



ХОЛОКАУСТ,  
СЕЋАЊЕ,  
КУЛТУРА (II)

LABARDA

1968

Уредници  
Катарина Мелић  
Милена Нешић Павковић  
Драган Бошковић

ХОЛОКАУСТ, СЕЋАЊЕ, КУЛТУРА

ФИЛМ



**ФИЛУМ**

Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Центар за студије сећања  
Claims Conference  
(Conference on Jewish Material Claims Against Germany)

## ХОЛОКАУСТ, СЕЋАЊЕ, КУЛТУРА (II)

### Уредници

Проф. др Катарина Мелић  
Доц. др Милена Нешић Павковић  
Проф. др Драган Бошковић

### Уређивачки одбор

Мр Зоран Комадина, редовни професор, декан  
Проф. др Ненад Филиповић, ректор  
Проф. др Славко Ђорђевић  
Проф. емеритус Милена Драгићевић Шешић  
Проф. др Јелена Ердељан  
Др Вук Даутовић  
Проф. др Катарина Мелић  
Доц. др Милена Нешић Павковић  
Проф. др Драган Бошковић

Зборник је резултат истраживања у оквиру Студија Холокауста  
које се под покровитељством  
Claims Conference (Conference on Jewish Material Claims Against Germany)  
изводе на Универзитету у Крагујевцу.

# ХОЛОКАУСТ, СЕЋАЊЕ, КУЛТУРА (II)

Уредници

Проф. др Катарина Мелић  
Доц. др Милена Нешић Павковић  
Проф. др Драган Бошковић

Филолошко-уметнички факултет  
Крагујевац  
2023.

## САДРЖАЈ

*Јована С. Анђелковић*

СМИСАО (И ПОСЛЕДИЦЕ) УПОТРЕБЕ ФОТОГРАФИЈЕ ТЕЛА  
ЖРТВЕ ХОЛОКАУСТА У МОДНОМ МАГАЗИНУ / 9

*Душица З. Алексић*

УЛОГА ДОСТОЈАНСТВА И МОРАЛНОСТИ У РОМАНУ  
МАЧКА И МИШ ГИНТЕРА ГРАСА / 21

*Жарка Свирчев*

КА ПОЕТИЦИ ПОСТМЕМОРИЈЕ ДАШЕ ДРНДИЋ:  
ФИГУРА НАРАТОРА / 31

*Сања Д. Живковић*

НЕСУОЧАВАЊЕ РОДИТЕЉА  
СА НАЦИСТИЧКОМ ПРОШЛОШЋУ  
У РОМАНУ У СЕНЦИ МОГА БРАТА УВЕА ТИМА / 41

*Нина М. Петровић*

ХОЛСТЕНВИЛ КАО СОЦИОПОЛИТИЧКА АЛЕГОРИЈА ВАЈМАРСКЕ  
НЕМАЧКЕ У ВИНЕОВОМ ФИЛМУ  
КАБИНЕТ ДОКТОРА КАЛИГАРИЈА / 51

*Лидија Г. Пешиковић*

НАЧИНИ (НЕ)СУОЧАВАЊА СА ПРОШЛОШЋУ НА ПРИМЕРУ  
РОМАНА ЧИТАЧ БЕРНХАРДА ШЛИНКА / 63

*Кристијина Радивојевић*

ПРИКАЗ ЖИВОТА ЈЕВРЕЈА ЗА ВРЕМЕ ОКУПАЦИЈЕ  
У ДЕЛИМА ДНЕВНИК ЕЛЕН БЕР  
И ДОРА БРУДЕР ПАТРИКА МОДИЈАНА / 74

*Катјарина С. Лазић*

МУСЛИМАНИ ИЛИ НЕМОГУЋНОСТ СВЕДОЧЕЊА  
О ИСКУСТВУ ЛОГОРА / 89

*Ана С. Ивановић*

ОДНОС ПРЕМА ПРОШЛОСТИ  
И ИСТОРИЈИ ХОЛОКАУСТА СТАРО САЈМИШТЕ / 97

*Стеван М. Миловановић (Даниел Перахиа)*

СЕМИОТИЧКА АНАЛИЗА МАТЕРИЈАЛНИХ И НЕМАТЕРИЈАЛНИХ  
ЗНАКОВА И ДОКАЗА ЈЕВРЕЈСКОГ ИДЕНТИТЕТА И ХОЛОКАУСТА  
У РОМАНУ РАНИ ЈАДИ ДАНИЛА КИША / 109

*Andrija Savić*

AUŠVIC I BORBA ZA OPSTANAK  
U ROMANU ZAR JE TO ČOVEK / 121

Јована С. Анђелковић<sup>1</sup>

Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Центар за научноистраживачки рад

## СМИСАО (И ПОСЛЕДИЦЕ) УПОТРЕБЕ ФОТОГРАФИЈЕ ТЕЛА ЖРТВЕ ХОЛОКАУСТА У МОДНОМ МАГАЗИНУ<sup>2</sup>

Примарна намера овог истраживања огледа се у изналажењу и раскривању смисла фотографија мртвих, изгладнелих и унакажених тела жртава Холокауста у модном магазину *Vogue* (издање из 1945. године), те и последица које су се, из тога, временом развиле. Кроз рад ћемо, пратећи начин одношења према телу жртве кроз деценије које су уследиле након ратне катастрофе, сагледавати и како је, дубоко скривен испод денотативног, конотативни семантички и смисаони потенцијал тих фотографија избио на културно-дискурзивну површину и постао део конституисања постхуманистичког принципа одношења према бићу. У тој ћемо намери поћи од начина на који се фотографија односи према стварности, те, сходно Вирилиоовој, Бартовој и Флусеровој демистификацији фотографског окулар, доћи до закључака поводом утицаја слике тела жртве у модном магазину на начин поимања Холокауста данас.

**Кључне речи:** Холокауст, модни магазин, тело, изгладнелост, окулар, фотографија, светлост



Илустрација 1.

Када је бивши логорашки фотограф Вилхелм Брасе након рата изјавио да више не може бити фотограф, јер је заувек кроз сочиво видео само уплашене и понижене Јевреје<sup>3</sup>, ми смо постајали суочени са чињеницом да сочиво не само да репродукује или, како се касније закључило, конституише стварност у датом тренутку, моменту фотографисања, него се тако продукувана слика стварности

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

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

3 <<https://www.dw.com/sr/%C4%8Dovek-koji-je-fotografisao-horor-au%C5%A1vica/a-5174476>>.

импулсима преноси на доживљај и, посредством њега, проноси у време након, и то доста након, с обзиром на то да је овај фотограф своју изјаву потврдио и после 65 година. Баш поводом овакве изјаве и из ње проистичућег закључка, иако се наше истраживање концентрише на ишчитавање фотографија тела жртава које су се нашле у модном часопису, прва илустрација, од које почиње постављање појединачних хипотеза, не припада корпусу за који смо се овде определили. Наиме, та нам је очигледност и емпиријска потврђеност подударности доживљаја у датом тренутку и деценијама након њега битна за започињање истраживачког низања, с обзиром на то да ћемо на његовом концу настојати да покажемо какву су улогу фотографије тела жртава у модном часопису имале у контексту доживљаја које су изазивале тада, у тренутку објављивања, и наставиле да изазивају у нама блиској будућности, у специфичном читалачко-посматрачком контексту. Наиме, наш се циљ огледа у томе да пратимо, у оквирима културолошко-историјског развоја, да ли је промена тог доживљаја на „крају” (у другој деценији 21. века) имала своју мотивацијско-узрочну потпору у почетку (у време објављивања *Vogue*-овог издања посвећеног жртвама Холокауста), да би се то додиривање узрока и последице могло, као у сасвим очигледном претходном случају, извести, те успоставити јасан каузални низ, који овде настојимо да образложимо.

### 1. *In Vogue: the editor's eye*



Илустрација 2.

Ово истраживање највећма је подстакнуто документарцем *In Vogue: the editor's eye*, који, свакако, у фокус не ставља тематику којом се овде бавимо. Но, како у њему налазимо хронолошки приказ развоја овог модног магазина од његових почетака (око 1909. године, када су се у њему први пут нашле фотографије), нашу пажњу заокупирало је издање из јуна 1945. године, када је пар страница, потписаних од стране најпре *Vogue*-овог модела, а онда и фотографисткиње (Елизабет) Ли Милер, било испуњено фотографијама жртава логора и текстом „Germans are like this”.



Елизабет Ли Милер у Хитлеровој кади

Документарац настао поводом хронолошког представљања развоја модног магазина *Vogue*, поред тога, пружа и представе појединих историјских, те идеолошки обележених епоха (в. Илустрацију 2). Слика историјског тренутка дата је из угла тадашњег уредника, што и сам назив документарца семантички потенцира, који, као одговор на стање друштва, конституише концепт модне фотографије. Дакле, иако замишљана као реплика стања стварности, слика коју посматрамо у часопису пролази кроз двоструки филтер: природни окулар – уредничково виђење, стога субјективно – и вештачки окулар, фотоапарат. Да апарат не преноси слику стварности каква јесте него вреба у стварности визуелну представу онога што жели да каже, сведочи и значење самог појма. Наиме, када тежимо ка раскривању идеолошке позадине грађења фотографије, можемо се иницијално окренути сагледавању етимолошког развоја овог појма, те, на основу истог, доћи и до закључка да је, посредством превођења латинске речи *aparare* као *приређиваићи* и повезивања онтолошког статуса апарата као предмета културе са његовим обликом који је симулација ока, сасвим оправдана констатација о апарату као културном оруђу за приређивање слике стварности каквом треба да буде виђена у датом тренутку (в. Флусер 2007: 34–35). Дакле, фотографија је симболичка слика, чији симболички контекст одређује идеолошка матрица у којој настаје. Стога, она је и слика којој се у датом идеолошком тренутку верује, која се обожава.

Враћајући се у жариште истраживачке теме, а поводом претходно изреченог, морамо се запитати и следеће: која се то слика у злокобним тренуцима ратног насиља, половином 20. века, обожава? Наиме, ако је модни магазин дискурзивна раван испуњена фотографијама које читаоца оком упија, не би ли је себе, или сам свој живот са њима идентификовао, сав у жељи да продукује идентичност са оним што се представља као образац лепог и корисног, да ли је тада, 1945. године, *Vogue* поставио нови концепт фотографије која се обожава? И, а што је, пре него пређемо на демистификацију претходно назначене хипотезе, сада важније, да ли се мисао читаоца поводом ратних збивања конституише преко фотографије у коју је хипнотисано загледан? У откривању начина на који фотографија конституише слику ствари, између осталих, значајне аналитички изведене

податке пружа нам студија Пола Вирилиоа „Машине визије”, односно, идеје постављене у њој, а поводом конституисања идеје о свевидљивости, о стварању једне тоталне слике света, што се најпре постиже посредством фотографије. Та ситуација у којој је фотографија постала исходиште виђења стварности, и то тоталног виђења, и самим тим, исходиште истине, своје зачетке налази у идеолошким тенденцијама које датирају од Француске револуције. Наиме, Вирилио истиче да се од Француске револуције развијала тежња ка томе да се свет што више спозна тако што ће се све више и све боље видети: тежња ка свевидљивости. Та се свевидљивост постиже обликовањем једне делотворне слике и то потискивањем онога невидљивог (в. 1997: 19). Већ на почетку, дакле, ова студија нам открива да слика која треба да пренесе информацију, и то тоталну информацију, да буде свеобухватна слика света и друштва у датом тренутку, она нешто потискује, и тим се потискивањем показује недостатном у сопственом контексту информативног дејствовања. А опет, упркос невидљивости те недостатности, она постаје документ подложен јавном погледу, те и темељни конституент јавног мишљења. Имплицитно томе, простом таутологијом долазимо до закључка о недостатности у формираном јавном мишљењу. У случају којим се овде бавимо, у питање се доводи јавно мишљење о Холокаусту, односно о његовим жртвама представљеним на фотографијама, при чему нам се открива још једна ситуација која сада пак сведочи о онтолошком померању: људско биће-жртва постаје предмет мишљења, тема изучавања, тело које је објект у којег су упрте аналитичке очи гледалаца, просто речено, умртвљена скулптура, са које се читају дискурзивна значења и која утичу на формирање одређеног доживљаја. Тада, магазин испуњен сликама жртава Холокауста постаје сензор за активацију емоција масе. Фотографија настала сензорима светлости предодређује новосветлосну онтологију, где се биће предочава као објект (уп. Дерида 2001: 31), а тело жртве на фотографији друштвена сензација. Јеврејски човек наставља да задржава статус Другости која се погледом тумачи и присваја, јер фотографија која буди свест опстаје као, премда нови, домен филозофије свести, која се сада само предочава новим окуларом, али која је увек била филозофија објекта. Стога, онтологија је неспособна да поштује Другог у његовом бићу и као таква она прераста у оно што Левинас и Дерида зову *егологијом*. Сама је фотографија нова онтологија, нова филозофија моћи, која еголошки настоји политичкој неутрализацији Другог као бивствујућег (в. Дерида 2001: 33). Посредством фотографије, која постаје нови конституент јавног мишљења и деловања, стога, није омогућен сусрет лицем у лице, иако можда жељен. Однос ја и Други и даље и ипак опстаје као однос у којем Ја тежи да га присвоји, да гледањем испољи моћ, јер лице другог овде не размењује поглед са лицем тотализујућег истог: „Према Левинасу, поглед сам по себи, супротно ономе што би се могло очекивати, не поштује другог” (Дерида 2001: 36). У овом деридијанском духу представљања дате тематике можемо и завршити са Деридиним (2001: 41) закључком поводом назначеног *лицем-у-лице* односа:

Лицем, Други се предаје као Други лично, што ће рећи, као онај који се не открива, као онај који се не да тематизовати. Ја не бих могао да говорим о Другом у акузативу, да начиним од њега тему, да говорим о њему као о објекту. Једино што могу, једино што треба, то је да говорим Другом, да га позовем вокативом, који није категорија, него искрсавање... о њему могу да говорим само њему говорећи.

Цитирано сасвим јасно сугерише прикривену истину иза вештачког окулара, који собом пружа увек „акузативну” представу тела. Дакле, фотоапарат



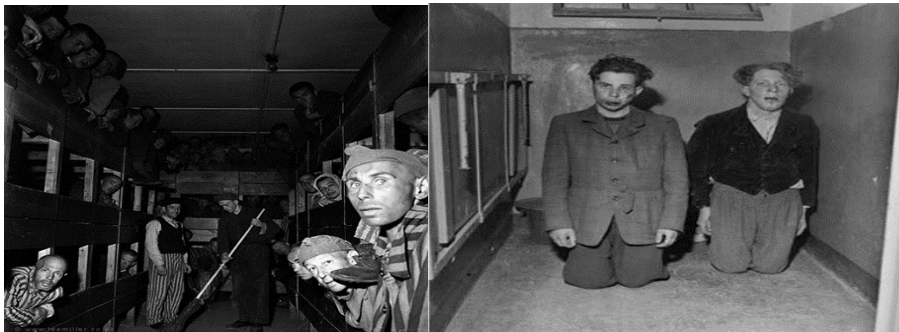
принцип репродукције користи само као свој алиби испод којег снажно дејствују идеолошки контексти наметани јавноме мишљењу о Другом.

## 2. Модерно је лепо, смрт је модерна – смрт је лепа

Но, колико је заиста четрдесетих година пропагандни фотографски материјал дејствовао и који се смисао крио иза њега? Треба знати да су сами починиоци злочина тежили да жртве изолују од погледа јавности. Као сведок таквог стремљења ка прикривању, које и није било прикривање смрти колико прикривање живота једне нације, што ћемо видети касније, карактеристичан је био случај у Минхену где су једног поручника СС-а извели пред врховни суд, јер је фотографисао стрељања која је лично наредио, а те фотографије показивао познаницима (в. Хилберг 2001: 250). Циљ је тада био онемогућити да се види и чује агресија, те би се истовремени чин преношења садржаја злочина сликама тела жртава у модном магазину (в. Илустрације 3. и 4), могао наизглед сматрати адекватним одговором агресору, крахом ћутања о злочинима.



Илустрација 3.



Илустрација 4.

Свакако, уписани текст у овим сликама недвосмислено позива на буђење свести како би се понављање насиља избегло. Но, и тако прокламована будност у модном часопису, испуњеном сликама које се обожавају, претпоставља наметање једне нове иконографије, танатоморфне: слике тела које нестаје или смрти

саме, самим смештањем на странице модног магазина, у, дакле, контекст опчињености телом и лепотом, постају парадигматски чиниоци глобалне моде, један позив на нови мит колективитета, чија је права природа далеко скривенија. За нас је значајно увидети да су то управо парадигматски обрасци нацистичког мита, који је заснован на конституисању слике која се обожава, тела, фигуре (уп. Нанси 2017: 14–15), која управља колективом и намеће потребу за симболичком идентификацијом:

Невоља демократије јесте у томе да се нација лишила слика, слика које се воле, слика које се поштују, слика које се обожавају – Револуција двадесетог вијека их је поново дала нацији. (Brasillach према Нанси 2017: 15)

У ком се контексту онда модна иконографија додирује са митском концепцијом нацистичког идеолошког апарата? Мода, такође, неупитно конституише мит, који пружа колективу, и то прокламујући га кроз призму привлачног тела, симболичке фигуре као упоришта идентификовања. Поред тога, посредством наметања типизираних стандарда идентификације гледаоцу, што се, у контексту модне употребе Холокауста који овде проучавамо, чита као идентификација са носиоцем смрти, емоција масе која се изазива јесте основни конструкт фашистичког дејства модне индустрије. Идентификација са смрћу под паролом емпатије изазива идентичну емоцију масе, а не треба заборавити, и то Жан-Лик Нанси наговештава, да је емоција масе једна од суштинских компоненти фашизма, односно, мита свих фашизама – буђење идентичне емоције у људима омогућава уједињење мноштва у истом, продуковање тоталитета у једноме, тоталитаризма у логици једне идеје (в. Нанси 2017: 22–23). Отуд недоумица поводом детерминације подухвата објављивања слика умирућих тела у *Vogue*-у, као „мировне мисије“<sup>4</sup>. Наиме, у жељи да продукује емпатију и њоме пробуди свест у човека о највећем насиљу које је човечанство упамтило, и баш у границама остваривања те жеље, Холокауст-дискурс у модном часопису и јесте фашистички подухват. Да бисмо потврдили ову парадоксалну констатацију, вратимо се на тренутак на слике које су се у часопису нашле (в. Илустрације 3, 4. и 5). Како примећујемо, слике мртвих и тела на самрти не носе никакво обележје, ван истакнутог леталног потенцијала, које би диференцирало биће-жртву као репрезентативног Другог. Он је само слика једне пропадајуће мускулатуре, без специфичних обележја, што доводи до тога да у слици тог човека биће које стоји наспрам њега и посматра га не препознаје ништа до смрт саму, несрећу, невољу. А поред тога ретуширање ових фотографија истицањем сиве боје још више потиरे сваку посебност, те стичемо утисак да се људи на сликама, без оштријих боја које би нагласиле ивице, границе тела, и тиме посведочиле његово постојање, његов живот, претварају у аморфну масу. Тиме се, можда несвесно, свакако несвесно, подупире Хитлерова крилатица да је Јевреј антитип, човек без посебног, или, у овом случају, посебно истакнутог идентитета – он је одсуство типа. И управо је таква детипизација била један домен онтолошког пројекта усмрћивања читаве једне нације, коју су Немци тада заступали.

4 B. <<https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GVU236QdoD47DwwlAWAN:type:feature>>.



Илустрација 5.

Уколико се иза сваке слике, иза сваког лика, крије посебна прича, оваквим ретуширањем фотографија и смештањем истих у глобализујући дискурс лепоте, та се посебност укида, те, и када посматрамо сваки лик на слици појединачно, он се не разликује од оног који му претходи или за њиме следи. Он је само нови лист у прокламовању једне нове модерности и нормалности, јер конзументистички, какав и јесте часопис *Vogue*, и сваки модни часопис, храњење туђим телима поставља као образац бивања. Смештање фотографија несталих или нестајућих тела у глобални и то конзументистички дискурс значило би стварање нове нормалности, хранити чула смрћу, која заузима место онога што се званично проглашава лепим. Модерно је лепо, смрт је модерна, смрт је лепа.

### 3. Историјска позорница смене дискурзивних значења: континуирано нестајање

Фотографије изгладнелих тела из логора имплицитно су остваривале утицај који се скрио иза потребе за буђењем свести, а пробуђена свест реаговала је успостављањем континуитета те скривености – континуитета **нестајања**. И управо је фотографија била адекватно културно оруђе за такав културолошки и чак онтолошки учинак, јер она оно што се догодило, што је, свакако, *било једном*, на чему Барт инсистира када сведочи о истинитости и реалности референта фотографије, репродукује у бескрај, при чему се у том бескрају референт не може потиснути, али се доживљава другачије, а Барт ће рећи: равнодушно (в. 2004: 45).

То, метафорички речено, постепено трњење емоције у виду емпатије, а која је била иницијални наменски подстицај при стварању и објављивању фотографија тела жртава, налазимо и у овом се случају, годинама након, упркос опстанку референта. Емотивна реакција се показала неделотворном у смислу циља који је имала да оствари на дуже стазе – да продукује глобалну потребу за спречавањем насиља. Како бисмо ову тезу сасвим извели, полазимо од времена када се у јавности показало прво дејство ширења узнемирујућих слика телесних продуката свенасиља. Полазимо, дакле, од четрдесетих година двадесетог века како бисмо

увидели начин на који се ширио утицај фотографије жртава Холокауста, као и то у каквој су спреси били референт фотографије и доживљај који је он изазивао код посматрача. Један од занимљивих случајева, који се, свакако, уклапа у дати смисаони контекст, јесте оновремени експеримент у Минесоти (*The Minnesota starvation experiment*), који је и настао посредством емотивног импулса изазваног фотографијом изгладнелог логорашког тела. Начин спровођења тог експеримента концентрисао се на понављању искуства изгладњавања, подстакнутог истим, док је циљ било својеврсно нутриционистичко проучавање функционисања људског организма у екстремним условима како би се дошло до најделотворнијих решења поводом повратка телесне виталности жртава након преживљавања Аушвица<sup>5</sup>. Не треба ни напомињати, јер сасвим је очигледно, да су се заговорници овог експеримента већ почели измештати из жаришта проблема – смрти саме – фокусирајући се само на настављање живота преживелих, не узимајући најпре у обзир психичке и душевне потресе изазване траумом, не узимајући у обзир могућност настављања живљења, која је најмање била проблем физичке природе. Но, емпатија је и даље овде у свом пуном дејству, као стимуланс при покретању људи на учествовање и опстајање у експерименту. Она је, могли бисмо рећи, фигурирала у овом случају не као прочишћена, већ као филтрирана емоција, да би добила статус својеврсне функције: да приволи људе на сам чин, да се, посредством ње, како и каже учесник експеримента, људи идентификују са патњом и учине нешто добро и корисно за друштво:

*У том времену, желео сам да се идентификујем са патњом у свету, рекао је учесник експеримента. Желео сам да урадим нешто корисно за друштво. Желео сам и да изложим себе малој опасности. Та је опасност, неочекивано, дошла у облику мале брошуре са фотографијама деце на фронту [...] Осећао сам се корисним, испуњеним, рекао је [...] Овај човек је на крају завршио са последицама у виду анксиозности и депресије. (<<https://www.bbc.com/news/magazine-25782294>>, прим. прев. Ј. А)*

То осећање да чини нешто добро испуњавало га је и помогло му у процесу изгладњавања да се психички осећа ситим. Но, из цитираног одељка јасно читамо да последица таквог експеримента није била само видљива на телу. Изгладњавање је, наиме, утицало на психичке промене, на потоње душевно стање учесника.

Истраживачка плодноност повезивања фотографија из модног магазина са готово истовремено спровођеним експериментима изгладњавања, огледа се у томе што се овде јасно откривају механизми подстицања, у виду емоције, хуманитета у својој сржи, посредством којих почиње да се конституише нова нормалност. Репетиција чина изгладњавања продуковала је нови друштвени уговор – телесно нестајање, које своју крајњу последицу има у новој нормалности постхуманитета: душевно нестајање бића као таквог, трњење емоције, страх од доживљаја патње и бола, уопштено, депресија и анксиозност. О тим нам последицама, резултативним психофизичким стањима који су продукти изгладњавања, сведочи и Фуко (1988: 102) у студији *Историја сексуалности*, када поводом радикалних дијета наводи следеће:

Њен користан учинак постоји и тамо где се томе најмање надамо: у мислима; јер рђаво телесно здравље узрокује заборавност, обесхрабреност, лоше расположење, лудило, и то чак у тој мери да стечена знања на крају ишчиле из душе.

5 B. <<https://www.bbc.com/news/magazine-25782294>>.

Најпре ваља истаћи, а због контроверзног наслова ове студије, нарочито када се она употреби у контексту изучавања тешког питања Холокауста, да позивањем на исту овде не настојимо да первертујемо значај и смисао проблема којим се бавимо. Наиме, пре свега узимамо у обзир управо смисаони потенцијал корпуса којим се користимо – модни магазин – који недвосмислено подстиче сексуалност и делује снагом сексуалности у виду привлачних слика тела које се обожавају, творећи сада једну первертовану иконографију, овде танатоморфну, те подстичући велику тему друге половине двадесетог века: привлачност смрти. Овиме, дакле, настојимо да истакнемо да успостављање континуитета изгладњивања на крају доводи до нестајања тела, али, у онтолошком и епистемолошком контексту још значајније, и до нестајања и оне емпатије којом је покренуто, и оне свести која се сазнањем насиља пробудила. Остају, у постхолокаусту као времену деловања постхуманитета, само покретне кости бића да играју представу живота на ивици смрти, у улози смрти саме, јер је један свакако хумани подухват иза фотографског осветљења скривао апсолутни мрак и крах хуманитета.

#### 4. Када смрт постане храна

Психолошки учинак и онтолошка збиља процеса изгладњивања, на који су, како смо и видели, утицале фотографије жртава логора у модном часопису скријено прокламујући нову моду која се огледа се у фанатизму дијете, религији тела, своју кулминацију постиже шездестетих година и наставља се и данас. Тада почиње у пуном јeku да се развија твиги мода, а модни магацини почињу опет да бивају испуњени низом фотографија изгладнелих тела, при чему се, када представе тела из логора ставимо поред оних које је конституисала твиги култура, увиђа јасна визуелна подударност.



Илустрација 6.

Баш смештањем ових фотографија једне поред друге, творењем једног оком видљивог каузалитета, очигледним представљамо претходно одгонетани онтолошки пројекат усмрћивања емоције поводом нестајућег тела. На уштрб идентификације у патњи шездесете године, а поводом исте телесне конституције,

произвеле су привлачност, жељу за идентификацијом са телом, односно, са бићем које у, како смо истакли, галопирајућем расту постхуманитета добија статус апсолутног објекта. Но, сам је модни дискурс, који се током ратног периода определио да у себе смести контекст Холокауста, могао бити темељни конструкт културе нестајања и идентификовања са привлачном, сексуализованом смрти, снажним дејством у њему скривеног, сасвим конотативног смисла на уштрб тада прокламованог денотата. Тај се имплицитни проблем дубоко, можда је важно рећи и ненамерно, скрио испод људске коже, у сликовитим представама кистију које су, поред телесне, означиле и домен душевне, хумане, емоционалне, смрти.

У прилог овој тези налазимо и даљи континуирани развој тог нестајања током осамдесетих година, када се уочава снажан развој анорексије код младих девојака најпре, а које представљају најшири читалачки аудиторијум модних часописа, нарочито оних какав је *Vogue*, у жељи да њихова тела буду идентична онима која се на страницама истих појављују. Да је ова психофизичка тема нове болести била нераскидиво повезана са темом Холокауста, сведочи, између осталих, и ауторка Ким Чернин у књизи *The Hungry Self: Women, Eating and Identity* из 1985. године. Џули Голдберг управо ову ауторку помиње и на њену се студију позива у свом новинском тексту, а поводом идентитетских одређења изгладнелих, што се показује као значајна потпора за наше истраживање и потврду изнетих хипотеза. Сведочећи о нераскидивој вези између анорексије и Холокауста, Голдбергова износи особиту чињеницу, која је показала начин конституисања идентитета оболелих, а то је да се они, односно, њихова тела, неретко у социо-културолошком дискурсу детерминишу атрибутивним одредбама попут: *логорашко*, *јеврејско*, *аушвиц* *шело*. Тако можемо ухватити низ смисаоних и семантичких извитоперења знакова настајућих на равни умрлог или умирућег тела, која су се, од тренутака објављивања фотографија жртава у *Vogue*-у, до краја века, па и, како ћемо видети, даље, развијала ка, од свог циља опозитној, ситуацији у којој се сада примарно идентитетско обележје жртве доводи у везу са (модерном) мршавости, а не са насиљем. Тело на којем се читају ознаке чинова нацистичке агресије и свесмрти постало је модерно, лепо, и, што је посебно парадоксално, тражено тело како у модној индустрији тако и, управо због ње, у свакодневном животу ван уско модног дискурса.

Ако одемо још даље, и запитамо се како су се ова, смештањем у значењски контекст модерности и привлачности, заводљивости смрти, первертована идентитетска обележја жртве преносила на конституисање тела овдашњег човека, можемо приметити да тело које је привилеговало и пригрлило смрт сада тој смрти даје религијске димензије. „Бог воли мршаве људе”, изјавила је Гвен Шемблин у интервјуима поводом оправдавања свог религијског култа *Remnant fellowship church* заснованог на, како ће неретко говорити, помагању људима да се гладовањем приближе Богу<sup>6</sup>. Иако на суду то сама никада није признала, од стране јавности била је оптуживана управо за употребу фотографија изгладнелих жртава Холокауста како би њима промовисала мршавост као значајну категорију у религијској парадигми. Иако по начину спровођења можемо овај култ по паралели посматрати са претходно представљеним експериментом у Минесоти, јасном се показује чињеница да је промена циља у њима на хронолошкој хоризонтали

6 Изјаве наведене овде преузете су из недавно снимљеног документарца *Сурвавање*, који је у себе укључио и исечке снимака са сведочења на суду мало након тога преминуле Гвен Шемблин (<[https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GYS\\_1DQ3ANK29TgEAAAAg?type:series](https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GYS_1DQ3ANK29TgEAAAAg?type:series)>).

показала прекиде у конституисању говора о Холокаусту, и то управо посредством семантичке смене денотата и конотата на равни фотографије тела, које је знак.



Илустрација 7.

На крају, закључићемо, иницијална емоција из које и поводом које је фотографија нашла своје место у *Vogue*-у, ишчезла је постепеним временским удаљавањем од трауме. Наместо ње, на сцену наступа равнодушност, утрнулост тела на душевне стимулансе, што би означавало нестајање људскости, апатију постхуманитета. Но, одлазећи даље, ка периоду чији смо сведоци, трансгресија у домену онтолошких категорија довела је до тога да се са једне метафизичке узвишености, што религија јесте, доведемо до перманентног сурвавања у процесима ишчитавања знакова трауме.

## ЛИТЕРАТУРА

- Барт 2004: Р. Барт, *Светла комора. Ноћи о фотографији*, Београд: Рад.
- Вирилио 1997: П. Вирилио, *Машине визије*, Нови Сад: Светови.
- Дерида 2001: Ж. Дерида, *Насиље и метафизика: оглед о мисли Емануела Левинаса*, Београд: Плато.
- Нанси 2017: Ž-L. Nansi, *Nacistički mit / Dekonstrukcija hrišćanstva*, Београд: Fakultet za medije i komunikacije.
- Флусер 2007: V. Flusser, *Filozofija fotografije*, Zagreb: Biblioteka „Scientia”.
- Фуко 1988: М. Фуко, *Istorija seksualnosti: korišćenje ljubavnih uživanja*, Београд: Prosveta.
- Хилберг 2001: R. Hilberg, *Zločinci, žrtve, posmatrači: Jevrejska katastrofa 1933–1945*, Београд: Samizdat B92.

## ИНТЕРНЕТ ИЗБОРИ

- Karzmičak, L. Briski, N. *Čovek koji je fotografisao horor Aušvica*, јануар 2010: <<https://www.dw.com/sr/%C4%8Dovek-koji-je-fotografisao-horor-au%C5%A1vica/a-5174476>>, 3. 5. 2023.
- Goldberg, J. *Anorexia and the Holocaust*, јун 2021, <<https://www.tabletmag.com/sections/news/articles/anorexia-holocaust-julie-goldberg>>, 7. 5. 2023.
- Ball, J. *The Minnesota starvation experiment*, јануар 2014, <<https://www.bbc.com/news/magazine-25782294>>, 16.5. 2023.
- Vog: iz ugla urednika*: <<https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GVU236QdoD47DwwwIAWAN:type:feature>>, 18. 5. 2023.
- Survavanje*: <[https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GYS\\_1DQ3ANK29TgEAAAAG:type:series](https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GYS_1DQ3ANK29TgEAAAAG:type:series)>, 18. 5. 2023.

## THE MEANING (AND CONSEQUENCES) OF USING A PHOTOGRAPH OF A HOLOCAUST VICTIM'S BODY IN A FASHION MAGAZINE

### Summary

The primary purpose of this research is to find and reveal the meaning of photographs of dead, starved and disfigured bodies of Holocaust victims in Vogue fashion magazine (edition from 1945), and the consequences that developed over time. Through the work, following the manner of treating the victim's body through the decades that followed the war disaster, we will look at how, deeply hidden under the denotative, connotative semantic and meaningful potential of those photographs, emerged on the cultural and discursive surface and became part of the constitution of the posthumanist principle of treatment towards being. With that intention, we will start from the way photography relates to reality, and, according to Virilio's, Barth's and Flusser's demystification of the photographic eyepiece, reach conclusions regarding the influence of the image of the victim's body in a fashion magazine on the way the Holocaust is understood today.

**Keywords:** Holocaust, fashion magazine, body, starvation, eyepiece, photography, light

Jovana S. Anđelković