

Марија Р. Радисавчевић*

МОДЕЛИ РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ ХОЛОКАУСТА: МЕМОРИЈАЛНА СКУЛПТУРА ОЛГЕ ЈЕВРИЋ**

САЖЕТАК: Искуства Холокауста, иако потискивана више од деценије након завршетка Другог светског рата, постају центар колективног памћења Европе, али и различитих теоријских расправа о начинима њиховог приказивања. Немогућност да се ужаси Трећег рајха у најширим оквирима прикажу естетски и кодирају као порука, подстакла је уметнике и све оне који се баве радом на памћењу да пронађу различите иновативне форме за њихово визуелно сведочење. Посредством апстрактних скулптура Олге Јеврић, у чијој основи се налази идеја меморијалне пластике, проблематизују се питања односа етике и естетике која су у основи репрезентације Шоа. Скулпторско дело Јеврићеве, интерпретирано у оквирима високог модернизма, премда није било у директној вези са Холокаустом, разматра се у том контексту као форма која (у извесној мери) може пружити одговоре на комплексне захтеве у представљању непредстављивог.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Холокауст, репрезентација, Шоа, Олга Јеврић, меморијална скулптура, сећање.

Крајем седамдесетих година XX века долази до интензивног интересовања за Холокауст као непоновљиве цивилизацијске трауме која је означила историјски и културолошки преокрет због примене екстремног насиља истребљења једног народа који је колективно памћење и индивидуално сећање поставио пред нове изазове.

Дискурзивни оквир Холокауста мотивисао је бројне дебате које покрећу питања његове (ре)презентације, права на њу, као и проблематизацију питања одговорности у послератном свету након тог искуства. Током протеклих деценија репрезентација Шоа под којом се подразумевају сви текстови културе у оквиру које је ова историјска траума постављена као „мастер морална парадигма” (SHANDLER према ДАКОВИЋ 2020: 66), подразумева различите форме приказивања онога што се схвата(ло) као

* Универзитет уметности у Београду, Филозофски факултет, докторанд, оригинални научни рад / Original scientific paper; marijaradisavcevic6@gmail.com

** Рад је настао у оквиру предмета Теорија уметности и медија на Интердисциплинарним докторским студијама на Универзитету уметности у Београду.

непредстављиво и неизрециво. Међутим, мишљења теоретичара о начинима приказивања Холокауста¹ и етике спрам њега врло су подељена и крећу се у распону од немогућности приповедања и визуелног сведочења, до тврдњи о могућности адекватног исказа и језика приче о Холокаусту (ДАКОВИЋ, МЕВОРАН 2018: 8). (Не)могућности репрезентације Шое, тј. питање односа етике и естетике, у свакој генерацији се изнова другачије поставља јер се, како наводи Алаида Асман (Aleida Assmann), репрезентација Холокауста развијала постепено у сложенем историјском, социјалном и политичком процесу (2011: 308).

Немогућност да се ужас Трећег рајха у најширем смислу прикаже естетски и кодира као порука, подстакла је уметнике и све оне који се баве радом на памћењу да пронађу различите иновативне концепције и форме (ASMAN 2011: 287–289). У том смислу, вођени идејом новог и другачијег скулптуралног израза, у раду Олге Јеврић² можемо пронаћи моделе за репрезентацију ове врсте трауме, који иако нису настали на непосредном искуству Холокауста, нити су у директној вези са њим, чини се да могу понудити (барем делимичне) одговоре на дилеме око начина и могућности представљања непредстављивог.

Да је реч о посебној врсти изазова и за праксу уметничког приказивања ослоњену, условно речено, на средства мимезиса, говори и чињеница да се насупрот императиву сећања поставља питање „адекватне” репрезентације јединственог догађаја у историји који нема референцу нити паралелу за поређење, што додатно усложњава процес приказивања незамисливих страхота које су омогућене захваљујући високом технолошком развоју. Управо специфичан апстрактни скулпторски израз који је Олга Јеврић истраживала, подједнако у материјалу и кроз форму, због својих особености о којима ће бити речи у даљем тексту, могао је да пренесе страхоте и патње изазване ратом, као и да укаже на то да однос етике и естетике репрезентације стоји у вези са онтологијом медија.

Уметнички формирана непосредно након завршетка Другог светског рата, свесна катаклизмичних дешавања, Олга Јеврић као „историјски сведок” својим меморијалним скулптуралним формама „премошћује дистанцу између позорнице насиља или рата и догађаја на сцени” (ASMAN 2011: 308). Премда није пристајала на диктат званичне дириговане уметности, према сопственим речима, време колективне трагедије запарало је младост њене генерације и као незаобилазан садржај могао се исказати првенствено као меморијални објекат – симбол (ЈЕВРИЋ 1991).

¹ Група теоретичара која стоји на страни неприказивости Холокауста: Adorno 1951, Lanzmann 1984, Wiesel 1995. За разлику од њих Semprun 1995. и Ranciere 2001. заступају супротан став (ДАКОВИЋ, МЕВОРАН 2018: 8).

² Олга Јеврић (1922–2014) дипломирала је и магистрала на вајарском одсеку Академије ликовних уметности у класи проф. Сретена Стојановића. Била је на студијским путовањима у Прагу, Будимпешти, Грчкој, Паризу, Лондону, Италији, Швајцарској, Белгији, итд. Излаже на 29. Бијеналу у Венецији (1958). Била је редовни члан Одељења ликовне и музичке уметности САНУ, у: Јећа Denegri, „Olga Jevrić”, TOPY, Vojnoizdavački zavod, Beograd, 2005.

Како је и сама уметница често истицала, идеја меморијалне пластике налазила се у основи њеног поимања језика и значења медија скулптуре. Знатан број скулптура Олге Јеврић носи назив *Предлој за сјоменик* од којих су неки мишљени за конкретне локације (Јајинци, Бубањ, Авала, Јерусалим, Аушвиц, Маутхаузен, итд.), док су други „фикција која призива примисао на специфичан догађај и догађање у простору – повезани са оним садржајима које су нанеле историјске прилике” (ЈЕВРИЋ 2001) (Сл. 1). Управо ове скулптуре које су стваране у контексту трауматских места, концентрационих логора, стрелишта и меморијалних/музејских центара посвећених јеврејским жртвама и који су синоним за Холокауст, отварају (ограничене) могућности њиховог



Сл. 1. Олга Јеврић, *Аушвиц I*, 1956, фериоксид, гвожђе; 15 × 11 × 10 cm (САНУ, инв. бр. 2664)

интерпретирања у том смислу. Оно што је Јеврићева понудила у свом меморијалном скулпторском опусу који је посвећен жртвама ужасних страдања, може бити транспоновано на ниво мнемоничког простора за сећање на Холокауст јер на извештај начин мири различите захтеве и мишљења о могућностима приказивања Шое, чији је репрезентативни норматив успостављен шездесетих година XX века али који је још увек предмет опсежних расправа.³

Рудиментарност и наизглед недовршеност њених апстрактних скулптуралних форми, може кореспондирати ставу (упркос медијском утемељењу) да репрезентациони потенцијал Шое остаје непотпун (Иван Ивањи), односно да није могуће да се он икада у целости преведе у репрезентацију због „целе истине” која остаје неприступачна и недостижна, што управо и подстиче да се изнова траже нови приступи (према ASMAN 2011: 309).

Такође, није занемарљива ни чињеница која је умногоме могла да утиче на Олгу Јеврић у избору и начину репрезентације монструозних страдања која су обележила Други светски рат, а то је да она припада послератној генерацији уметника и да је атеље (али и пребивалиште) имала у оквиру уметничке колоније на Сајмишту.⁴ Кула, Италијански, Чехословачки и Турски павиљон уступљени су 1952. године на коришћење Удружењу ликовних уметника Србије у оквиру којих је своје место нашла читава генерација младих стваралаца⁵ (VAJFORD 2011: 80). Међутим, на основу сведочења Вере Божичковић Поповић, свест да живе на простору некадашњег логора свакако је утицала на уметнике који су били „опседнути мирисом смрти у амбијентима својих радних места, причинјавало им се да чују вапаје, крике и чудне звуке”, тако да је већина током шездесетих, када се указала прилика за одлазак, напустила Сајмиште (VAJFORD 2011: 82), док је Олга Јеврић остала у њему све до своје смрти 2014. године. Живот и рад на овом „палимпсестном” трауматском месту нису могли проћи без дубљих последица и утицаја на уметницу, како на плану теме, тако и у њеној визуелној репрезентацији.

³ Жак Ривет у свом чланку „О гнусности” (*Del' abjection*) из 1961. године указује да је „из лако схватљивих разлога” немогуће остваривање апсолутног реализма у приказивању Шое, услед чега он остаје „недовршен”, па стога и „неморалан” (RIVET 2018: 71). „Разводњавање” или естететизација приказане „реалности” концентрационих логора како би она била физички подношљива гледаоцу/посматрачу, конструише мишљење о постојању могућности изласка из те ситуације, као и да она, упркос свему, није била „неподношљива” (RIVET 2018: 71). Подилажење укусу публике, у овом случају парадигматски оличено у сцени смрти главне логорашице Терезе у филму „Капо” (Понтекорво, 1961) у којем је фокус на лепом у тренутку ужасне смрти, означава се као морално неприхватљив чин. Таквим и сличним поступцима Холокауст стиче статус прихватљивог и исказивог збивања због чега је етички проблематичан (ДАКОВИЋ 2020: 17).

⁴ Од 1941. до 1944. године у концентрационом логору на Сајмишту у Београду страдало је близу 20.000 људи. Био је један од највећих казамата који су за време Другог светског рата створиле окупаторске власти у Србији, али и један од првих нацистичких логора у Европи намењен масовној интернацији Јевреја. Око 7000 Јевреја, у пролеће 1942, углавном деце, жена и старих, системски је убијено употребом камиона *душегубки*. Убрзо је Србија проглашена за „Judenrein”, а Сајмиште је претворено у прихватни логор за политичке затворенике, заробљене партизане и принудне раднике, кроз који је прошло око 32.000 заточеника од којих је трећина страдала у самом логору (VAJFORD 2011: 11).

⁵ Мића Поповић, Вера Божичковић, Борис Анастасијевић, Марио Маскарели итд.

„Онтологија” скулптуре у уметничкој пракси Олге Јеврић

Након Другог светског рата скулптура у Србији, чији се развој прати тек од краја XIX века, пролази кроз трансформације које је суштински одвајају од скулптуре прве половине века. Академски реализам и антропоморфизам које је неговала у свом раду прва генерација вајара у Србији,⁶ били су одређени напором да се достигне занатска вештина моделовања. Послератна скулптура развијала се у неколико праваца у оквиру којих Лазар Трифуновић разликује упоришта која су омогућила да се антропоморфизам задржи али у савременијој форми, кроз неотрадиционализам и егзистенцијални експресионизам, од оних које назива „уметност слободног облика” под којим подразумева асоцијативну, органску и апстрактну скулптуру којима је заједничко одбацавање антропоморфизма, реакција на неотрадиционализам и оријентација ка психолошким или чисто пластично-естетским садржајима (TRIFUNOVIĆ 1970: 171, 174, 175).

Ове драстичне промене биле су очигледне и у избору материјала за који су се уметници опредељивали. Насупрот до тада уобичајеном раду у дрвету, камену или одливању у бронзи, уметници постепено прелазе на коришћење различитих индустријских материјала при чему се паралелно са свим тим „искорацима” и појам скулптуре постепено мењао и проширивао.

За уметничко формирање, а потом и разумевање, скулпторског концепта Олге Јеврић, готово подједнако битне биле су студије Музичке академије које завршава 1946. године, а потом и студије на Академији ликовних уметности (1948) у Београду. Склоност Јеврићеве ка апстрактном мишљењу у уметности свакако долази од музике (што чини њено темељно својство), а сасвим је извесно да ће спона између сензибилитета и спознаје музике с једне и скулптуре с друге стране, оставити битног и дубинског трага у њеном скулпторском формирању и поимању (DENEGRI 2005: 13).

У контексту југословенске и српске, али и европске послератне уметности, концепт скулптуре који је развила Олга Јеврић носи све одлике иновативности (DENEGRI 2005: 11). То се пре свега огледа у употреби до тада крајње нестандартних материјала за ову дисциплину, попут цемента, гвоздене шипке, фериоксида, прсканог гвожђа, као и у начину обликовања тих материјала, задржавајући се унутар медијских својстава скулптуре. Како Денегри наводи, Јеврићева скулптуру поима као материјализовану апстракцију у принципу, односно обликовни склоп који произлази из таквог приступа поседује чисту пластичку мисао у самом полазишту; уводи и користи апстрактне појмове за које тражи њихов материјални еквивалент у скулпторском медију (2005: 11). Лазар Трифуновић с правом истиче да Олга Јеврић заузима истакнуто место у развоју српске скулптуре као уметница која је прва учинила продор у област апстракције у овом медију (TRIFUNOVIĆ 1970).

⁶ Петар Убавкић, Ђорђе Јовановић, Симеон Роксандић, а уз њих и Пашко Вучетић, Стаменко Ђурђевић, Драгомир Арамбашић и Живојин Лукић.

Уметничке стратегије Олге Јеврић настају у критичном тренутку радикализације социјалистичког модернизма када је антиципиран искорак од егзистенцијализма ка структурализму као развоју скулпторске „иманенције” (ЏУВАКОВИЋ 2012: 662). Испитивања чисте пластичности и феномена скулптуре свој зенит достижу у периоду када филозофска мисао структурализма продира у многе области духовног живота и стваралаштва, а како Трифуновић примећује, његове одјеке у скулптури можемо препознати управо „у отварању језгра масе и у новим погледима на структуру стваралачког процеса” (1970: 182). Олга Јеврић скулптуром *Предлој за сјоменик: Милановац* (1954) излази у простор који сада постаје саставни део пластике, поступак којим се отвара језгро масе а тиме и могућности за даља истраживања која су подстицана новим проблемима које је покренула ова „пластична револуција”. Уметничко дело Јеврићеве врло рано је препознато као „онтологија” скулптуре (НРИСТИЋ 1960) са потенцијалом остваривања „великог” модернизма (ДЕНЕГРИ 1965), да би касније било потврђено као израз „високог” односно „херојског” модернизма „којим се индивидуални чин уметнице указује као суштинска борба за смисао и значење у конкретном животу” (ЏУВАКОВИЋ 2012: 665).

У критичкој интерпретацији њено дело се неретко доводи и у везу са енформелом као специфичним стањем духа у историјском тренутку који поседује сродности са филозофијом егзистенцијализма. Денегри сматра да се у тако широко постављеном концепту енформела као уметничког корелата филозофији и књижевности егзистенцијализма, у оквиру кога су своје место нашли бројни појединци, може посматрати и дело Јеврићеве (2005: 39). С друге стране, Мишко Шуваковић наводи да се о њеном делу данас може говорити у сасвим различитим назнакама и да је постенформел структурирање материје која постаје траг „догађаја форме” унутар ауторефлексивног стваралачког процеса једна од њих (2012: 667–668).

Ипак, требало би поменути чињеницу да се уметница, када год је била у прилици, дистанцирала од идеје довођења у везу са енформелом чији оперативни поступак почива на фактору случаја/случајности, насупрот њеном поступку који карактерише својство конструкције и структуре. Односно, како Денегри закључује у расправи о адекватности употребе ових термина, да се њена скулптура схвата као последица планског и организованог, уместо интуитивног и импровизованог спровођења обликовног поступка, заснованог на довољно прецизном поретку свих градивних елемената укључених у целину пластичког организма (2005: 51).

Превладавање канона меморијалног рада

Искуства Холокауста и концентрационих логора, иако потискивана више од деценије након завршетка Другог светског рата, постају центар колективног памћења Европе. Начини обележавања страдања цивилних жртава захтевали су изналажење нових образаца и форми које су истицане у јавном простору са битно другачијим садржајем, при чему се постепено долазило до концепта меморијализације цивилне жртве.

У Југославији је након 1945. године ратно искуство сједињено са револуционарним наративом, а цивилне жртве су постале основ социјалистичке идеологије „братства и јединства” (МАНОЈЛОВИЋ ПИНТАР 2014: 365). Шоа, односно сећање на страдање Јевреја, није истицано као јединствено историјско искуство већ је интегрисано у шири контекст у складу са политиком сећања социјалистичке заједнице која је имала јасно профилисану хијерархизацију жртава, на чијем врху свакако нису биле јеврејске. У развоју револуционарне свести споменици су играли једну од најважнијих улога, при чему, након 1948. године, долази до постепеног раскида са симболиком социјалистичког реализма и афирмацијом апстрактног израза, као и истовременим померањем фокуса са војних страдалника на величање цивилних жртава рата на којима је снажена идеја вишенационалне државе (МАНОЈЛОВИЋ ПИНТАР 2014: 143, 352). Меморијална монументална скулптура и споменици као конструкти настали у одређеном времену и простору били су после рата најдоминантније средство политичке моћи и идеологије управо због своје монументалности и сугестивности. Подсећајући на прошлост, они преузимају улогу дисциплиновања сећања, дајући му дозвољене координате (СВЕТИЋ 2012: 303).

Антропоморфно схватање скулптуре замењено је асоцијативним, апстрактним и органским изразом, који су произашли као крајње последице реакције на неотрадиционализам. Тако постављена, ова скулптура оријентисана је ка психолошким и чисто пластично-естетским садржајима (ТРИГУНОВИЋ према СВЕТИЋ 2012: 318), односно и на плану скулпторски мишљеног (меморијалног) споменика ова трансформација се кретала од соцреалистичких фигуративних приказа ка апстрактним моделима „виталистичке апстракције” која је, како Шуваковић закључује, „локалне наративе о Другом светском рату универзализовала до општих симбола ’херојског модернизма’” (2012: 662).

Премда од педесетих година социјалистички реализам замењује „омекшани”, док се званична културна политика окреће западним моделима, соцреализам се као концепт/начело задржао у споменичкој, меморијалној скулптури. Како није био „пројектован” за музејско-галеријски формат нити намењен приватним колекционарима и појединцима, односно тржишту, држава постаје највећи конзумент уметности (СВЕТИЋ 2012: 307).

Нови, видно другачији изглед и искорак у поимању споменичке пластике у српској послератној скулпторској продукцији доноси Олга Јеврић. Радикалан концепцијски рез врши идејом битно другачијег карактера меморијалне скулптуре, којом уместо глорификације бораца и победника указује на жртве и безимене мученике рата (ДЕНЕГРИ 2005: 17). Скулпторским радом надилази задату реторику идеолошког оквира који се огледа у величању новог друштвеног и политичког поретка; превладавање канона меморијалног рада имало је за последицу то што су сви предлози остали у „мери њене шаке”. Вера Хорват Пинтарић ту храброст описује речима да „су то елементи којима је кипарица Олга Јеврић успјела готово брутално и безобзирно окарактеризирати неке видове оних стања, којима је сувремени свијет оптеретио млађе генерације” (према ЏУВАКОВИЋ 2012: 665).

Концепт меморијалне скулптуре који Олга Јеврић заступа у својим радовима, како је и сама говорила, условљен је „временом и географским координатама”, те се тема страховитог страдања појавила као „унутрашња потреба, као стваралачко и етичко задужење, као потреба да се остави белег једне свести о и у времену” (ЈЕВРИЋ 1991). Не пристајући да такве „хумане садржаје искаже[м] у облику конвенционалних баналних стандарда који су их самим тим потирали”, на известан начин дала је и (делимични) одговор на питања о разлозима за неизвођење њених предлога за споменике, упркос бројним првим наградама на конкурсима.⁷ Ослобођени изразитих идеолошких конотација, ови предлози за споменике, супротни тадашњим условима политичке и уметничке климе, губили су сваку могућност остварења у предвиђеним монументалним форматима. Оно што још ишчитавамо из њеног исказа, Јеша Денегри је врло рано препознао и констатовао:

Замишљени (и нажалост, неостварени) у димензијама готово гигантских размјера, изникли на неком ненастањеном и опустошеном каменом тлу без вегетације и чији би једини одговарајући декор било тмурно сивило облачног неба, ови менхири нашег времена били би стравично адекватан израз оних физичких и духовних маририја којима се брутална стварност последице рата тако болно усјекла у свијест данашњег умјетника (према ЂУВАКОВИЋ 2012: 665).

Јеврићева је била свесна неопходности изналажења нових естетских а с тим у вези и етичких модела репрезентације тоталитета моралног колапса који су узроковали нацисти у Другом светском рату и то не само међу починиоцима/целатима већ и међу жртвама. Њена способност да мисли у просторним облицима, симболима и знаковима, донела је другачије виђење меморијалне споменичке скулптуре, чији су „конститутивни чиниоци [...] празнина, шупљина, недодирљива нематеријална раздаљина између додирљивих материјалних елемената форме” (ДЕНЕГРИ 2005: 23). Суштину комплексног скулпторског језика Олге Јеврић одређује конструктивни склоп три међусобно условљена елемента (маса, систем гвоздених шипки и околни/унутрашњи простор) који увек стоје у циљу експресије и значења које не посеже ни за фигуративним ни антропоморфним нити пак за асоцијативним предметним подацима, што га чини битним својством и крупним откровењем њеног апстрактног пластичког мишљења (ДЕНЕГРИ 2005: 27).

Скулптуре које настају током педесетих и шездесетих година XX века било да су део циклуса *Предлој за споменике (Предлој за споменик II, Предлој за споменик II*

⁷ На конкурс за споменик палим борцима у Прокупљу, прва награда, 1951; по позиву учествује на конкурс у Чачку за споменик палим жртвама, 1952; на конкурс за споменик НОБ-у у Пљевљима добија прву откупну награду, 1955; године 1957. на конкурс за спомен-парк у Јајинцима добија трећу откупну награду и по позиву учествује на конкурс за споменик жртвама фашизма у Маутхаузену; учествује на конкурс за споменик жртвама фашизма у Аушвицу, 1958; године 1959. по позиву ради конкурсе за споменике у Нишу и Ади; по позиву учествује на конкурс за споменике у Зеници и Ђиљану, 1961. године.

(*Јерусалим*), *Меменио I, II, III, IV* итд.), *Аушвиц*, 1958, *Јајинци*, 1958, *Бубањ I, Ia*, 1959, *Хоризонтални сной – Берлин/Авала*, 1963, на извештан начин су одговор (или пак визуелни пандан) Адорновој (Theodor W. Adorno) у великој мери погрешно интерпретираној изјави да је писати поезију после Аушвица варварство (АДОРНО 1997: 34). Критикујући западно друштво са његовим системом мишљења и језика који су на крају и довели до Холокауста, Адорно указује да је то друштво упркос свему суштински остало непромењено, тј. да није извукло поуку из прогреса који је последично довео до масовног истребљења Јевреја (МЕВОРАН 2021: 10). Начин на који је рад Олге Јеврић „онтологизирао” скулптуру (Шуваковић) унутар граница самог медија као уметности до крајњих граница, могао би се повезати на плану визуелне репрезентације и с тим у вези са Адорновим ставом који није изражавао идеју табуирања приказивања Шое (како сматрају неки теоретичари), већ идеју о оној врсти репрезентације која ће увек откривати варваризме у својим коренима (МЕВОРАН 2021: 10). Скулптура Олге Јеврић се „указује као „негативитет” или „разлика” у односу на природни свет, она је „свет” или „природа” по себи и за себе (ЏУВАКОВИЋ 2012: 665).

Апстрактна и на одређен начин „огољена” форма њених скулптура, без идеолошких, политичких, етничких одређења, не провоцира питања *Зашто Немци? Зашто баш Јевреји? Шта је Холокауст? Или ко има право да о њему говори? Који је адекватан начин за то?* већ изражава једно опште осећање након Другог светског рата и разорену веру у човечанство, због чега се ова форма јавља као погоднији облик за изражавање услед „неспособности уметности да репрезентује стварност” (ЈАНГ 2004: 299). Однос теме и визуелне репрезентације у скулптурама Олге Јеврић можда најбоље посредно описује сама уметница када каже: „Моја материја је опора, сурова, без сјаја, можда и одбојна – та својства, такву изражајну носивост нашла сам у цементу и гвозђу” (ЈЕВРИЋ 1991).

Након Другог светског рата и Холокауста, „пејзаж памћења Европе” умногоме одређен местима масовног страдања и систематског убијања, трансформисао је спомен-места у трауматске одреднице које одликују различита сећања и тумачења, вишеслојност и вишезначност (АСМАН 2011: 287). Памћење трауматских места, за разлику од споменика, спомен-места и спомен-ритуала не стапа се са „успостављањем идентитета преживелих”, већ су та места уз своју симболичку интерпретацију заправо још нешто – она сама (АСМАН 2011: 293). Свест о особености и издвојености оваквих места, односно једном од највећих стратишта у окупираној Србији – Јајинцима, Олга Јеврић је исказала у интервјуу за *НИН* 1979. године у којем, између осталог, наводи и да је тај простор доживела као светилиште које

захтева да се сачува у својој структурираности, у свом карактеру, нетакнут, оплемењен само бригом нашем данашњом, да и даље дише својом истином – својим животом. Само стрелиште [...] по себи је монумент [...] поштеђен преоравања анонимизирајуће урбанизације, капија – белег позивала је намерника да скрене с пута и призове у сећање то време умирања [...] [...] нажалост, овај је терен притиснут гранитним платоима и стазама, канделабрима и баштенским цвећем (ЈЕВРИЋ, 1979).

Овим ставом Олга Јеврић указује на важности задржавања, условно речено, аутентичности и јединства датог „простора-сведока и драме” и указује на комплексност трауматских места као места сећања која представљају историју смештену у језику и која се не може испричати, него већ као испричана само прозвати и применити у општењу (RÜSEN према КУЛЈИЋ 2006: 120). Однос према местима трауматских сећања зависи од искуства и позиције са које му посетиоци прилазе, односно она ће подстицати различите врсте осећања, попут евоцирања личних искустава преживљене трауме мучења, док ће за друге бити посредовано апропријисано искуство (прошлости) такве снаге као да је проживљено или ће бити схваћено као музејски наратив одређене едукативне улоге итд. На овим местима ступа се у један међусвет у којем није могуће у потпуности се ослонити на магију аутентичног места, нити се оно може симболичким преносом у целости конфисковати (ASMAN 2011: 293) (Сл. 2).

Трауматска места су аутентична и инсценирана, како наводи Асманова, и као таква постоје између ретенције и реконструкције, односно њихово конзервирање са циљем аутентичности истовремено значи и њен губитак. У том поступку музеализације важно је јасно истаћи разлику између онога шта је место за заточенике и жртве од спомен-места за посетиоце, како би се избегло „фалсификовање доживљаја”. Када Јеврићева изражава жаљење због поплочавања и у суштини улепшавања комплекса Јајинци, она посредно говори о местима сећања које књижевница и преживела



Сл. 2. Олга Јеврић, *Јајинци Ia*, 1958/1991, теракота, 44 × 132 × 24 cm (вл. Галерија Тера, Кикинда)

логорашица Рут Клигер (Ruth Klüger) означава као сећања-покривалице која доводе до извитоперених сећања која су без снаге. Да би се то превазишло, она инсистира на неопходности разбијања илузије непосредног погледа (према АСМАН 2011: 291).

Апстрактна форма споменика какав предлаже Олга Јеврић доводи у питање традиционалне конвенције у вези са меморијалним скулптурама које, на супрот фигуративним/соцреалистичким, отварају простор за индивидуалне интерпретације и вишесмислене поруке које могу стајати и у супротности са циљевима колективне заједнице које одређени споменик има. У њеним предлозима не славе се хероји нити победа, већ су они израз трагичне судбине милиона страдалих, они носе „крик и пркос и поруку о неуништивости уништених”.

С тим у вези, даље би се могао разматрати однос самореференцијалности апстрактног споменика према сећању, односно догађају који представља. Историчарка уметности и теоретичарка Розалинд Краус (Rosalind E. Krauss) сматра да су у модерничком периоду створени споменици који не могу да упућују ни на шта друго изван себе самих као чистих обележивача или основе (према ЈАНГ 2004: 298). Радикална трансформација споменика у другој половини XX века довела је и до радикализације критике, па тако одређена група теоретичара⁸ упозорава да „окамењени систем памћења” (Куљић) нема фиксирано значење и да нас једном постављени споменици не разрешавају одговорности и обавезе да се сећамо. Они сматрају да споменици, уместо да служе очувању јавног сећања, измештају га и властитом материјалном формом замењују рад заједнице на стварању сећања (ЈАНГ 2004: 298).

Закључак

Дело Олге Јеврић стоји као особена целина на простору бивше Југославије, која нема паралеле не само у споменичкој, меморијалној скулптури, већ ни у самом медију. Уметнички поступак који се заснива на међуодносу, тј. на међудејству три елемента (маса – унутрашњи и околни простор – систем гвоздених шипки), омогућио је настанак различитих апстрактних израза које можемо посматрати као метафору сукоба светлости и таме у односима простора и масе, односно празнине испресецане гвозденим шипкама.

Упркос предметној неодређености и одсуству риветовског императива експлицитно израженог суда о ономе што се приказује, а на основу начина на који се то чини, њене скулптуре изражавају готово митску трагедију човечанства. С обзиром на то да су скулптуре Олге Јеврић стваране на непосредном историјском искуству Другог светског рата, у својој визуелној репрезентацији носе критичку поруку која је довољно снажна да пренесе (различита) трауматична постсећања.

Апстрактне форме меморијалне скулптуре какве предлаже Олга Јеврић, за разлику од фигуративних израза, не нуде превише могућности за идентификацију са

⁸ Пјер Нора (1984–93, 1989), Андреас Хујсен (1994).

приказаним догађајем, те могу бити добар повод за критичко промишљање квалитета различитих врста сећања на Холокауст у контексту репрезентације, а последично у вези с тим и сужавања или „заравњивања” сећања. Може се поставити, чини се, оправдано питање, ако се узму у обзир динамичне и изузетно разуђене културолошке, друштвене, политичке, околности које обележавају ХХИ век, да ли уместо фиксираних „икона сећања” меморијалне скулптуре треба да буду осмишљене тако (попут апстрактних форми које је понудила Јеврићева) да подстичу континуирану и „живу” расправу о томе шта представљају и потенцијално одржавају не само мултиперспективност и слојевитост сећања већ и да утичу, колико је то могуће, и на онемогућавање конструисања механизма заборављања.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ЈАНГ, Џејмс Е. „Сећање/споменици.” У: НЕЛСОН, Роберт С., Ричард Шиф (ур.). *Критички термини историје уметности*. Превод Љиљана Петровић, Предраг Шапоња. Нови Сад: Светови – МБМ плас (JANG, Džeјms E. „Sećanje/spomenici.” U: NELSON, Robert S., Ričard Šif (ur.). *Kritički termini istorije umetnosti*. Prevod Ljiljana Petrović, Predrag Šaponja. Novi Sad: Svetovi – MBM plas), 2004, 294–309.
- ASMAN, Alaida. *Duga senka prošlosti*. Prevod Drinka Gojković. Beograd: Biblioteka XX vek, 2011.
- BAJFORD, Jovan. *Staro Sajmište. Mesto sećanja, sporenja i zaborava*. Beograd: Beogradski centar za ljudska prava, 2011.
- DAKOVIĆ, Nevena. *Slike bez sećanja – trauma, film, transmisija*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2020.
- DAKOVIĆ, Nevena, Vera Mevorah (ur.). „Tragovi sećanja i tragom prošlosti.” U: *Graničnici sećanja, jevrejsko nasleđe i Holokaust*. Beograd: Jevrejski istorijski muzej Saveza jevrejskih opština Srbije, 2018, 7–17.
- DENEGRI, Ješa. *Olga Jevrić*. Beograd: Topy, Vojnoizdavački zavod, 2005.
- JEVRIĆ, Olga. „Izjava povodom spomenika u Jajincima.” U: DENEGRI, Ješa. *Olga Jevrić*. Beograd: Topy, Vojnoizdavački zavod, 1979, 78.
- JEVRIĆ, Olga. „Intervju, razovarala Dragana Špiljević.” U: DENEGRI, Ješa. *Olga Jevrić*. Beograd: Topy, Vojnoizdavački zavod, 1991, 79.
- JEVRIĆ, Olga. „Video projekat Nemačkog kulturnog centra – razgovarao Ješa Denegri.” U: DENEGRI, Ješa. *Olga Jevrić*. Beograd: Topy, Vojnoizdavački zavod, 2001, 81.
- KULJIĆ, Todor. *Kultura sećanja. Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*. Beograd: Čigoja, 2006.
- MANOJLOVIĆ PINTAR, Olga. *Arheologija sećanja: spomenici i identiteti u Srbiji 1918–1989*. Beograd: Udruženje za društvenu istoriju, 2014.
- MEVORAH, Vera. „Communicating the Holocaust.” In: DAKOVIĆ, Nevena (ed.). *Digital Turn – Memory Studies Volume 17, Number 2, 2022*, 8–15.
- RIVET, Žak. „O gnusnosti.” U: PEŠIĆ, Vladimir (ur.). *Žak Rivet: Tekstovi i razgovori*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2018, 71–75.

- ŠUVAKOVIĆ, Miško. „Jedna skulptorska revolucija: Univerzalnost ženskog modernizma.” U: ŠUVAKOVIĆ, Miško (ur.). *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*. Beograd: Orion Art – Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, 2012, 655–674.
- TRIFUNOVIĆ, Lazar. (1970) „Putevi i raskršća srpske skulpture.” U: BULATOVIĆ, Dragan (ur.). *Lazar Trifunović, studije, ogledi, kritike*, 3. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1990, 166–187.
- HRISTIĆ, Jovan. „Olga Jevrić ili ontologija vajarskog dela.” *Delo: mesečni književni časopis* br. 2 (1960): 190–196.
- CVETIĆ, Mariela. „Monumentalna memorijalna politička skulptura.” U: ŠUVAKOVIĆ, Miško (ur.). *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*. Beograd: Orion Art – Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, 2012, 303–322.

Marija R. Radisavčević

HOLOCAUST REPRESENTATION MODELS:
MEMORIAL SCULPTURE BY OLGA JEVRIĆ

Summary

At the end of the 1970s, there was increasing interest in the Holocaust as an unrepeatabe civilizational trauma that marked a historical and cultural upheaval due to the usage of extreme violence for the extermination of a nation, which challenged our collective and individual memory in a new way. The discursive framework of the Shoah has motivated numerous debates that raise questions about its (re)presentation, the right to it, as well as the problematization of responsibility in the post-war world after that experience.

The experiences of the Holocaust, although suppressed for more than a decade after the end of the Second World War, become the focus of Europe's collective memory but also of various theoretical debates about the ways of their presentation. The impossibility of presenting the horror of the Third Reich aesthetically and encoding it as a message encouraged artists and all those who work on memory to find different innovative forms for its visual testimony. Through abstract sculptures by Olga Jevrić, based on the idea of memorial statues, the questions of the relationship between ethics and aesthetics, which are the basis of the representation of the Shoah, are problematized. The sculptural work of Jevrić, interpreted within the framework of high modernism, although not directly related to the Holocaust, is considered in that context as a form that (to a certain extent) can provide answers to complex demands in the representation of the unrepresentable.

Keywords: Holocaust, representation, Shoah, Olga Jevrić, memorial sculpture, memory.