

Милена Р. Нешић Павковић<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за германистику  
Orcid: 0009-0001-0602-4922

## УЛОГА ФОТОГРАФИЈА У (РЕ)КОНСТРУКЦИЈИ ПРОШЛОСТИ У ДЕЛУ ИСЕЉЕНИЦИ В.Г. ЗЕБАЛДА<sup>2</sup>

Америчка теоретичарка књижевности Меријен Херш развија концепт постмеморије како би објаснила начин на који потомци доживљавају и интерпретирају искуства својих родитеља, којих се сећају само као наратива и слика с којима су одрастали. Овај рад се ослања на њену методолошку поставку, коју је развила мислећи на децу жртава Холокауста, али чије схватање је проширила и на потомке починитеља. Основни циљ рада је да истакне важност документарне подлоге, тачније фотографије, приликом реконструкције непроживљене прошлости припадника генерације постсећања, као и да анализира на који начин Винфрид Георг Зебалд (1944–2001) као потомак починитеља користи документ у ширем смислу како би себи и другима прошлост представио и потоње генерације обавезао да памте и постану секундарни сведоци.

**Кључне речи:** *Исељеници*, Зебалд, Холокауст, постмеморија, документ, фотографија

### ***Постмеморија као теоријски оквир за Зебалдову литерарну реконструкцију прошлости***

Меријен Херш, идејни творац постмеморије, развила је овај концепт пред крај 20. века јер је увидела сличности у одрастању и потешкоће приликом поимања родитељске прошлости и сопственог идентитета код потомака људи који су на својој кожи доживели Холокауст. Она је сковала овај термин како би појаснила временску и квалитативну разлику у односу на сећања преживелих, који су искусили систематско и организовано истребљење Јевреја. Као што се у постмодернизму префикс пост- не односи само на временску димензију и хронолошко настављање на модернизам већ означава његово дубоко проблематизовање и преиспитивање, тако и приликом тумачења термина постмеморија, пост- не означава омаснелост и генерацијски отклон према

1 milena.nesic.pavkovic@gmail.com

2 Рад представља прерађено поглавље из докторске дисертације *Рефлексија прошлости и (по)еџика постмеморије у романима Исељеници Винфрида Георга Зебалда*, Пешчаник Данила Киша и W или сећање на детињство Жоржа Перека, коју је ауторка одбранила 2019. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу.

сећању, већ одређени теоријски приступ или дискурс. У основи тог дискурса лежи претпоставка да Холокауст, као референтни догађај у двадесетом веку, код потомака који га нису про/до-живели, и даље утиче на њихов однос према прошлости, према себи и другима, односно, на поимање и конструкцију света, светоназора и сопственог идентитета. Постмеморија се односи, пре свега, на уметнички рад на/о прошлости и означава да је приступ прошлости увек посредован путем разноврсних трагова – сећања, сведочења, текстова, докумената и медија, које првобитно треба пронаћи, а затим истражити – анализирати их и тумачити. Постмеморија, дакле, почива на имагинацији, креацији и пројекцији (Herš 2011: 152).

Иако је Херш првобитно дефинисала постмеморију као интергенерацијски породични пренос, радећи деценијама на овој теми, увидела је да је концепт постмеморије применљив и ван оквира породичног сећања на Холокауст (Bal 1999). Она тврди како се постмеморија може применити на све колективе који су преживели неку врсту трауме, под условом да постоји „морална веза према другом који је означен као потлачен и прогоњен”<sup>3</sup> (Herš 2001: 10, курзив у оригиналу). У чланку „Генерација постсећања” Херш анализира Зебалдов роман *Аустерлиц* и показује како и потомци починилаца могу да развију саосећање са жртавама, да преузму и интернализују њихово искуство. Они могу да граде заједницу сећања са потомцима жртава тако што сведоче о нечовечности својих предака. На овом месту постаје јасно да и апелативна функција постмеморије, односно, став и држање потомака према трауматичним догађајима из прошлости, дефинише постмеморију. Иако код појединих аутора (Berent 2013, Van Alfen 2006, Hofman 2004, Vos 2003) постоје неслагања с моделом Меријен Херш, по коме се и потомци починитеља укључују у генерацију постсећања, јасан је став да на основу моралног држања према жртвама и суочавања с несавладаном прошлошћу под сенком Холокауста и они могу постати чланови овог колектива. Због избора тема, грађе и моралног става који се уочавају у стваралаштву немачког писца Винфрида Георга Зебалда, његова литерарна реконструкција прошлости недвосмислено се означава као постмеморија.

### *Документарна подлога*

Зебалд је као ерудита и професор књижевности пратио нове идеје и тенденције у науци о књижевности, па се не може порећи утицај француских постструктуралиста на његово стваралаштво, који су довели у питање истинитост и веродостојност историјске науке и то управо преиспитујући њену полазну основу и „неприкосновени” доказ – документ.

У Зебалдовој прози препознаје се Фукоов став да документ не треба схватити као неоспорни доказ догађаја из прошлости, већ га треба

3 „[...] an *ethical* relation to the oppressed or persecuted other” (Све цитате са енглеског и немачког језика превела је ауторка рада).

истражити изнутра – како је организован, скројен, расподељен, распо-ређен, размештен по нивоима (Фуко 1998: 11). Уз то, како нас постмодерна учи, треба проучити и контекст у коме је документ настао, односно, ко га је конструисао, које су информације селектоване, који извори су коришћени и др., на основу чега се могу расветлити пропагиране вредности, интересовања и идеологија периода у коме је сачињен. Дерида додаје да је документ траг некадашњег догађаја и да свако „читање” документа омогућава његово ново тумачење, што води легитимацији плуралног виђења прошлости (Derida 2007: 298). Зебалд се на трагу Фукоа и Дериде бави преиспитивањем и представљањем прошлости указујући на више-значност и дискурзивност докумената. Његова проза јесте недвосмислени пример историографске метафикције (Наџион 1996), јер он сваки пут, када документ укључи у наратив, указује на његову дискурзивност и на условљеност позиције субјекта који га чита и тумачи.

У разговору с Мајом Џаги Зебалд је навео да је седамдесетих година у Немачкој почело објављивање сведочанстава о искуству Другог светског рата и Холокауста, која су му пружила увид у блиску прошлост о којој се у немачком друштву ћутало. Зебалд сматра да су сведочанства важан књижевни изум, али „[да] подразумева[ју] облик који нема везе с уметношћу”<sup>4</sup> (Zebald prema Džagi 2001). Он је због тога веома опрезан када пише своју прозу засновану на искуству жртава. Иако су *Исељеници* фикција, ово дело је засновано на документарној подлози, а детаљи су измишљени с циљем да подрже „ефекат стварног” (*Wirklichkeitseffekt / effet de réel*) (Bart 2006: 165). „Svaki romanopisac kombinuje činjenice i fikciju”, каже Зебалд. „U mom slučaju više je realnosti. Ali ne mislim da je to radikalno drugačije; radite uz pomoć istih alata.”<sup>5</sup> (Zebald prema Džagi 2001) Да би реконструисао минуле догађаје, Зебалд се, на пример, у роману *Аустерлиц* послужио студијом Ханса Гинтера Адлера *Терезијеништајт 1941–1945*, како би могао да нешто сазна о страдању и свакодневици у гету, као и да би стечена сазнања укључио у животну причу наратора, односно, у своју сопствену, што јесте један од захтева постмеморије. Дакле, референце на документа и друге текстове незаобилазни су ослонац за конструкцију постмеморије.

У постхолокаустовском периоду, под утицајем постмодерне, обим појма документ је проширен и под документом су почеле да се подразумевају и приватне и личне белешке „малих” људи, њихова писма, дневници, сведочења итд. Окретање ка појединцу и инсистирање на индивидуалним судбинама, доделили су приватним документима статус доказа. Зебалд се у *Исељеницима* служи новинским чланцима, подацима из личних архива, белешкама, мапама, које често репродукује у форми фотографија.

4 “It’s an important literary invention, but it’s considered an artless form.”

5 “Every novelist combines fact and fiction,” [...] “In my case, there’s more reality. But I don’t think it’s radically different; you work with the same tools.”

## Фотографија у конструкцији поштеморије

Приликом (ре)конструкције прошлости фотографије се начелно третирају као непобитни доказ о прошлости и минулим догађајима. Меријен Херш (1997: 7) примећује да је у другој половини двадесетог века фотографија заузела централну позицију приликом обликовања породичне историје и додаје како она представља могућност да се прошлост врати у живот. У фотографији је подвучен индексични карактер, што значи да оно, што је на њој представљено, постоји или је постојало и у реалности, односно, како Барт (1989: 93, курзив у оригиналу) тврди да фотографија „[...] не говори ништа о ономе *што* више није, већ само и са сигурношћу о ономе *што* је било”<sup>6</sup>. Зебалд, међутим, употребљава фотографије у делу *Исељеници* тако што их укључује у оквире текста.

Зебалд, попут постмодернисте, у *Исељеницима* преиспитује фотографију као историјски доказ, указујући на то да је она само фрагмент (Herš 1997: 83), а не целина, и открива како може деловати сутјестивно на посматрача. Осим тога, Зебалд својим прозним делом илуструје везу фотографије и наратива, предочавајући да визуелни медији подразумевају наративност, а да наративни медији подстичу реципијенте да стварају слике. Фотографије у Зебалдовој прози не стоје независно од текста, оне су укључене у сам наратив, јер Зебалд неретко прекида реченицу на пола како би убацио фотографију или документ, чиме обавезује читаоца да слике чита и посматра их као суштински елемент дела.<sup>7</sup> На основу ове тврдње *Исељеници* се могу читати и из угла „сликовног обрата” (*Iconic turn / pictorial turn*) (Mičel 2004), којим се објашњава начин на који присуство слика утиче на производњу значења. Имајући у виду да је Зебалдово дело историографска метафикција, неоспорно је да фотографије и илустрације доприносе целокупном значењу текста, не само пукој потврди аутентичности већ Зебалд користи фотографије, преиспитује их и указује да, осим што представљају реални тренутак из прошлости, оне могу бити погрешно тумачене, злоупотребљене и(ли) фалсификоване.

У студији *О фотографији* Сузан Зонтаг каже да се фотографије често виде као „најреалистичније од [...] свих миметичких уметности”<sup>8</sup> (Zontag 1997: 51), али она указује на илузију о фотографији као објективној репрезентацији реалности наводећи, на пример, значај угла и

6 Die PHOTOGRAPHIE sagt (zwangsläufig) nichts über *das, was nicht mehr ist*, sondern nur und mit Sicherheit etwas über *das, was gewesen ist*.

7 Постоје теоретичари, међу којима се налази и Виктор Бергин (1986: 51), који заступају мишљење да је свака фотографија уоквирена језиком. Бергин такав став објашњава чињеницом да се фотографије тумаче језиком у тренутку када се „посматра” у мислима, сећању, асоцијацијама, вербализацији и тврди да су језик и слика међусобно испреплетани. Као што је већ наведено, фотографија се не може сматрати чисто визуелним медијем, већ представља „сложену размену вербалног и визуелног” (Bergin 1986: 58). Фотографије, дакле, зависе од наративног процеса усвајања, тако да се њихова рецепција не разликује од рецепције текста. Стога, Силке Хорсткоке (2002: 36) тврди како се посматрање фотографија може назвати читањем.

8 “Photography has the unappealing reputation of being the most realistic, therefore facile, of the mimetic arts.”

перспективе из којег је фотографија направљена. Укратко, фотографија, по мишљењу америчке теоретичарке, никада није неутрална, јер је већ по себи интерпретација стварности из угла фотографа, који ју је снимио. Зебалдовом употребом фотографија у прозном тексту отвара се питање аутентичности и начина репрезентације прошлости у оквирима историјског и литерарног дискурса.

Ипак, не треба заборавити да су у делу *Исељеници* фотографије део фикционог дискурса и манифестација постмеморије, тако да оне и не треба да гарантују аутентичност, чиме се њихова индексичност смањује. На основу теорије могућих светова Лубомира Долежела (2003: 70), реципијент је тај који даје легитимност фикцији верујући у њу, тако да Зебалд у свом делу постиже ефекат истинитости фикције, која није миметичка, већ поетичка. Фотографије код Зебалда нису чињенице, тврди Ернст ван Алфен (1997: 21), већ оне прихватају реторику фикционих чињеница, што не говори да је оно што оне представљају било стварно, већ да оне стварају осећај да је оно што репрезентују било стварно. Употреба фотографија у књижевном тексту представља начин да се активира реципијент, пред којим се налази захтев да „чита” фотографије, да их анализира и тумачи у односу на наратив.

Зебалд не проналази један начин на који укључује фотографије у наратив, већ овај однос додатно усложњава, јер веза између текста и слике не остаје једнозначна. Однос текста и слике, како примећује Лин Волф (Volf 2011: 197), није неутралан, већ управо та интеракција мења оно што читамо, стварајући вишеслојност приче и утичући на више могућности тумачења и анализе.<sup>9</sup>

Како би анализа свих фотографија у делу, њихове аутентичности и функције приликом конструкције постмеморије далеко превазилазила предвиђени обим рада, у раду ће се анализирати само слике које најупечатљивије доприносе конструкцији постмеморије, односно, фотографије које су у четири приче пружале ослонац да се око њих конструише сећање на прошлост у којој наратор, као припадник генерације постсећања, није био директан сведок.

## **Анализа фототографија у делу Исељеници**

*Исељеници* су прозни текст хибридног жанра, састављен од текста и фотографија. У делу се налази укупно осамдесет фотографија, на којима су представљене репродукције слика, мапа, страница из дневника, новина. Осим поменутог, међу фотографијама се налазе породични снимци, портрети, слике из школског периода, који, иако представљају

9 Волф (2011: 197–198) упућује на потенцијал литерарног дискурса и указује да Зебалдова употреба фотографија илуструје вишеструке односе између интра-, интер- и екстратекстуалности. Под интратекстуалношћу подразумева се однос слика према наративу. Екстратекстуалност означава однос слика према (спољашњој) реалности, док интертекстуалност представља однос слике и текста према другим сликама и текстовима.

свакодневицу „безначајних“ људи, добијају статус доказа. Насупрот фотографијама на којима су представљене особе, појављују се снимци архитектонских грађевина, пејзажа, градова, који су у потпуности пусти. До данас је објављен велики број академских чланака,<sup>10</sup> чији аутори анализирају фотографије и њихову функцију у Зебалдовој прози и, у највећем броју случајева, тврде да је функција слика да потврде аутентичност испричаног. Томе у прилог говори и чињеница да је скоро деведесет процената фотографија у делу аутентично, односно, да су оне преузете из колекција и архива људи чије је судбине Зебалд описао.

Посматрањем фотографија јасно се уочава да су то аматерски снимци документарног карактера, што је наглашено црно-белом бојом, а њихов првобитни циљ је да потврде приповедачев исказ. Аутор, на овај начин, огољује механизме којима убеђује читаоца да је све о чему пише истина, односно, да су фотографисани предмети некада постојали, да постоје градови и места о којима пише и да су људи о којима приповеда некада заиста живели. Зебалд, такође, на овај начин чини видљивим процес реконструкције прошлости, тј. постмеморију.

У причи о Хенрију Селвину налази се укупно седам фотографија. Четири фотографије (Zebald 2012: 7, 10, 11, 14), које су укључене у наратив, јесу фотографије пејзажа и објеката, које је наратор направио с тежњом да документује своје путештвије. У потрази за станом са својом супругом Кларом, наратор је дошао у Хингам, где сусреће актера прве приче. Фотографије које интегрише у наратив потврђују аутентичност његове приче. Осим тога, оне појачавају утисак пропадања, које је захватило готово све делове некадашњег богатог и велелепног домаћинства, и као такве рефлектују психолошко стање у коме се налазио др Хенри Селвин.

Осим поменутих, у наратив су укључене још три фотографије – две доприносе потврди аутентичности приче о Јоханесу Наегелију и његовој смрти – слика Ааре (Zebald 2012: 18) и слика новинског чланка који је доказ Наегелијеве смрти (Zebald 2012: 25). Сликаом Набокова „jedan od snimaka ličio je, do detalja, na fotografiju Nabokova snimljenu u planinama iznad Gštada koju sam par dana ranije isekao iz jednog švajcarskog časopisa” (Zebald 2012: 19), коју наратор интегрише у текст, чинећи процес рада на тексту привидно транспарентним, Зебалд указује на сугестивно дејство наратива приликом тумачења фотографије.

У причи о Паулу Берајтеру, кога је наратор познавао не само као суграђанина већ и као свог учитеља, укључене су фотографије, које су потицале из Берајтерове заоставштине, тачније, из породичног албума. На првој од четрнаест фотографија представљена је пруга (Zebald 2012: 29) – алузија на смрт протагонисте, који је завршио баш на једној таквој железници. У тексту се не говори да ли је на слици представљено аутентично место смрти, али Зебалдово ослањање на фотографију пруге доприноси стварању слике о учитељу Берајтеру.

10 Погледати: Long 2003, 2007, Barzilaj 2006, Furst 2006, Horstkote 2002, Volf 2011.

Две репродукције скица – план учионице (Zebald 2012: 34) и скица колосека (Zebald 2012: 59), које су укључене у текст, потичу из нараторових школских дана и њихова функција је да буду репери у сећању, односно, да буду ослонци приликом конструкције приче. Такав закључак намеће се на основу анализе наратива, јер прича мадам Ландау делује као окидач за сећање приповедача и као основа да би креирао причу: „Те речи madam Landau su me podsetile na železničke stanice, pruge, signalna postrojenja, robna spremišta i signale koje je Paul tako često crtao na tabli i koje smo morali da [...]”<sup>11</sup> precrtavamo u naše sveske, što je moguće preciznije.” (Zebald 2012: 58–59) Репродуковане скице доприносе конструкцији слике о Берајтеру из позиције накнадног знања, након што је извршио самоубиство. Његову заинтересованост за железнице и пруге, наратор означава као судбинску. На овом месту може се уочити деловање фикције, која је неопходна да се догађаји повежу у причу и да тим догађајима се накнадно додели значење.

Две репродукције рукописа из Пауловог дневника (Zebald 2012: 55, 56), као и Аделвартових бележака (Zebald 2012: 116, 120–121, 124–125) у трећој причи, треба да посведоче о аутентичности приче. „Njegove sveske sa izvodima daju uvid u veliko interesovanje specijalno za život tih autora. Stotine strana izvoda – najvećim delom je pisao Gabelsbergerovim stenografskim pismom, jer mu inače ne bi išlo dovoljno brzo – i uvek iznova se nailazi na priče o samoubistvima.” (Zebald 2012: 55) Анализом фотографисаних фрагмената записа не добијамо јасан увид у њихов садржај – уочавамо само опис смрти тетке Олге и тетке Луле, које се не помињу у наративу приповедача. Силке Хорсткоте (2002: 42) објашњава да се различитост онога што репродуковане белешке представљају и описа у тексту могу тумачити на два начина: као непоузданост приповедача, јер текст на фотографији не представља оно што приповедач каже да представља, или да репродуковани текст није из Берајтерових рукописа. На овај начин, Зебалд изражава свој став о документарној подлози, која, у зависности од наратива који је прати, може бити тумачена на различите начине, чиме се не доводи у питање само поузданост приповедача већ и самих докумената.

Преосталих шест фотографија припадају породичном оквиру и праћене су наративом – записима самог Берајтера и речима мадам Ландау. Овакав наратив типичан је за контекстуализацију породичних фотографија. Прве три слике прате објашњење животног пута Паула Берајтера од лета 1935. године, када је упознао младу Хелен Холендер из Беча.

Nekoliko meseci starija Helen, koja [...]”<sup>12</sup> je, to je zabeleženo u albumu duplim znakom uzvika, živela kod Berajterovih u kući, dok je njena majka bila smeštena u pansionu Luitpold, bila je za Paula, prema pretpostavci madam Landau, ništa manje jedno otkrovenje, jer, ako te slike ne varaju, kazala [...]”<sup>13</sup> je ona, onda je

11 У наративу се налази фотографија скице железничког колосека.

12 У наративу се налази фотографија Хелен Холендер.

13 Наратив је прекинут низом од три повезане фотографије на којима су заједно Хелен и Паул.

Helen Holender bila iskrena, pametna, štaviše predstavljala je prilično duboku vodu u kojoj se Paul rado ogledao. (Zebald 2012: 46)

Срећа, видљива на претходним фотографијама, нарушена је следећом у којој се приказује Паул за време свог боравка у Француској: „Koliko se u to vreme morao loše osećati, pokazuje jedna mala fotografija na kojoj je, sasvim levo, snimljen Paul, koji je u toku jednog meseca iz sreće gurnut u nesreću i predstavlja strašno mršavog čoveka koji [...]”<sup>14</sup> je došao do tačke fizičkog nestajanja.” (Zebald 2012: 47) Дакле, фотографије у овом случају потврђују изречено у тексту, а њихов хронолошки распоред доприноси разумевању живота учитеља Берајтера.

Следећа фотографија, на којој је представљена породица Берајтер у аутомобилу (Zebald 2012: 50), представља импулс да се исприча прича о „podlost[i] i ponižavanj[u] kojima je jedna porodica poput Berajterove bila izložena u jednom takvom mizernom гнезду kakvo je tada bio S.” (Zebald 2012: 48) Ретроспективно је испричан живот Паулове породице пре доласка нациста на власт, а фотографија служи да документује живот на високој ноzi који су водили Берајтерови, да би уједно најавила пропаст и понижења, којима су били изложени. Опис Пауловог живота прате још две фотографије (Zebald 2012: 52, 53), чија је функција да потврде аутентичност догађаја из прошлости и да документују његову војну службу у Трећем рајху, иако је био само  $\frac{3}{4}$  Аријевац.

У причу о Амброзу Аделварту укључено је двадесет и шест фотографија. Како је наратор у родбинској вези с протагонистом и с људима који су га ближе познавали, девет фотографија и једна репродукована подсетница с поруком и потписом Амброза Аделварта припадају породичној архиви. Тринаест фотографија (међу којима су и илустрације) потичу с Аделвартових, али и нараторових путовања, на која је ишао подстакнут жељом да сазна више о животу свог деде-ујака. На остала три снимка репродуковане су белешке из нотеса у коме је Аделварт водио дневник путовања и које потврђују његово некадашње присуство, говоре у прилог истинитости приче коју наратор испикује и указују на ослонце који су неопходни приликом конструкције постмеморије.

Породичне фотографије представљају импулс за наратора да истражи породичну историју: „Što sam duže proučavao fotografije, to se u meni izrazitije budila potreba da saznam više o životnim putevima tih osoba na njima.” (Zebald 2012: 66) Да ове фотографије потичу из породичног архива, примећујмо на основу пратећих објашњења:

Sledeća fotografija bila je, primera radi, snimljena u Bronksu. Sasvim levo sedi Lina [...]”<sup>15</sup> pored Kazimira. Sasvim desno sedi tetka Tereza. Ostale ljude na kauču ne poznajem, izuzev deteta s naočarima. To je Flosi, koja je kasnije postala sekretarica u Tusonu, u Arizoni, i sa više od pedeset godina naučila da igra trbušni ples. (Zebald 2012: 66–67)

14 Фотографија на којој је Паул с породицом код које је радио као приватни учитељ.

15 У наративу се налази описана фотографија.



Фотографију на којој су две девојчице и плавокоси дечак прати прича „Tereza, Kazimir i ja smo se, kazala je tetka Fini, dok smo prelistavali njen album s fotografijama, krajem dvadesetih godina, iselili iz V-a.” (Zebald 2012: 69) На основу пратећег наратива можемо да закључимо да су на слици три поменуће особе.

Фотографије служе као импулс да се призову сећања и појасне потомцима, односно, фотографија се јавља као медиј за трансгенерациски пренос сећања:

[...] tetka Fini je sad uzela u ruke jedan od albuma koji su ležali na stočiću. Ovo ovde je, kazala je ona, dok mi je dodavala otvoren album, ujak Adelvert, takav kakav je tada bio. Levo sam, kako gledaš, ja s Teom, a desno, pored ujaka, sedi njegova sestra Balbina, koja je upravo bila u svojoj prvoj po- [...]16 seti Americi. (Zebald 2012: 92–93)

У студији која истражује однос породичног оквира гледања и тумачења фотографија Меријен Херш (1997: 83) је указала је да фотографија има функцију да омогући сећање на претке или рођаке које нисмо познавали и да омогући стварање заједничког идентитета, односно, осећаја заједништва. Међутим, Херш тврди да породичне фотографије добијају значење само ако их прати наратив, те да изолована фотографија на којој су представљени људи које посматрач не познаје нема готово никакво значење. Да би то доказала, Херш наводи пример своје нећаке која је, након преране смрти родитеља, наследила гомилу породичних фотографија, а, како није знала ко је на њима, допустила је супругу да их баца. Херш износи тврдњу да је њена нећака могла да препозна особе с фотографије као своје претке, она их не би бацила, већ би за њу фотографије биле од непроцењивог значаја. Дакле, на основу тврдње Меријен Херш постаје јасно да је прича која се тка око фотографије неопходна да би она постала ослонац у преносу породичног сећања, али и да би послужила као оријентир за конструкцију постмеморије.

У причи „Макс Аурах” налазе се тридесет и три фотографије. На највећем броју фотографија представљене су архитектонске грађевине, које треба да посведоче о местима и путевима по којима се кретао наратор. Сликарове породичне фотографије треба да потврде прошлост о којој је приповедао наратору и да му омогуће да „замисли” прошлост коју познаје једино из прича. Аурахову фотографију у повијеној пози над књигом (Zebald 2012: 157), која је репродукована у тексту и асоцијативно повезана с причом о физичком болу као манифестацији бола унутрашњег бића, прати објашњење да се он сећа да ју је направио његов отац. Овим сећањем и фотографијом, приповедачу се додељује улога секундарног сведока,<sup>17</sup> који треба да пренесе причу о насилно прекинутом заједништву. Још једна фотографија на којој се налази

16 У наративу се налази описана фотографија.

17 Означавачући под секундарним сведоком пре свега историчара, који пажљиво треба да саслуша особу која је директни сведок неког догађаја, ЛаКапра (1998: 20–21) пише да је његов задатак да аргументује (не)тачност и да критички преиспита примарно

Аурахов отац на скијању, сведочи о тузи о којој је Аурах, због трауматичног раздвајања од родитеља, једва могао да говори: „Još jednom smo, u proleće 1939, otišli na skijanje u Lengriz. To je bio poslednji put za mene, a verujem i za mog oca. Na Brauneku sam ga još jednom fotografisao. Ta fotografija pri- [...]”<sup>18</sup> pada malobrojnima, kazao je Aurah, koje su sačuvane iz tog doba.” (Zebald 2012: 170–171)

Четири фотографије – слика виле у којој је Лујза Ланцберг живела у Кисингену (Zebald 2012: 190), слика са венчања Аурахових родитеља у лето 1921. године (Zebald 2012: 197) и портрети мајке и оца (Zebald 2012: 198), прате белешке Лујзе Ланцберг и сведоче о времену када су Јевреји мирно и асимиловано живели у Немачкој. Поменуте фотографије и белешке представљају окидач за приповедача да отпутује у Штајнах и Кисинген у жељи да истражи живот Аурахових родитеља, а уједно су и ослонци приликом (ре)конструкције прошлости, коју он као потомак починитељске нације покушава да разуме. Пред сам крај дела, наилазимо на још четири фотографије јеврејског гробља у Кисингену, које је приповедача посетио у нади да ће наћи информације о Аураховим родитељима. Оне стоје као контраст животу описаном у Лујзиним рукописима. Ове фотографије приказују запуштено гробље и стоје као потврда некадашњег немачко-јеврејског суживота у Кисингену: „Prizor koji mi se odatle ukazao nije se uklapaо u predstavu koju izaziva reč *Friedhof*<sup>19</sup>; naprotiv, ugledao sam polje grobova koji, su napušteni, tu ležali, postepeno tonуći i raspadajući se – visoka trava, poljsko cveće, senke drveća i lagano kretanje vazduha.” (Zebald 2012: 203)

Фотографија из новина, на којој је приказан трг у Вирцбургу, где су 10. маја 1933. године спаљиване књиге, указује на Зебалдову постмодерну свест, његову сумњу у доказе, као и присуство свести аутора да сагледава себе приликом конструкције постмеморије. О овој фотографији наратор сазнаје на основу разговора с Максом Аураховом, који се присећа речи и упозорења свог ујака:

Sada se sećam, kazao je Aurah, da je ujak Leo [...], stavio pred oca isečак iz novina iz trideset i treće godine na kome se mogla videti fotografija spaljivanja knjiga na trgu Rezidencplac u Virzburgu. Ujak je tu fotografiju označio kao falsifikat. Spaljivanje knjiga, tako je on kazao, zbilo se u večernjim satima 10. maja – to je ponavljao više puta – u večernjim satima 10. maja se održavalo spaljivanje knjiga i zato što, zbog mraka koji je u tom trenutku već bio pao, nije bilo moguće napraviti upotrebljive fotografije, onda se, tvrdio je ujak, po kratkom postupku, na sliku prekopirao neki drugi skup ispred Rezidencije, jedan veliki dim i crno noćno nebo. Stoga je u novinama objavljen fotografski dokument jedan falsifikat. I kao što je taj dokument jedan falsifikat, kazao je ujak (kao da je njegovo otkriće odlуčujući posredni dokaz), tako je i sve drugo, od početka do kraja, bilo jedan falsifikat. (Zebald 2012: 168)

---

сећање. Секундарно сведочење подразумева спремност да се саслушају примарна сведочења, да се преиспитају, вербализују и пренесу другима.

18 У наративу се налази описана фотографија.

19 Први део немачке речи *Friedhof* преводи се као спокојство, мир.

Зебалд у свој текст интегрише фотографију из новинског чланка, који важи за документарну подлогу и доказ о околностима из тог доба. Међутим, откривањем неаутентичности описане фотографије, он пред читаоца ставља задатак да буде опрезан када тумачи прошлост, јер документа често могу да заварају. Зебалд овим књижевним поступком захтева да се читалац, пре него што у потпуности поверује у позитивистичке доказе, мора да их анализира и преиспита скидањем слојева и откривањем „двоструких дна“.

Иако приповедач није потомак жртава, он креће у потрагу за судбинама Јевреја, жели да их чује, запише, сакупи и да спречи да буду заборављене. Показује се да, осим што пише о судбинама маргинализованих, он прелази километре како би могао да истражи доступне трагове прошлости и како би чуо глас одсутних – нпр. Лујзе и Фрица Аураха који су депортовани 1941. године. На основу доступних трагова прошлости, ослањајући се на историјски оквир и повезујући те остатке у причу, наратор гради сећања о догађајима којима није присуствовао, односно, он конструише постмеморију. Да је наратор градио заједницу са жртвама, потврђују и две фотографије јеврејских надгробних споменика, које се појављују у складу са Зебалдовом конструисаном поетиком случајности, потврђујући начин на који се он идентификовао са нечујнима у жељи да разуме и исприча њихову причу.

Jedna vrsta straha zbog prepoznavanja obuze me pred grobom u kome je ležao Majer Štern, koji je pre- [...] <sup>20</sup> minuo na moj rođendan, 18. maja, a i pred simbolom pera za pisanje na kamenu Friderike Halblajb, koja je život napustila 28. marta 1912, osećao sam se dirnutim na jedan, kako sam sebi morao da priznam, nikada potpuno dokučiv način. Zamislio sam je kao simpatičnu spisateljicu, samu i bez daha, povijenu nad svojim radom i sada, dok ovo pišem, čini mi se kao da sam je ja izgubio i [...] <sup>21</sup> kao da ne mogu da je prebolim, uprkos tome što je mnogo vremena prošlo od njene smrti. (Zebald 2012: 204–205, курзив у оригиналу)

## Закључак

У делу *Исељеници* Зебалд мајсторски на више симултаних равни отвара питање сећања, било да се ради о колективном или индивидуалном сећању, његовој манифестацији и преношењу или конструкцији постмеморије. *Исељеници* се могу посматрати као изузетак у делима која обрађују прошлост под сенком Холокауста не само зато што настају из пера Немца „друге генерације“ који заузима позицију прогнаних и одбачених, већ и због тога што се потрага коју спроводи не завршава проналажењем нових историјских детаља или причом о трауматичном породичном наслеђу већ спознајом да се феномен постмеморије може односити и на потомке починитеља.

20 У наративу се налази описана фотографија.

21 У наративу се налази описана фотографија.

Сустрет приповедача „емигранта”, настањеног у Великој Британији, са судбинама четири исељеника омогућава му да кроз сведочења заснована на сећању открије трагове, на које ће се ослањати приликом (ре)конструкције прошлости. Својом ангажованошћу да истражи прошлост – историју, сведочења, документарну грађу, фотографије, књижевне текстове, емпатијом према маргинализованима, трагањем, уметничком обрадом и моралним ставом према злочинима, приповедач/аутор гради заједницу сећања са жртвама. Својим уметничким стваралаштвом Зебалд испуњава морални императив постмеморије – он је спреман да саслуша жртве, да им врати достојанство и да сведочи о неправди коју су доживели.

Анализом фотографија у *Исељницима* постаје јасна Зебалдова намера да укаже на ограниченост фотографије као медијума на који се ослањамо када истражујемо прошлост. Зебалд користи фотографије као ослонце приликом реконструкције прошлости, али примерима из дела илуструје како се оне могу погрешно тумачити, злоупотребити и фалсификовати. Немачки писац указује с једне стране на важност наратива који прати фотографије, а с друге стране и на његову непоузданост истичући да фотографије често прихватају реторику фикционих чињеница. У духу постмодернизма, Зебалд не пропушта прилику да преиспита и укаже и на ограниченост позиције субјекта који конструише постмеморију.

## Литература

- Bal 1999: M. Bal, *Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy*, M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer, M. Hirsch, The University Press of New England, 2-23.
- Bart 1989: R. Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Berlin: Suhrkamp.
- Bart 2006: R. Barthes, „Der Wirklichkriteffekt”, *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, Frankfurt am Main.
- Barzilaj 2006: M. Barzilaj, On Exposure: Photography and Uncanny Memory in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz*, W. G. Sebald: *History, Memory, Trauma*, Berlin-New York: Walter de Gruyter, 205-219.
- Berent 2013: K. Behrendt, Hirsch, Sebald, and the Uses and Limits of Postmemory, *The Memory Effect: The Remediation of Memory in Literature and Film*, E. Ty/ R. Kilbourn, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 51-66.
- Bergin 1986: V. Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Post-Modernity*, Atlantic Highlands: Humanities Press.
- Bos 2003: P. Bos, Positionality and Postmemory in Scholarship on the Holocaust, *Women in German Yearbook* 19: 50-74.
- Džagi 2001: M. Jaggi, Recovered memories, *The Guardian* 22/9/2001, <<https://www.theguardian.com/books/2001/sep/22/artsandhumanities.highereducation>>, 1. 5. 2024.

- Derida 2007: J. Derrida, *Pisanje i razlika*, Sarajevo/Zagreb: Šahinpašić, prevod Vanda Mikišić.
- Doležel 2003: Lj. Doležel, Fikcionalna i istorijska pripovest: u susret postmodernističkom izazovu, *Txt.*, 3/4, 2003, 63–81.
- Fuko 1998: М. Фуко, *Археологија знања*, Београд: Плато, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, превод Младен Козомара.
- Furst 2006: L. R. Furst, Realism, Photography, and Degrees of Uncertainty, W. G. Sebald: *History, Memory, Trauma*, Berlin-New York: Walter de Gruyter, 219-233.
- Hačion 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma. Istorija, teorija, fikcija*, Svetovi: Novi Sad, prevod Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković.
- Herš 1997: M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge: Harvard University Press.
- Herš 2001: M. Hirsch, Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory, *Yale Journal of Criticism* 14(1), 5-37.
- Herš 2011: M. Herš, Generacija postsećanja, *Polja. Časopis za književnost i teoriju* 496, 149–169, prevod Viktorija Krombholc.
- Hofman 2004: E. Hoffman, *After Such Knowledge: Memory, History and the Legacy of the Holocaust*, New York: Public Affairs.
- Horstkote 2002: S. Horstkotte, Pictorial and Verbal Discourse in W.S. Sebald's The Emigrants, *Iowa Journal of Cultural Studies* Vol 2-1, 33-50.
- LaKapra 1998: D. La Capra, *History and Memory After Auschwitz*, London: Ithaca.
- Long 2003: J. J. Long, History, narrative and photography in W. G. Sebald's Die Ausgewanderten, *Modern language review*, 98 (1), 117-137.
- Long 2007: J. J. Long, *W. G. Sebald – Image, Archiv, Modernity*, Edinburg, Edinburg University Press.
- Mičel 2004: W. J. T. Mitchell, Slikovni obrat, *Časopis studenata filozofije* Vol 6, No.12/13, 120–132.
- Van Alfen 1997: E. van Alphen, *Caught by History*, Stanford: Stanford University Press.
- Van Alfen 2006: E. van Alphen, Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory, *Poetics Today* 27 (2): 473-488.
- Volf 2011: L. Wolf, W. G. Sebald: A „Grenzgänger“ of the 20th/21th Century, *Eurostudia – Revue Transatlantique de Recherche sur l'Europe* Vol 7, No.1-2, 191-198.
- Zebald 2012: V. G. Zebald, *Iseļjenici*, Beograd: Paideia.
- Zontag 1997: S. Sonntag, *On Photography*, New York, Farrar: Straus and Giroux.

Milena R. Nešić Pavković

THE FUNCTION OF PHOTOGRAPHS IN THE (RE)  
CONSTRUCTION OF THE PAST IN W.G. SEBALD'S BOOK *THE*  
*EMIGRANTS*

Summary

The American literary theorist Marianne Hirsch develops the concept of postmemory to explain the way descendants experience and interpret experiences of their parents, which they remember only as narratives and images they grew up with. This work relies on her methodological framework, which she conceived with the children of Holocaust victims in mind, but whose understanding she extended to include the descendants of perpetrators as well. The primary aim of this paper is to highlight the importance of documentary evidence, specifically photographs, in the reconstruction of the unexperienced past by the postmemory generation, as well as to analyze how W.G. Sebald, as a descendant of perpetrators, uses documents in a broader sense to present the past to himself and others, and to compel future generations to remember and become secondary witnesses.

**Keywords:** *The Emigrants*, Sebald, Holocaust, postmemory, document, photography

Примљен: 25. мај 2024.

Прихваћен: 05. септембар 2024.