisutnošću porodičnog pogleda i vidovima međusobnog *prepoznavanja* koji opisuju porodične slike i pripovesti.¹³

Iako su za nas što pripadamo generaciji koja je doslovno druga, „naše vlastite interne slike silovite“ (Hoffman 2004: 193) i povezane s konkretnim doživljajima o kojima su nam govorili roditelji, druge slike i priče, naročito slike dostupne široj javnosti, što prikazuju koncentracione logore i logore smrti, „postaju deo [naše] unutrašnje riznice“ (*Ibid*). Kada sam, na primer, u svojim tekstovima o sećanju i postsećanju sebe zvala „detetom preživelih“, nisam ni pomišljala da će moji čitaoci, uključujući i Vajsmann (Weissman 2004: 16, 17), pretpostaviti da su moji roditelji bili zatvorenici Aušvica. Želim da pokažem da je s mešanjem javnih i privatnih slika i priča sve teže očuvati razlike i specifičnosti, a što je teže njih očuvati, veća je i potreba koja neki od nas osećaju za isticanjem upravo tih razlika i specifičnosti ne bismo li naglasili jedinstven *porodično* određen identitet pripadnika druge generacije.¹⁴

U svojim tekstovima, međutim, zastupala sam stanovište da postsećanje nije polazište *identiteta* već *generacijska* struktura prenosa koja je neraskidiv deo takvih vidova posredovanja. Porodični život, čak i njegovi najintimniji trenuci, ukorenjen je u kolektivnoj imaginaciji koju oblikuju javne, generacijske strukture zamišljanja i projekcije i zajednička riznica priča i slika što utiču na prenošenje individualnog i porodičnog pamćenja. Koncept „svedočenja usvajanjem“ Džefrija Hartmana (1996: 9) i termin „posvojiteljsko pisanje“ Rosa Čejmbersa (Chambers 2004: 199 et seq.) uzimaju u obzir prekid u biološkom prenosu iako zadržavaju porodični okvir u svojoj analizi. Prema tome, ako *usvojimo* traumatična iskustva drugih kao iskustva koja smo sami mogli proživeti, ako ih unesemo u sopstvenu životnu priču, možemo li to učiniti bez imitiranja ili neprikladnog prisvajanja?¹⁵ Isto tako, da li se taj proces identifikacije, imaginacije i projekcije drastično razlikuje u slučaju onih koji su odrasli u porodicama preživelih i u slučaju daljih članova njihove generacije ili šire interpersonalne mreže koja s njima deli nasleđe traume i samim tim i znatiželju, poriv, osujećenu *potrebu* za znanjem o traumatičnoj prošlosti? Hofmanova (2004: 187) pravi razliku, ma kako neznatnu i savladivu, između „postgeneracije u celini i *doslovne* druge generacije“ (moj kurziv). Da bismo uspostavili razliku između tih struktura prenosa, između nečega što se može nazvati *porodičnim* i „*afilijativnim*“ postsećanjem,¹⁶ morali bismo objasniti razliku između intergeneracijske vertikalne identifikacije između deteta i roditelja koja se javlja u

¹³ O porodičnom pogledu, videti Hirsch 1997. i 1998.

¹⁴ Videti Bos 2003, koja navodi niz razlika između porodičnih i neporodičnih aspekata postsećanja i Bukiet 2002, o strogo doslovnom tumačenju druge generacije.

¹⁵ Videti Hirsch 1998. i teorijsku raspravu o neaproprijativnoj identifikaciji, zasnovanoj na razlici između idiopatske i heteropatske identifikacije koju uvodi Kaja Silverman (1996).

¹⁶ S tim u vezi, uputno je prisetiti se distinkcije koju uvodi Edvard Said (1983), između vertikalne *filiacije* i horizontalne *afilijacije*, gde termin *afilijacija* uspeva da ukaže na prekide u autorskom prenosu što prkose autoritetu i direktnom transferu.



Slika 1. Ova slika iz „Prvog Mause” (1972), gde Špigelman može sebi da predoči očevo iskustvo u Aušvicu samo oslanjajući se na poznatu fotografiju Margaret Berk-Vajt koja prikazuje oslobođene zarobljenike iz logora Buchenwald, ilustruje kako je ta javna slika postala deo porodičnog foto-albuma.

okviru porodice, i intrageneracijske horizontalne identifikacije koja gledište toga deteta čini razumljivim njegovim vršnjacima. Afiliativno postsećanje bilo bi, dakle, rezultat istovremenosti i generacijske povezanosti unutar doslovne druge generacije, u sprezi s posredničkim strukturama koje su prijemčive, dostupne i dovoljno upečatljive da objedine veću zajednicu u organsku mrežu prenosa.

Porodične strukture prenosa i predstavljanja olakšavaju *afilijativne* postupke postgeneracije. Govor porodice može prerasti u pristupačan *lingua franca* koji olakšava identifikaciju i projekciju i premošćava udaljenosti i različitosti. To objašnjava rasprostranjenost porodičnih slika i porodičnih naracija u ulozi umetničkih medijuma u periodu nakon traumatičnog događaja. Ipak, sama pristupačnost porodičnog okvira trebalo bi u nama da izazove sumnjičavost: nije li tačno da smeštanjem traume unutar porodice ona biva isuviše personalizovana i individualizovana? Ne postoji li rizik od prikrivanja javnog istorijskog konteksta i odgovornosti, zamagljivanja značajnih razlika, kakve su recimo nacionalne razlike, ili razlike između potomaka žrtava, izvršitelja i posmatrača (v. McGlothlin 2006)? Uspostavljanje procesa prenošenja i postgeneracijskog okvira u porodičnom kontekstu

podjednako je primamljiv i teskoban poduhvat. Cilj ovog eseja jeste upravo da razotkrije draži porodičnog prenosa, ali i zamke koje vrebaju prilikom tog procesa.

Zašto fotografije?

Po mom viđenju, ključna uloga fotografije, pre svega porodičnih fotografija, u prenosu postsećanja objašnjava vezu između porodičnih i afilijativnih postsećanja i mehanizama zahvaljujući kojima je javnim arhivama i institucijama pošlo za rukom da ponovo oforme i individualizuju „kulturno/arhivsko“ sećanje. Fotografije koje prežive masovna razaranja i nadžive svoje subjekte ili vlasnike postaju sablasni odjeci iz nepovratno izgubljenog prošlog sveta, i to češće od usmenih ili pisanih naracija. Zahvaljujući njima, mi u sadašnjosti možemo ne samo da vidimo i dodirnemo tu prošlost, već i da pokušamo da je oživimo tako što ćemo poništiti konačnu prirodu fotografskog snimka.¹⁷ Retrospektivna ironija svake fotografije, koja postaje još potresnija ukoliko između sadašnjosti i trenutka zabeleženog na njoj stoji nasilna smrt, sastoji se upravo u tome što se s tim pokušajem istovremeno javlja i svest o nemogućnosti njegove realizacije.

U troznačnoj definiciji znaka koju nudi Č. S. Pers, fotografske slike nisu naprosto indeksne, niti se nastavljaju na predmet pred objektivom. One su u isti mah ikoničke, i sadrže mimetičku sličnost sa datim predmetom. Spajajući ta dva semiotička principa, njima polazi za rukom da brzo, i možda isuviše jednostavno, steknu simbolički status, što znači da je, uprkos nepreglednoj kolekciji slika koje je nasledila druga generacija, zanemarljiv broj konkretnih slika, ili vrsta slika, uticao na naše razumevanje datog događaja i njegovog prenošenje.¹⁸ Vrednost umetnutih fotografija u *Mausu* može da posluži kao ilustracija. Slike Anje i Rišija imaju ulogu utvara iz prošlosti i indeksnom i ikoničkom snagom vraćaju u život svoje preminule subjekte. Fotografija Vladeka u logoraškoj uniformi, Anje sa sinom, Rišija kao dečaka ponovo sklapaju porodicu uništenu u holokaustu i potom dodatno razloženu na umetnikovim stilizovanim crtežima miševa i mačaka. Osim što ukazuju na svoje subjekte i ponovo ih prikazuju kao celovite, fotografije simbolizuju porodično okrilje, sigurnost i kontinuitet koji je bespovratno prekinut.

Bilo da su u pitanju porodične fotografije jednog uništenog sveta ili zapisi o procesu njegovog uništenja, fotografije holokausta predstavljaju fragmentarne ostatke koji suštinski utiču na kulturnu ulogu postsećanja. Značenja koja one treba da prenesu, naročito kada se radi o drugoj generaciji, kreću se od indeksnog do simboličkog, i upravo njihovu varljivu pripadnost tim kategorijama treba pobliže ispitati. U svojoj kontroverznoj knjizi *Images malgré tout* (Slike uprkos svemu, 2003a) francuski istoričar umetnosti Žorž Didi-Iberman opisuje dvostruko dejstvo fotografske slike. U njoj, tvrdi on, pronalazimo istovremeno istinu i nepoznanicu, nepatvorenost i simulakrum. Istorijske fotografije sačuvane iz

¹⁷ Videti naročito Sontag 1989. i Bart 2004. o odnosu fotografije i smrti.

¹⁸ Svedočanstva su podjednako rasprostranjen vid prenosa sećanja na holokaust. Međutim, treba primetiti kako je, usled svojih tehnoloških odlika i pratećih semiotičkih principa, sa stanovišta potonjih generacija fotografija moćnije sredstvo prenosa, koje ima i svoja značajna ograničenja. Tehnologije koje beleže iskaze svedoka, zapis na audio traci i video kamera podrazumevaju iste mogućnosti i ograničenja svojstvene fotografskom aparatu i slikama načinjenim njime.

traumatične prošlosti potvrđuju autentičnost te prošlosti, ili, rečima Rolana Barta, „ça a été“, odnosno „to je bilo“, te one svojom skiciranom dvodimenzionalnošću ukazuju na njenu nepremostivu udaljenost i „derealizaciju“ (*Ibid*: 111). Međutim, za razliku od javnih slika ili slika zverstava, porodične fotografije i porodični aspekti postsećanja teže da ume-nje razdaljinu, premoste razdvojenost i olakšaju identifikaciju i afilijaciju. Kada posmatramo fotografije minulog sveta, naročito ako je on nasilno uništen, tražimo ne samo informacije ili njihovu potvrdu, već i prisnu materijalnu i afektivnu vezu. Želimo da nas fotografija šokira (Benjamin), dirne, rani i ubode (Bartov *punctum*), skrha (Didi-Iberman), pa fotografije postaju platna – polja projekcije i aproksimacije, te sredstva zaštite. Malih dimenzija, dvodimenzionalne, oivičene ramovima, fotografije svode prikazanu tragediju na najmanju moguću meru i zaklanjaju posmatrača od nje. Međutim, kako naizgled otvaraju prozor ka prošlosti i oličavaju odnos posmatrača prema njoj, one istovremeno nagoveštavaju njenu nepreglednost i silinu. One nam mogu otkriti isto toliko o našim vlastitim potrebama i željama (kao čitalaca i posmatrača) koliko i o prošlom svetu koji navodno predstavljaju. Mada osvedočenje i projekcija mogu biti međusobno suprotstavljene težnje, može se desiti i da metafore porodične pripadnosti svojom silinom prikriju razliku između njih, što, opet, može dovesti do zabune. Fragmentiranost i dvodimenzionalna skiciranost fotografske slike čine je, štaviše, naročito podložnom narativnom razrađivanju, ukrašavanju i simbolizaciji.¹⁹

Nadalje, oslanjajući se na korisnu terminologiju Pola Konertona (Connerton 1989) moguće je fotografiju nazvati „inskrptivnom“ (arhivskom) praksom sećanja koja je zadržala „inkorporativnu“ (ostvarenu) dimenziju: kao arhivski dokumenti koji ispisuju aspekte prošlosti, fotografije dovode do određenih telesnih činova gledanja i spoznaje kojima se više ni ne pridaje važnost, iako oblikuju i naizgled ponovo materijalizuju prošlost koju težimo da shvatimo i prisvojimo. Čulo vida je, kako tvrdi Džil Benet (Bennett 2005: 36), u suštini povezano s „afektivnim sećanjem“: „slike su u stanju da pobude posmatračevo vlastito telesno sećanje, da *ganu* posmatrača, koji *doživljava*, umesto da naprosto posmatra neki događaj, te on postaje i sâm delom slike, učestvujući u procesu afektivnog prenosa... Telesna reakcija stoga prethodi ispisivanju naracije i moralnom osećanju empatije“.

Dve slike (Slika 2), izdvojene iz Špigelmanovog *Mausa* (1987) i V. G. Zebaldovog *Austerlica* (2001)²⁰ poslužile kao ilustracija takvog performativnog dejstva fotografije i koncepta pogleda u kontekstu porodičnog i afilijativnog postsećanja.

Zašto Zebald?

Uloga koju je Art Špigelman svojim *Mausom* odigrao poznih osamdesetih i ranih devedesetih godina srodna je značaju koji stvaralaštvo nedavno preminulog nemačkog pisca V. G. Zebalda, pre svega njegov roman *Austerlic*, ima danas, u prvoj deceniji novog milenijuma. Oba dela potakla su čitavo obilje kritičkih i teorijskih naslova o sećanju, fotografiji i

¹⁹ O odnosu vizualnosti i traume, videti pre svega Hüppauf 1997, Zelizer 1998, Baer 2002, Hornstein i Jakobowitz 2002, Bennett 2005. i van Alphen 2005.

²⁰ Svi navodi iz romana citirani su prema sledećem izdanju: V. G. Zebald, *Austerlic*, s nemačkog prevela Spomenka Krajčević, Beograd, Paideia, 2009. (*Prim. prev.*)



Slika 2. Ove dve slike, iz Špigelmanovog *Mausa* (2008: 102) (gore) i Zebaldovog *Austerlica* (2009: 181),²¹ ilustruju performativno dejstvo fotografije i koncept pogleda u kontekstu porodičnog i afilijativnog postsećanja.

prenosu, pa su razlike između *Mausa* i *Austerlica* dokaz zahuktale debate u kojoj se post-generacija pojavljuje i kao učesnik i kao predmet rasprave. Komparativna analiza ponuđena ovde teži da rasvetli neke od implicitnih elemenata tih rasprava, kao što su moć porodičnog i indeksnog koja ne jenjava, ali i manje doslovno i rigidno shvatanje tih pojmova, čime se odlikuje fenomen pamćenja na prelazu između dvadesetog i dvadeset prvog veka, i što ga ilustruje Zebald.

Mausa i *Austerlica* krasi brojne sličnosti: samosvesna, inovativna i kritička estetika koja na opipljiv način dočarava prazninu i gubitak, rešenost da se sazna o prošlosti i spoznaja njene neuhvatljivosti, forma svedočanstva u kojoj postoje slušalac i svedok, međusobno relativno razdvojeni, te distanca u odnosu na događaje iz rata (u oba dela u pitanju su muški likovi), zatim oslanjanje na gledanje i čitanje, na vizuelne sadržaje koji dopunjuju verbalne, te svest o tome da je sećanje na prošlost čin duboko ukorenjen u sadašnjosti. Ipak, između ova dva autora postoje upadljive razlike: jedan je sin preživelih iz Aušvica, crtač stripova odrastao u Sjedinjenim Državama, a drugi sin Nemaca, književni kritičar i romanopisac koji stvara u Engleskoj.

Naratori *Mausa* su otac i sin, predstavnici prve i druge generacije, a njihovi razgovori ilustruju načine na koje postsećanje dospeva, posredno i preobražavajući se, iz očevoć sećanja u sinovljevo postsećanje. Generacijska struktura *Austerlica* i naročite vrste postsećanja predstavljene u njemu znatno je složenija. Sam Zebald, rođen 1944. godine, pripada drugoj generaciji, mada njegov lik Austerlic, koji je rođen 1934. i tako pripada tzv. „gene-

²¹ Navedeno prema izdanjima na srpskom jeziku. (Prim. prev.)

raciji jedan i po", da upotrebimo termin Suzan Sulejman (Suleiman 2002), zamagluje granice između generacija i naglašava trenutno interesovanje za lik preživelog deteta. Sam Austerlic se ne seća svog detinjstva u Pragu, zametenog i zamenjenog novim identitetom dobijenim po dolasku u Vels, odrastanjem u velškoj usvojeničkoj porodici. Dijalozi u romanu su intergeneracijski i vode ih narator i protagonista, a obojica su (dà se zaključiti) za vreme rata bili deca, pri čemu je jedan od njih Namac nejevrejskog porekla koji živi u Engleskoj, a drugi češki Jevrejin. Za njih, prošlost je sadržana u predmetima, slikama i dokumentima, u jedva приметnim fragmentima i tragovima koji se daju naslutiti u zamršnim zdanjima železničkih stanica, ulicama, javnim i stambenim zgradama evropskih gradova po kojima se susreću i razgovaraju. Kao neko ko nije član Austerlicove porodice, narator usvaja priču od njega i uspostavlja s njom afilijativnu vezu, ilustrujući na taj način odnos između porodičnog i afilijativnog postsećanja. Kao Namac, on takođe ilustruje kako afilijativne veze mogu premostiti jaz između postsećanja žrtve i počinitelja.

Maus, koji bez ustručavanja kritikuje predstavljanje i spremno razotkriva njegovu veštačku prirodu, istovremeno se ozbiljno bavi pitanjima istine i tačnosti sinovljevog grafičkog prikaza očevih predratnih i ratnih iskustava u Poljskoj. I zaista, uprkos brojnim postupcima koji imaju za cilj da održe distancu, delo postiže, kako kaže Huijsen (Huyssen 2003: 135), „snažnu potvrdu autentičnosti“. Takva potvrda ne postoji u *Austerlicu*, niti se roman na bilo koji način njome bavi. Osećanje gubitka i konfuzija kojima se odlikuje Zebaldov protagonista, njegova bespomoćna lutanja i besciljne potrage, kao i prelepa proza koja uspeva da prenese prazninu i setu kojoj, stoga što nije usmerena ni na koga niti na šta, nema kraja ni konca – sve to, uz mutne, teško razaznatljive fotografije, poznato je generaciji obeleženoj istorijom s kojom su izgubili i najdalju i jedva „neugaslu vezu“, koje se *Maus* beskompromisno drži.

Maus počinje kao porodična priča, dok se ona u *Austerlicu* razvija tek na polovini romana: porodični okvir daje uporište neutemeljenim, nepovezanim i razuđenim osećanjima gubitka i nostalgije, individualizuje ih i iskazuje, te ona na taj način bivaju pripisana konkretnijim i naizgled autentičnim slikama i predmetima. Ipak, svet koji okružuje Zebaldovog junaka nije ništa lakše čitati, niti je njegova veza s prošlošću imalo jača tada kada on pronade put koji ga vodi ličnoj i porodičnoj istoriji, u Prag, gde je rođen i gde je proveo određeni broj godina pre no što će u savezničkoj akciji evakuacije dece biti poslat u Englesku, gde pronalazi dadilju koja ga je podigla i koja je poznavala njegove roditelje.

Slike koje Austerlic pronalazi jesu, Vorburgovim rečima, „unapred utvrđene forme“, koje se svode na bezlične gradivne elemente afilijativnog postsećanja. „Naše bavljenje istorijom“, kaže Austerlic (Zebald 2009: 53), navodeći reči svog školskog profesora istorije Andrea Hilarija, „jeste bavljenje već postojećim slikama, ucrtanim u našu svest, u koje neprekidno piljimo, dok je stvarnost negde drugo, negde po strani, gde je još niko nije otkrio.“ Taj odlomak savršeno sažima probleme i opasnosti koje donosi fenomen postsećanja i iznosi ključni argument ovoga eseja. Slike koje su već utisnute u naš um, metafore i strukture koje prenosimo iz sadašnjosti u prošlost, u nadi da ćemo ih tamo pronaći i dobiti odgovore na svoja pitanja, možda su samo sećanja koja prikrivaju – platna na koja projektujemo trenutne ili vanvremenske potrebe i želje i koja na taj način zaklanjaju druge slike i pitanja od značaja. Porodični aspekti postsećanja koji ga čine tako moćnim ali i zabrinjavajuće

sklonim afilijaciji sadrže mnoge od tih unapred stvorenih, projektovanih slika. Ima li među njima moćnije slike od slike izgubljene majke i maštanja o njenom povratku?

U *Mausu*, fotografija na kojoj su majka i sin, posleratna slika sadržana u ubačenom stripu „Zarobljenik paklene planete: medicinski dosije“ pruža delu uporište i potvrdu autentičnosti. Kao jedina fotografija u prvom nastavku, ona konkretizuje majčino materijalno prisustvo, iako istovremeno beleži njen gubitak i njeno samoubistvo. Majčino prepoznavanje i majčin pogled ne pružaju ni trunku utehe; štaviše, nacrtavši sebe u logoraškoj uniformi, umetnik ukazuje na potpunu transpoziciju u roditeljsku prošlost i sopstveno usvajanje njihove traume doživljene u Aušvicu, do čega dovodi trauma majčinog samoubistva.²² Ipak, u delu nema sumnje da je u pitanju fotografija Anje i Arta Špigelman. Snimljena 1958, fotografija ne prikazuje rat, već njegove razorne posledice. Zahvaljujući uglu iz kojeg je uslikana, ona prevazilazi okvire stranice i prerasta u vezu između stripa i posmatrača, uvlačeći ga u stranicu stripa i poništavajući dejstvo brojnih strategija za stvaranje distance (među njima su ruke koje pridržavaju stranicu i fotografiju, ekspresionistički stil crteža koji prodrma čitaoca i za trenutak ga odvrti od stila avangardnog stripa kojim se odlikuje ostatak knjige, te ljudska oblija suprotstavljena životinjskoj basni na koju se prethodno naviknemo čitajući). Majčina slika i pomenuti ubačeni strip odražavaju porodičnu prirodu *Mausovog* prenosa postsećanja i individualizuju pripovest koju sadrži. Istovremeno, Anjino samoubistvo krajem šezdesetih može se posmatrati i kao posledica istorijskog trenutka u kojem se zatekla, nakon strahota proživljenih u Aušvicu, kada i drugi preživeli holokausta, kao što su Pol Celan, a zatim nekoliko godina kasnije i Žan Ameri, izvršavaju samoubistvo.

Uloga dve „majčine“ slike prisutne u *Austerlicu* potpuno je drugačija: umesto da pruže potvrdu autentičnosti, one zamućuju i relativizuju istinu i referenciju. Nakon što i sâm isprati putanju majčine deportacije u logor Terezin, Austerlic očajnički pokušava da pronađe još konkretnih dokaza njenog tamošnjeg boravka. Posetivši grad, prošetavši njegovim ulicama, potraživši bilo kakve nagoveštaje u lokalnom muzeju, Austerlic se konačno okreće nacističkom propagandnom filmu *Firer Jevrejima poklanja grad* kao poslednjem mogućem izvoru u kojem se možda krije vizuelni zapis o njegovoj majci. Njegova maštanja proističu iz neverovatnih događaja inspekcije Terezina koju je sproveo Crveni krst, kada su zatvorenici bili prinuđeni da sudeluju u izvedbama normalnog života i blagostanja, potom snimanih u propagandne svrhe:

Uobražavao sam, takođe, da je vidim na ulici, u letnjoj haljini i lakom mantilu od gabardena: šeta se s grupom stanovnika geta, ali ipak malo izdvojena, zaustavlja se naspram mene, pri-
lazi mi korak po korak, dok na kraju – činilo se, kazao je Austerlic, da to fizički osećam – ne
izađe iz filma i pređe u mene.

Uobrazilja je toliko snažna da, ma kako neverovatno to bilo, Austerlic uspeva da u snimku pronađe sliku žene za koju veruje (ili se nada) da je njegova mati. Film koji prona-
lazi u berlinskom arhivu tek je četrnaestominutna verzija nacističkog dokumentarca, i nakon
nebrojenih pregleda, on dolazi do zaključka da se njegova majka ne pojavljuje u njemu.
On ipak ne odustaje, te naručuje usporenu kopiju odlomka u trajanju od sat vremena i

²² O transpoziciji, videti Kestenberga 1982.

pregleda je u nedogled, otkrivajući nove detalje, ali se istovremeno čudeći pratećoj distorziji zvuka i slike. U pozadini jedne od sekvenci ovih usporenenih fragmenata propagandnog filmskog zapisa veštačkih izvedbi normalnog života, Austerlic na kraju ipak nazire lik žene koja ga podseća na predstavu majke. U publici na koncertu,

malo povučena u pozadinu i bliža gornjoj ivici, bila je glava mlađe žene gotovo utonule u senke što su je okruživale... Izgledala je upravo onako kako je, prema mojim nejasnim sećanjima i ono malo uporišnih tačaka koje imam, mogla da izgleda glumica Agata, upravo sam je tako zamišljao, te sam neprekidno, kazao je Austerlic, gledao u to lice, podjednako prisno i strano, vraćao traku i piljio u brojke.

Ni nalik maštanju o prepoznavanju i zagrljaju koju Austerlic postepeno otkriva naratoru romana: „ipak malo izdvojena, zaustavlja se naspram mene, prilazi mi korak po korak, dok na kraju – činilo se (...) da to fizički osećam – ne izađe iz filma i pređe u mene“, ženino lice delimično je zaklonjeno brojačem vremena koji pokazuje kratke četiri stotinke tokom kojih se ono pojavljuje na ekranu. U prvom planu je lice sedog čoveka koji zauzima najveći deo slike, zaklanjajući ženu u pozadini.

U romanu ova slika u najboljem slučaju može postati merilo junakove želje za majčinim licem. Ona nam govori vrlo malo o njoj ili o njenom eventualnom izgledu, koliko i fotografija nepoznate glumice koju Austerlic pronalazi u praškom pozorišnom arhivu. Njegov utisak da i ova pronađena fotografija sliči Agati potvrđuje Vjera, klimnuvši glavom, a ipak, veza s istinom ili potvrdom istine ostaje podjednako neizvesna i labava. Austerlic obe slike predaje naratoru uz svoju pripovest, naizgled radi zaštite i umnožavanja. Šta, uz ovu dragocenu sliku, narator zapravo dobija? Čak i za porodično obeleženu drugu (ili prvu i po) generaciju, slike su tek prostori projekcije, aproksimacije i afilijacije i zadržale su tek *privid* indeksnosti. Kada se radi o daljim afilijativnim potomcima, njihova referencijalna veza s prošlošću za kojom tragaju još je u većoj meri pod znakom pitanja. Slike koje Austerlic nalazi su, štaviše, same po sebi proizvod izvedbi – njegova je majka pre rata bila glumica, dok su u propagandnom filmu iz Terezina svi zatvorenici bili primorani da odigraju ulogu koja će doprineti daljem radu nacističke smrtonosne mašinerije. Za razliku od slike majke i sina u *Mausu*, koju je verovatno načinio otac, sekvenca iz filma koja navodno prikazuje Agatu ispisuje pogled zločinaca i samim tim i genocidne namere nacističke mašinerije smrti i laži na kojima je počivala (v. Hirsch 2002). Brojevi u uglu, naravno, asociraju na brojeve zatvorenika u Aušvicu te nagoveštavaju sudbinu koja čeka zatvorenike u Terezinu. Oni imaju preimućstvo nad ljudskim likovima koji blede pred sudbinom što ih čeka. Ali ko su ti likovi? Da li Austerlic i narator pronalaze ono za čime tragaju?

Austerlicov opis snimka baca još veću senku sumnje na proces gledanja kojim se odlikuje postsećanje. On pažnju usmerava (2009: 181) na sledeći detalj, koji mnogo toga kazuje: „Žena je oko vrata, kazao je Austerlic, imala ogrlicu čije su se tri fine niske jedva uočavale na njenoj tamnoj haljini zatvorenoj do grla, i beli cvet zataknut u kosu“. Ogrlica ovu sliku – namerno ili ne – povezuje s još jednom značajnom majčinskom fotografijom, slikom Bartove majke u *Svetloj komori*, što je možda najupečatljivija slika koja ilustruje tropski gubitak majke i čežnje za njom, te sinovljevog afilijativnog pogleda koji teži da premosti nepremostivu razdaljinu.

Ogrlica se pominje u Bartovoj analizi fotografije koju je načinio Džejms Van der Zi, ne toliko kao pravi primer Bartovog *punctuma* i afektivne veze između posmatrača i slike, već kao ilustracija kako je *punctum* podložan premeštanju i može biti izmešten sa slike na sliku. Bart (2004: 46-47) prvo *punctum* pronalazi u cipelama sa šnalom na nogama jedne od žena, da bi nekoliko stranica kasnije, kada fotografija više nije ni pred njim ni pred nama, zaključio da je „pravi *punctum* ogrlica koju ima oko vrata; jer (bez sumnje), bila je to ista ogrlica (tanka traka od upletenog zlata) kakvu sam uvek video oko vrata jedne osobe iz moje porodice“ (Bart 2004: 57). U svome odličnom tumačenju Bartovog pojma *punctum*, Margaret Olin (2002) nas vraća na početnu sliku i ukazuje na Bartovu upadljivu grešku: žene sa Van der Zijeve slike nose niske bisera, a ne „tanke trake od upletenog zlata“. Tanka traka od upletenog zlata, otkriva ona, detalj je preuzet s jedne od njegovih vlastitih porodičnih fotografija, prikazane u delu *Rolan Bart po Rolanu Bartu* (1977), pod nazivom „Dve bake“.²³

Olinova ovaj primer koristi ne bi li dovela u pitanje postojanje poznate fotografije iz Zimske bašte koja prikazuje Bartovu majku, opisane u *Svetloj komori*, ističući da pojedini detalji u njegovom opisu možda potiču iz jednog drugog teksta, u kojem Valter Benjamin (2006: 137)²⁴ opisuje fotografiju šestogodišnjeg Kafke u „predelu svojevrsnog zimskog vrta“. Majčina slika možda je stvarno ona iz *Svetle komore*, pod nazivom *Panj* (Bart 2004: 101). Ova izmeštanja i primeri intertekstualnosti, koje Olinova (2002: 112) raščlanjuje na impresivno detaljan način, navode je na novu definiciju indeksnosti fotografije, korisnu ali i opasnu: „Činjenica da se nešto nalazilo ispred objektivu fotoaparata jeste značajna; šta je to nešto bilo, nije... Ono što je važno izmešteno je“, izjavljuje ona provokativno. U svome zaključku (*Ibid*: 115), ona iznosi da odnos između fotografije i njenog posmatrača treba shvatiti kao „performativni indeks“, ili „indeks identifikacije“, na koji utiče stvarnost *posmatračevih potreba i želja*, a ne činjenica da za nešto iz subjektive stvarnosti možemo reći „to je bilo“ (v. i Hirsch i Spitzer 2006. i Doane 2007).

Verujem da se predstava majke u *Austerlicu* može uključiti u intertekstualni lanac na koji ukazuje Olinova, tim pre što i Austerlic pravi neverovatnu grešku glede ogrlice, koja na fotografiji ima samo dve niske, a ne tri kako on tvrdi. Dovoditi u sumnju referenciju, ne samo u kontekstu smrti, kao što je slučaj s Bartovom majkom, već i u kontekstu istrebljenja, kao u *Austerlicu*, možda je i dalje provokativan potez, ali fotografije u ovom romanu zaista funkcionišu na taj način. *Austerlic* pokazuje da je indeks postsećanja (nasuprot sećanju) performativni indeks, sve podložniji afektu, potrebi i želji kako veze s autentičnošću i „istinom“ slabe pod teretom vremena i razdaljine. Slike i metafore porodice i feminiteta ponovo stvaraju i oličavaju vezu koja nestaje, pa rod prerasta u moćan izraz pamćenja suprotstavljenog razdaljini i zaboravu.

U svojim feminističkim promišljanjima o prenošenju sećanja na holokaust, Kler Kan (Kahane 2000: 163) piše: „Književne predstave holokausta teže tekstualnom mimezisu traume oslanjajući se na trope koji s najvećom silinom prikazuju i u čitaocu izazivaju... iskonske

²³ Olinova, međutim, takođe greši, na šta mi je Nensi K. Miler (2006) skrenula pažnju u jednom razgovoru: engleski prevod *Svetle komore* izostavlja precizniji opis na francuskom, gde je ogrlica okarakterisana kao „au ras du cou“ [„uz vrat“ – *Prim. prev.*], a ne dugačka i viseća, kao u slici sa „dve bake“.

²⁴ Citirano prema: Valter Benjamin, „Mala istorija fotografije“, prev. Jovica Aćin, u: *Koraci*, god. 15, knj. 36, sv. 7-8, 2006, str. 131-147.

afekte što prate traumatični događaj.“ Kanova svoj zaključak ilustruje kritičkom analizom tropa gubitka majke i razdvojenosti majke i deteta, pokazujući da se trauma u svom suštinskom obliku definiše kao prekid u objektnom odnosu s majkom (*Ibid*). Kanova se ne slaže sa stanovištem da se trauma izazvana holokaustom može svesti na jednu jedinu psihičku pojavu, te nas poziva da zadržimo kritički stav spram sveopšteg prisustva motiva gubitka majke u predstavama holokausta. Ona se pita: „Nije li tačno da insistiranje na tom odnosu u naracijama traume i samo postaje vrsta koprene, koja prikriva strah od suočavanja s nihilističkim implikacijama holokausta?“ (*Ibid*: 164).

Kao što ilustruju navedeni argumenti, cilj mi je da se pridružim pozivu Kanove za pažljivim preispitivanjem dominantnih stilskih i izražajnih sredstava u predstavama holokausta, kao što je motiv gubitka majke. Istodobno je cilj bio da se pokaže da su generaciji koja se odlikuje opisanim aflijativnim postsećanjem neophodne upravo takve poznate, porodične slike i metafore. Za feminističke kritičarke od naročite je važnosti spoznaja i razotkrivanje uloge roda kao „već postojeće slike“ u procesu prenosa. Fotografija majčinog lica je „već postojeća slika“ u koju smo zagledani dok je, kako kaže Austerlic (2009: 53), „stvarnost negde drugo, gde je još niko nije otkrio“. Sa distance koju nam pruža generacijska pripadnost, to „negde drugo“ možda nikad neće biti otkriveno. Tako nas slika majke u Austerlicu nagoni da preispitamo vezu koja se pomalja između sadašnjosti i prošlosti i razotkriva indeksnost kao puku izvedbu.

Ipak, bilo kako bilo, može se reći da za postgeneraciju koprene koje predstavljaju rod i porodično okrilje i slike koje ih prenose imaju funkciju srodnu štitu koji se stvara nakon traume: oni imaju ulogu zastora koji apsorbuju šok, filtriraju i razdeljuju posledice traume, te umanjuju nanetu štetu. Stvarajući zaštitni štit koji je odlika postgeneracije, može se reći da njeni pripadnici, paradoksalno, zapravo jačaju *neugaslu* vezu između prošlosti i sadašnjosti, između generacije svedoka i preživelih, i generacije koja ih sledi.

Izvornik: Marianne Hirsch, „The Generation of Postmemory“, u: *Poetics Today* 29:1 (proleće 2008), str. 103-128.

(S engleskog prevela **Viktorija Krombholz**)

Literatura

- Assmann, Aleida (2006). *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, Munich: Beck.
- Assmann, Jan (1997). *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in früheren Hochkulturen*, Munich: Beck.
- Baer, Ulrich (2002). *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, Cambridge: MIT Press.
- Bal, Mieke, Jonathan Crewe, i Leo Spitzer (ur.) (1998). *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Hanover, NH: University Press of New England.
- Barthes, Roland (1977). *Roland Barthes by Roland Barthes*, prev. Richard Howard, Berkeley: University of California Press. (Bart, Rolan (1992). *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, prev. Miodrag Radović, Novi Sad: Svetovi, Podgorica: Oktoih.)

- (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*, prev. Richard Howard, New York: Hill and Wang.
- (Bart, Rolan (2004). *Svetla komora*, prev. Mirko Radojičić, Beograd: Rad.)
- Benjamin, Walter. (1980). "A Short History of Photography", prev. P. Patton, u: *Classic Essays on Photography*, ur. Alan Trachtenberg, str. 199-216, New Haven, CT: Yale University Press. (Benjamin, Valter (2006). „Mala istorija fotografije“, prev. Jovica Aćin, u: *Koraci*, god. 15, knj. 36, sv. 7-8, str. 131-147.)
- Bennett, Jill (2005). *Emphatic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Palo Alto, CA: Stanford University Press.
- Bos, Pascale (2003). "Positionality and Postmemory in Scholarship on the Holocaust", u: *Women in German Yearbook* 19, str. 50-74.
- Bukiet, Melvin (ur.) (2002). *Nothing Makes You Free: Writings By Descendants of Holocaust Survivors*, New York: Norton.
- Chambers, Ross (2004). *Untimely Interventions: Aids Writing, Testimonial, and the Rhetoric of Haunting*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Connerton, Paul (1989). *How Societies Remember*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Didi-Huberman, Georges (2003a). *Images malgré tout*, Paris: Minuit.
- (2003b). "Artistic Survival: Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time", u: *Common Knowledge* 9 (2), str. 273-285.
- Doane, Mary Anne (2007). "Indexicality: Trace and Sign; Introduction", u: *Difference* 18, str. 1-6.
- Epstein, Helen (1979). *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors*, New York: Penguin.
- Fine, Ellen (1988). "The Absent Memory: The Act of Writing in Post-Holocaust French Literature", u: *Lang* (1988), str. 41-57.
- Fleckner, Uwe, i Sarkis (1998). *The Treasure Chest of Mnemosyne: Selected Texts on Memory Theory from Plato to Derrida*, Dresden: Verlag der Kunst.
- Fresco, Nadine (1984). "Remembering the Unknown", u: *International Review of Psychoanalysis* 11, str. 417-427.
- Halbwachs, Maurice (1992). *On Collective Memory*, priredio i preveo Lewis Coser, Chicago: Chicago University Press.
- Hartman, Geoffrey H. (1996). *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*, Bloomington: Indiana University Press.
- Hilberg, Raul (1985). *The Destruction of European Jews*, tri toma, New York: Holmes and Meier.
- Hirsch, Marianne (1992-1993) "Family Pictures: *Maus*, Mourning, and Post-Memory", u: *Discourse* 15 (2), str. 3-29.
- (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- (1998). "Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy", u Bal et al. (1998), str. 2-23.
- (2001). "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory", u: *Visual Culture and the Holocaust*, ur. Barbie Zelizer, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, str. 146-214.
- Hirsch, Marianne, i Leo Spitzer (2006). "What's Wrong with This Picture? Holocaust Photographs in Contemporary Narratives" u: *Journal of Modern Jewish Studies* 5 (2), str. 229-252.
- Hoffman, Eva (2004). *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*, New York: Public Affairs.
- Hornstein, Shelley, i Florence Jacobowitz (2002). *Representation and Remembrance: The Holocaust in Art*, Bloomington: Indiana University Press.
- Horstkotte, Silke (2003). "Literarische Subjektivität und die Figur des Transgenerationellen in Marcel Beyers *Spione* und Rachel Seifferts *The Dark Room*", u: *Historisierte Subjekte-Subjektivierte Historie:*

- Zur Verfügbarkeit von Geschichte, ur. Stefan Deines, Stephan Jaeger i Ansgar Nunning, Berlin: de Gruyter, str. 275-293.
- Hüppauf, Bernd (1997). "Emptying the Gaze: Framing Violence through the Viewfinder" u: *New German Critique* 72, str. 3-44.
- Huyssen, Andreas (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, CA: Stanford University Press.
- Kahane, Claire (2000). "Dark Mirrors: A Feminist Reflection on Holocaust Narrative and the Maternal Metaphor", u: *Feminist Consequences: Gender and Culture*, ur. Elisabeth Bronfen i Misha Kavka, New York: Columbia University Press, str. 161-188.
- Kestenberg, Judith (1982). "A Metaphysical Assessment Based on an Analysis of a Survivor's Child", u *Generations of the Holocaust*, ur. Martin S. Bergman i Milton E. Jucovy, Njujork: Basic Books, str. 83-102.
- Landsberg, Alison (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press.
- Lang, Berel (ur.) (1988). *Writing and the Holocaust*, New York: Holmes and Meier.
- Liss, Andrea (1988). *Trespassing through Shadows: Memory, Photography, and the Holocaust*, Minneapolis: Minnesota University Press.
- Lury, Celia (1998). *Prosthetic Culture: Photography, Memory, Identity*, London: Routledge.
- McGlothlin, Erin Heather (2006). *Second-Generation Holocaust Literature: Legacies of Survival and Perpetration*, Rochester, NY: Camden House.
- Miller, Nancy K. (2006). Razgovor s autorkom, 23. februar.
- Morris, Leslie (2002). "Postmemory, Postmemoir", u: *Unlikely History: The Changing German-Jewish Symbiosis, 1945-2000*, priredili Leslie Morris i Jack Zipes, New York: Palgrave, str. 291-306.
- Olin, Margaret (2002). "Touching Photographs: Roland Barthes's 'Mistaken' Identification", u: *Representations* 80 (1), str. 99-118.
- Pollock, Griselda (2005). "Photographing Atrocity: Becoming Ironic", saopštenje na konferenciji "Picturing Atrocity", Centar za postdiplomske studije Gradskog univerziteta u Njujorku, Njujork, 9. decembar.
- Raczymow, Henri (1994). "Memory Shot through with Holes", prev. Alan Astro, u: *Yale French Studies* 85, str. 98-106.
- Robin, Régine (2003). *La mémoire saturée*, Paris: Stock.
- Said, Edward W. (1983). *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Sebald, W. G. (2001). *Austerlitz*, prev. Anthea Bell, New York: Modern Library. (Zebald, V. G., *Austerlitz* (2009), prev. s nemačkog Spomenka Krajčević, Beograd: Paideia.)
- Silverman, Kaja (1996). *Threshold of the Visible World*, New York: Routledge.
- Sontag, Susan (1989). *On Photography*, New Yoerk: Anchor Doubleday. (Sontag, Suzan (1982). *Eseji o fotografiji*, prev. Filip Filipović, Beograd: Radionica SIC.)
- (2003). *Regarding the Pain of Others*, New York: Farrar, Strauss, and Giroux.
- Spiegelman, Art (1987). *Maus: My Father Bleeds History*, New Yowk: Pantheon. (Špigelman, Art, *Maus I: moj otac krvavi istoriju*, prev. s engleskog Ana Uzelac, Beograd: Samizdat B92, 2008.)
- (2006 [1972]). "Portrait of the Artist as a Young %@?! (Instalacija br. 3)", u *Virginia Quarterly Review* 82: str. 30-43. (Sadrži strip "The First Maus", prvobitno objavljen u strip časopisu *Funny Comics* 1972. godine.)
- Suleiman, Susan (1993). "War Memories: On Autobiographical Reading", u: *New Literary History* 24, str. 563-575.
- (2002). "The 1.5 Generation: Thinking about Child Survivors and the Holocaust", u: *American Imago* 59 (3), str. 277-296.

- Taylor, Diana (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, NC: Duke University Press.
- Van Alphen, Ernst (2005). *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*, Chicago: Chicago University Press.
- (2006). "Second-Generation Testimony, the Transmission of Trauma, and Postmemory", u: *Poetics Today* 27, str. 473-488.
- Weigel, Sigrid (2002). " 'Generation' as a Symbolic Form: On the Genealogical Discourse of Memory since 1945", u: *Germanic Review* 77 (4), str. 264-277.
- Weissman, Gary (2004). *Fantasies of Witnessing: Postwar Efforts to Experience the Holocaust*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Young, James (1997). "Toward a Received History of the Holocaust", u: *History and Theory* 36 (4), str. 21-43.
- Zeitlin, Froma (1998). "The Vicarious Witness: Belated Memory and Authorial Presence in Recent Holocaust Literature", u: *History and Memory* 10, str. 5-42.
- Zelizer, Barbie (1998). *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*, Chicago: University of Chicago Press.