

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

ЈЕВРЕЈИ

Уређивачки одбор

- Мр Зоран Комадина, редовни професор (декан)
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Милош Ковачевић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Драган Бошковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Бранка Радовић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Јелена Атанасијевић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Анђелка Пејовић, редовни професор
Филолошки факултет, Београд
- Др Владимир Поломац, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Никола Бубања, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Часлав Николић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Мирјана Мишковић Луковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Катарина Мелић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Персида Лазаревић ди Ђакомо, редовни професор
Универзитет „Г. д Анунцио”, Пескара, Италија
- Др Ала Татаренко, ванредни професор
Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко”, Лавов, Украјина
- Др Зринка Блажевић, редовни професор
Филозофски факултет, Загреб, Хрватска
- Др Миланка Бабић, редовни професор
Филозофски факултет, Универзитет Источно Сарајево, Босна и Херцеговина
- Др Михај Радан, редовни професор
Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија
- Др Димка Савова, редовни професор
Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска
- Др Јелица Стојановић, редовни професор
Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора

Уредник

- Др Драган Бошковић, редовни професор (одговорни уредник)
Др Часлав Николић, ванредни професор

Рецензенти

- Др Душан Иванић, редовни професор (Београд)
- Др Александар Јерков, редовни професор (Београд)
- Др Драган Бошковић, редовни професор (Крагујевац)
- Др Катарина Мелић, редовни професор (Крагујевац)
- Др Богуслав Зјелински, редовни професор (Познањ, Пољска)
- Др Душан Маринковић, редовни професор (Загреб, Хрватска)
- Др Роберт Ходел, редовни професор (Хамбург, Немачка)
- Др Ала Татаренко, ванредни професор (Лавов, Украјина)

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са XV међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(30–31. X 2020)

Књига II/1

ЈЕВРЕЈИ

Уредници

Проф. др Драган Бошковић
Проф. др Часлав Николић

Крагујевац, 2021.

САДРЖАЈ

1.

Nevena M. ĐAKOVIĆ

JASENOVAC: OD HOLOKAUSTA DO ŽRTVENOG NARATIVA / 17

Vesna S. PERIĆ

FENIKS JE ŽENSKOG RODA: (NE)MOGUĆNOST
ISCELJENJA TRAUME IZREČENE SOTTO VOCE / 25

Сашиа Ж. РАДОВАНОВИЋ

ЈЕВРЕЈСКО ПИТАЊЕ У НИЧЕОВОЈ ФИЛОЗОФИЈИ / 35

Suzana J. MARJANIĆ

CHARLES PATTERSON I JACQUES DERRIDA
О HOLOKAUSTU ŽIVOTINJA / 43

Sabina S. GIERGIEL

NA MARGINI ISTORIJE: ŽIVOTINJE I HOLOKAUST U ROMANU
AVETI IZ JEDNOG MALOG GRADA IVANA IVANJIJA / 53

Бранислав М. ЖИВАНОВИЋ

ОДЛИКЕ ЕСЕЈИСТИЧКОГ СТВАРАЛАШТВА
ВАЛТЕРА БЕНЈАМИНА / 63

Милица М. КАРИЋ

ШОА/ХОЛОКАУСТ: КЊИЖЕВНОКУЛТУРОЛОШКИ ОДГОВОР / 77

Нађаиша П. РАКИЋ

ПОСТКОЛОНИЈАЛНО ПРОМИШЉАЊЕ ЕВРОПСКОГ ХОЛОКАУСТА / 93

Александра П. СТЕВАНОВИЋ

ЈЕЗИК БЕЗ ИДОЛА: ОД ВОДИЧА ЗА ЗБУЊЕНЕ
ДО РЕЧНИКА ТЕХНОЛОГИЈЕ / 109

2.

Светлана М. РАЈИЧИЋ ПЕРИЋ

ИДЕНТИТЕТ САВРЕМЕНЕ ИЗРАЕЛСКЕ ПОЕЗИЈЕ
ИЗМЕЂУ НЕОПСАЛМОДИЧНОГ И ПРОФАНОГ,
ЦИОНИЗМА И АКУЛТУРАЦИЈЕ / 121

Владимир Б. ПЕРИЋ

ПАЛИМПСЕСТ ПРОГОНА: ПРЕВЛАДАВАЊЕ АНТИСЕМИТИЗМА
У РОМАНУ ОЛГЕ ТОКАРЧУК КЊИГЕ ЈАКОВЉЕВЕ / 137

Јасмина М. АХМЕТАГИЋ

ТРАУМА НЕИЗРЕЦИВОГ И ОБЛИКОВАЊЕ ИДЕНТИТЕТА:
БЕСУДБИНСВО ИМПРЕА КЕРТЕСА / 147

Катарина Н. ПАНТОВИЋ
„ВЕРОВАТНО ЈЕВРЕЈИН” – ПИТАЊЕ ЈЕВРЕЈСТВА ФРАНЦА КАФКЕ / 157

Милош М. ЈОВАНОВИЋ
ЛЕСИНГОВ НАТАН МУДРИ И НЕМАЧКА
ФИЛОЗОФИЈА ПРОСВЕТИТЕЉСТВА / 169

Светлана В. СТЕВАНОВИЋ
АНТИСЕМИТИЗАМ У ДЕЛУ ПИЈА БАРОХЕ / 177

Милица С. СТАНКОВИЋ
БУЂЕЊЕ УНУТАР СНА: КАБАЛИСТИЧКА ТРАДИЦИЈА
У ПРОЗИ ХОРХЕА ЛУИСА БОРХЕСА / 189

Данијела М. ЈАЊИЋ
РАЗУМ И СТВАРНОСТ У РОМАНУ ЗАР ЈЕ ТО ЧОВЕК ПРИМА ЛЕВИЈА / 203

Андријана М. ЈАНКОВИЋ
ЈЕВРЕЈИН КАО СТРАНАЦ У НОВЕЛИ „ГОЈ”
(„UN GOÛ”) ЛУИЋИЈА ПИРАНДЕЛА / 213

Љиљана З. ПЕТРОВИЋ
ТРАУМА – МЕМОРИЈА И НАРАЦИЈА: А. БАРИКО И С. ЖАПРИЗО / 223

Татара В. VALČIĆ BULIĆ
JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE D'OCTAVE MIRBEAU
ET L'ANTISEMITISME DES ANNÉES 1900 EN FRANCE / 233

3.

Катарина В. МЕЛИЋ
HISTOIRE ET POSTMÉMOIRE: HISTOIRE DES GRANDS-
PARENTS QUE JE N'AI PAS EUS D'IVAN JABLONKA / 243

Јелена С. МЛАДЕНОВИЋ
АУШВИЦ ДАНАС – ОПРАШТАЊЕ КАО ПОМИРЕЊЕ И НЕМИРЕЊЕ / 253

Дејан Д. АНТИЋ
СТРАДАЊЕ НИШКИХ ЈЕВРЕЈА У КОНЦЕНТРАЦИОНОМ
ЛОГОРУ НА ЦРВЕНОМ КРСТУ (1941–1944) / 263

Јелена Д. LOPIČIĆ JANČIĆ i Ljubica M. VASIĆ
GENOCIDE AGAINST THE JEWS IN SERBIA IN 1941–1945 / 271

Александра Р. ПОПИН
ВИЦ О ЈЕВРЕЈИМА У ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИМА (ХУМОР И РАТ) / 283

4.

Aleksandar D. RADOVANOVIĆ
„ЈЕВРЕЈСКО ПИТАЊЕ” I ИМИГРАНТСКА КРИЗА У БРИТАНИЈИ
ПОЗНОГ ВИКТОРИЈАНСКОГ ДОБА / 295

Tomislav M. PAVLOVIĆ
ANTISEMITIZAM T. S. ELIOTA
ILI KO JE ZAPRAVO GOSPODIN BLAJŠTAJN / 309

Азра А. МУШОВИЋ

СА ДИСТАНЦЕ – СИЛВИЈА ПЛАТ, ПЕСМЕ О ХОЛОКАУСТУ
И ПИТАЊЕ ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ „НЕ-ЖРТВЕ” / 319

Ана М. СИТАРИЦА

ЈЕВРЕЈСКО НАСЛЕЂЕ У ДРАМСКОМ СТВАРАЛАШТВУ
ХАРОЛДА ПИНТЕРА / 331

Андрија З. АНТОНИЈЕВИЋ

АКТУЕЛНОСТ ХОЛОКАУСТА У ДРАМИ ПЕПЕО
ПЕПЕЛУ ХАРОЛДА ПИНТЕРА / 329

Александра З. СТОЈАНОВИЋ

ХИБРИДНИ ИДЕНТИТЕТ QUEER ЈЕВРЕЈА У ДРАМИ
АНЂЕЛИ У АМЕРИЦИ ТОНИЈА КУШНЕРА / 351

Violeta M. JANJATOVIĆ

DRUGI U DRUGOM SVETSKOM RATU: SLIKA ЈЕВРЕЈА У
ROMANU BALKANSKA TRILOGIЈA OLIVIЈE MENING / 363

Vorjanka Z. ĐERIĆ DRAGIĆEVIĆ

(POST)МЕМОРИЈА И НАРАСИЈА ТРАУМЕ: ZLOKOVNI
CRNI PSI ПЈАНА МАКЈУАНА / 373

Јелена М. ТОДОРОВИЋ ВАСИЋ

БРУНОВА ПЕРЦЕПЦИЈА ЈЕВРЕЈА У РОМАНУ ДЕЧАК
У ПРУГАСТОЈ ПИЦАМИ ЦОНА БОЈНА / 381

1

Vesna S. PERIĆ¹

JMU Radio-televizija Srbije
Radio Beograd
Dramski program

FENIKS JE ŽENSKOG RODA: (NE)MOGUĆNOST ISCELJENJA TRAUME IZREČENE SOTTO VOCE

U ovom radu bavićemo se reprezentacijom traume Holokausta iz ženske perspektive u igranim filmovima „Ida” (2013) Pavela Pavlikovskog, „Feniks” (2014) Kristijana Pecolda, i u Netflix mini-seriji „Neortodoksna” (2020) Marije Šrader. Pozicioniraćemo ih kao posttraumatske filmove koji funkcionišu kao prenosioci istorijske traume – korišćićemo pojam posttraumatskog sećanja Džoše Hirša kao i pojam post-sećanja na koji je ukazala Marijana Hirš. Analiziraćemo narativne strategije reprezentacije traumatskih sećanja i locirati kako se elementima filmskog jezika kodiraju tišina i ćutanje kao manifestacija traume Holokausta. Svedočenje i svedočanstvo kao ključni pojmovi kojima su se bavili Šošana Felman i Dori Laub predstavljaju moguću artikulaciju traumatskog iskustva protagonistkinja, no neke od njih integrišu traumu u narativno iskustvo i putem pesme.

Ključne reči: trauma, posttraumatski film, Holokaust, naracija, svedočanstvo, ćutanje

Razmatranje književnih i filmskih fikcionih dela o Holokaustu, posledično i onih koji donose iskustvo žene, neizbežno problematizuje pitanje ne/mogućnosti dostojnog prezentovanja traumatskog iskustva. Zapravo, mi govorimo o traumi kao „krizi reprezentacije” (Hirš 2004: 15, Lakherst 2008: 5). Pojedini stvaraoци, poput Kloda Lancmana (Claude Lanzmann), autora devetočasovnog dokumentarnog ostvarenja Šoa (1985) (Shoah) načinjenog od ispovesti preživelih logoraša iz Aušvica i Treblinke, kao i počinioca zločina, insistiraju pak na nepojamnosti i nepojmljivosti, na odbijanju da se sagleda i razume traumatski događaj takvih razmera kakav je bio Holokaust. Džoša Hirš (Joshua Hirsch) podseća na autore kao što su Eli Vazel (Elie Wiesel), koji na tragu Adornove tvrdnje da je „pisati poeziju nakon Aušvica varvarski čin” (Adorno 1981: 34), podvlače da je nemoguće pojmiti i stoga dostojno reprezentovati Holokaust u bilo kom obliku – putem dokumentarnog filma, igrano-dokumentarnog, itd., a naročito melodrame koja nosi „emocionalnu manipulaciju i stereotipne karakterizacije” (Hirš 2004: 4). Iako je trauma sveprisutna i „svi delimo patološku javnu sferu odnosno ‘kulturu rane’” (Lakapra 2001: 64), i iako film kao medij poseduje najpotentnije strategije za predstavljanje upravo nedostajućih delova sećanja s obzirom na to da se gledaocu obraća putem slika – postoje argumenti koji jednako i osporavaju i priznaju njegov potencijal da, kao kulturna praksa, reprezentuje Holokaust „kao rupturu, da otelotvori tu rupturu za publiku, možda čak i da pomogne da se ta ruptura ožali” (Hirš 2004: 8). Takođe, mnogi teoretičari ističu da trauma, budući da urušava kulturološku šemu tvorbe značenja ostaje „izvan dometa reprezentacije” ukazujući i na „estetizaciju istorije u savremenim medijima i trivijalizaciju medijskih reprezentacija” kroz poglavito holivudski senzacionalizam i spektakl – da bi se prihvatilo traumatsko sećanje Kaplan (Ann Kaplan) i Vong (Ban Wang) navode da je „neophodno odlučiti

1 vesnaperic72@gmail.com

se između neodgovarajućeg pripovedanja i degradiranja traume do mistične tišine” (Kaplan i Vong 2004: 8, 11, 12).

Filmovi o Holokaustu svakako pripadaju korpusu traumatskog i posttraumatskog filma – ovakve filmske narative posmatramo kao prenosiocice istorijske traume i kao oblike posttraumatskog istorijskog pamćenja, i oni, kao „sumorne retrospekcije na temu kataklizmične istorije” (Voker 2005: 20), „nose potencijal za kulturalno ‘prorađivanje’ traumatskih sećanja” (Redstoun 2010: 334). Džošua Hirš smatra da ni sećanje svedoka ne donosi pristup esencijalnoj istini, držeći da upravo posttraumatski film kroz svoju fragmentarnu i nelinearnu strukturu, putem posttraumatske naracije odnosno posttraumatskog flešbeka postaje „simptom istorijske traume” (Hirsch 2004: 92).

Žene, kao posebno ranjiva skupina, bile su protagonistkinje filmova u proteklom veku koji tematizuju Holokaust². No, čini se da je treći milenijum doneo pomake u reprezentaciji žene kao ‘ućutkanog roda’ – Ingrid Luis (Ingrid Lewis) u svojoj studiji posvećenoj ženama u evropskim filmovima o Holokaustu, razmatrajući njihove uloge kao počiniteljki zločina, žrtava i onih koje pružaju otpor, navodi važnost postojanja ženskih glasova koji „obogaćuju našu perspektivu Holokausta, viđenog ne kao monolitnu kategoriju, već kao mnoštvo različitih iskustava koja su neizbežno rodno određena” (Luis 2017: 23, 255). Uz prilog razumevanju kako se sećanje na Holokaust medijski predstavlja iz perspektive roda s posebnim akcentom na paradigmu žene čije je iskustvo marginalizovano, ova autorka takođe navodi tendenciju univerzalizacije (žena je majka, negovateljica...) i idealizacije ženskog iskustva – žene postaju „ikone viktimizacije” (Luis 2017: 151) postajući savršene žrtve. Nasuprot tome, filmovi trećeg milenijuma o Holokaustu razbijaju stereotipnu reprezentaciju žene, dajući im glas kojim o svom iskustvu govore iz feminističke perspektive. U njima žena preuzima autoritarnu ulogu pripovedača.

Jedna onlajn mini-serija i dva igrana filma koje ćemo u ovom radu razmatrati kao Holokaust narative donose protagonistkinje koje su, posredno ili neposredno, nosioci narativne perspektive koja prezentuje sećanje, postsećanje³ (Hirš 2008), traumatsko i posttraumatsko sećanje Holokausta – mini-serija „Neortodoksna” (Unorthodox) iz 2020. i filmovi „Ida” (Ida) iz 2013. i „Feniks” (Phoenix) iz 2014. Sve tri pozicije – postsećanje i transgeneracijsko pamćenje, zatim pozicija margine i konačno, direktno iskustvo Holokausta – predstavljaju novomilenijumske filmske reprezentacije Holokausta i to iz ženske vizure.

Zasnovana na memoarskoj prozi Debore Felman (Deborah Felman) „Unorthodox: The Scandalous Rejection of My Hasidic Roots” (Neortodoksna: Skandalozno odbacivanje mojih hasidskih korena) iz 2012. godine, četvorodelna mini-serija „Neortodoksna” u režiji Marije Šrader (Maria Schrader) tematizuje bekstvo mlade hasidske Jevrejke Ester (Esti) Šapiro iz bračne i šire zajednice, iz njujorškog kvarta Vilijamsburg u Berlin. Dvostruko traumatizovana – i životom u konzervativnoj zajednici u kojoj je žena u potpunosti potčinjena mužu kao mašina prokreacije, i postsećanjem,

2 Dva paradigmatka primera su svakako „Sofijin izbor” (Sophie’s Choice) Alana Pakule (Alan Pakula) i „Noćni Portir” (Il portiere di notte) Lilijane Kavani (Liliana Cavani).

3 Marijana Hirš (Marianne Hirsch) uvela je važan pojam *postsećanja* (engl. *post-memory*) najpre da bi opisala odnos sećanja preživelih u Holokaustu i njihovih potomaka – „postsećanje opisuje odnos generacije koja dolazi nakon onih koji su bili svedoci kulturne ili kolektivne traume, prema iskustvima prethodnika, iskustvima kojih se oni ‘sećaju’ jedino putem priča, slika i ponašanja sa kojima su odrastali” (Hirš 2008: 107).

transgeneracijskom traumom bake koja je preživela Holokaust, Esti u Berlinu, evropskom *melting-potu*, doživljava kulturološki šok ali i izazov – da integriše svoje poreklo u novi, da re/de/konstruiše svoj identitet, i kao žena i kao (hasidska) Jevrejka.

Sa druge strane, film „Ida” poljskog autora Pavela Pavlikovskog (Pawel Pawlikowski) narativizuje traumatično otkrivanje pravog nacionalnog (i religijskog) identiteta naslovne junake uokvireno Holokaustom – Ida je mlada iskušnica katoličke škole, odgojena u sirotištu sa časnim sestrama, kojoj tetka Vanda saopštava da je zapravo Jevrejka. Ida i Vanda zajedno kreću put rodnog sela da bi otkrile kako su nastradali i gde su sahranjeni njihovi bližnji. Vanda će, morena decenijskom krivicom što je ostavila malog sina i pridružila se pokretu otpora, i kasnijeg ćutanja o traumi, počinuti samoubistvo a Ida odlučuje da se ipak zamonaši u katoličkom manastiru odabravši taj vid distance od traumatske prošlosti.

Konačno, kada se Neli, nemačka Jevrejka koja je preživela Aušvic, u filmskom narativu amblematičnog naslova „Feniks” autora Kristijana Pecolda (Christian Petzold), neposredno nakon rata vraća u rodni Berlin, sa novim licem a u pokušaju da povрати nekadašnji identitet, ona je neposredni nosilac traume Holokausta. Nakon rekonstrukcije lica zbog povrede u logoru, ona traga za suprugom za koga je prijateljica Lena upozorava da ju je izdao nacistima. Suprug, pijanista Džoni, ne prepoznaje je kada ga pronalazi u klubu „Feniks”. No, u finalu, odaje je ne samo tetovaža sa logoraškim brojem koja se ukazuje Džoniju dok po njenoj želji svira Kol Porterov (Cole Porter) džez standard „Speak Low,” već i njen prepoznatljivi glas, suština njenog identiteta.

Razmatranje traume i narativnih strategija kojima se služe autori ova tri ostvarenja poslužiće nam za analizu aspekata (ne)mogućnosti reprezentacije traume a tako i njenog isceljenja.

Laplanš (Laplanche) i Pontalis određuju traumu (grč. τραῦμα – rana, ozleda, povreda) kao „događaj u životu subjekta definiran intenzitetom, činjenicom da se subjekta onesposobljava da na nj primjereno odgovori, trajnim poremećajima i patogenim učincima za psihičku organizaciju” (Laplanš i Pontalis 1992: 474). Prema Šošani Felman (Shoshana Felman) i Dori Laubu, svedočanstvo i svedočenje⁴ predstavljaju jedini moguć odgovor na traumu (Felman i Laub 1992). Suština svedočanstva su narativne praznine, nedostajući delove, lakune reprezentacije, nemogućnost egzaktne i potpune reprezentacije traumatskog događaja.

Filmske reprezentacije traumatskih sećanja (i postsećanja) protagonistkinja ovih narativa – Esti iz serije „Neortodoksna”, Ide i Vande iz filma „Ida”, i Neli iz filma „Feniks” – sprovedene su različitim narativnim strategijama.

U seriji „Neortodoksna”, Estino traumatsko iskustvo prezentovano je putem autorskih flešbekova⁵. Narativna sadašnjost je vreme sadašnje, a narativna prošlost je nekoliko godina ranije Estino odrastanje početkom dvehiljaditih u Vilijamsburgu sa bakom i dedom obojeno je strogim kanonima ove zatvorene zajednice (jedan od njih podrazumeva da je ženama zabranjeno da pevaju), sledi ugovoreni brak, ritual venčanja i obavezan ritual šišanja kose i brijanje glave koju svaka udata žena zamenjuje

4 Kako u srpskom, tako i u engleskom jeziku na kome prevladuje teorijska literatura studija traume o Holokaustu, postoji distinkcija između *svedočanstva* (testimony) i *svedočenja* (witnessing) – svedočanstvo je govorni čin, a svedočenje je prisustvovanje određenom događaju.

5 Razlika između autorskog i subjektivnog flešbeka je u sledećem: u subjektivnom flešbeku u pitanju je sećanje protagoniste a u autorskom u pitanju je temporalna montažna intervencija u smislu vremenskog skoka u prošlost.

perikom. Nakon brojnih bolnih neuspešnih pokušaja seksualnog odnosa i jednog u kome uspeva da zatrudni, Esti odlučuje da pobegne u Berlin kod majke. Tamo upoznaje mlade muzičare sa konzervatorijuma i polaže prijemni ispit na smeru za vokalne izvođače. Esti je u potpunosti nosilac narativne perspektive odnosno lik čije gledište usmerava pripovednu perspektivu, zapravo – fokalizator⁶. Berlin funkcioniše kao nepoznati, bahtinovski hronotop⁷. Tu će, na izletu sa svojim novim prijateljima, ušavši da se okupa u jezeru Vanze, Esti zakoračiti u hronotop dvostruke traume – za vreme „Hladnog rata” streljani su svi koji su preplivali ovo jezero bežeći prema Zapadnom Berlinu, a u Drugom svetskom ratu 1942. godine, na ostrvu na ovom jezeru u jednoj vili, doneta je odluka nacista o „konačnom pitanju”, istrebljenju Jevreja. Nijedna od tih trauma nije lično njena, ali jeste transgeneracijska s obzirom na to da je ogroman broj Estinih predaka, satmarskih Jevreja poreklom iz Mađarske, nastradao u Holokaustu. Međutim, Esti će se suočiti i sa postojanjem Jevreja koji nisu ortodoksni kao što je to njena zatvorena zajednica iz koje je potekla – violinistkinja sa berlinskog konzervatorijuma, Jael, emancipovana izraelska sekularna Jevrejka, čini se kao da sa njom ima manje dodira nego sa ostalim studentima različitih nacija i porekla – u Jaelinom kulturološkom konceptu nema mesta ideji da su žene mašine za rađanje. Iako obe nose nasleđe Holokausta, na Estinu opasku da je njena hasidska zajednica obeležena brojnim nastradalim precima Jael ironično primećuje da i polovina Izraela nosi istu ranu. Rečju – Jael daje Esti do znanja da njena generacijska trauma nije ekskluzivna. Ulaskom u Vanze jezero Esti skida i odbacuje periku. Ovo je sugestivna i značenjski potentna scena – sa jedne strane, ona se oslobađa okova svoje tradicionalne zajednice i oznake udatih žena, a sa druge strane, njena kosa očišćana na savsim kratko evocira i amblematski prizor očišćanih i obrijanih glava zatočenika koncentracionih logora. Transgeneracijska trauma tom jednom jedinom slikom kao da izranja iz kolektivnog, kulturalnog pamćenja, tim prizorom ulaska u vodu koji nosi refrencu i na „potonule i spasene” iz ispovedne proze Prima Levija (Primo Levi) (Levi 2002). Esti time čini prve korake svog *rite de passage*, taj inicijacijski put je nepovratan.

Narativna sadašnjost filma „Ida” smeštena je u pedesete godine prošlog veka. Iako je fokalizacija pomerena u Idin lik (ona je i naslovna junakinja filma), Idina tetka Vanda nosilac je traumatskog sećanja. Ona, doduše, nije ta koja je svedok, nije direktno preživela logor ali jeste posredno traumatizovana događajem. Lik Vande je lik gotovo bez ikakvih emocija – državni tužilac u totalitarnom sistemu Poljske, hladna i distancirana, ona je odbijala da preuzme Idu iz sirotišta kada je Ida bila mala, a u trenutku kada se Ida pojavljuje na njenim vratima da joj javi da će se zarediti u katoličkom manastiru, ona joj bez zazora saopštava istinu o njenom pravom prezimenu (Lebenstajn) i o jevrejskom poreklu. Vanda je želela da distanciranjem od Ide negira i potisne traumau. Njen promiskuitetan život i opijanje alkoholom, kojim kompenzuje nedostatak i nemogućnost ostvarenja istinske bliskosti, specifična je manifestacija traume koja vodi u samomržnju i autodestrukciju. Biti traumatizovan znači biti „zaposednut slikom ili događajem” (Karut 1995: 5) – Vanda je doslovno zaposednuta ali to će se otkriti u celosti na samom kraju kada ona bira suicid, ne mogavši da se pomiri sa traumom gubitka. Ida koja je u potpunosti podseća na nastradalu sestru zapravo je

6 Od tri aspekta pripovednog teksta – glas, način i vreme (Ženet 1980), način se odnosi na tipove fokalizatora, onog ko vidi/gleda priču i čija percepcija služi kao trenutni izvor informacija. U revidiranom izdanju svoje studije o narativnom diskursu, Žan Ženet (Jean Genette) precizira da je izraz „ko gleda” potrebno zameniti širim pitanjem „ko percipira?”, „ko opaža?” (Ženet 1988: 64).

7 Mihael Bahtin za hronotop navodi: „Vreme se ovde zgušnjava, steže, postaje umetnički vidljivo; prostor se napinje, uvlači se u kretanje vremena, sižea, istorije. Obeležja vremena razotkrivaju se u prostoru, a prostor se osmišljava i meri vremenom” (Bahtin 1989: 193–194).

neophodna Vandi kao traumatizovanom subjektu, Ida je ta druga osoba koja je „potrebna da bi prva osoba došla u kontakt sa sobom u sadašnjosti, da bi mogla podneti prošlost” (Bal 1999: xi). Sa druge strane, Ida, koja se nalazi na još daljoj margini i nije direktan nosilac traumatskog iskustva, u svega nekoliko dana doživljava razaranje temelja svog identiteta. Ona osvešćuje traumu Holokausta svoje porodice. Samo zato što je bila svetlokosa devojčica, Ida nije podelila sudbinu Vandinog malog sina koji je bio obrezan i time obeležen kao jevrejski dečak. Neobično, ali upravo ta rodna distinkcija ju je spasila sigurne smrti te je završila u sirotištu umesto pogubljena u šumi. Na tom putu sa tetkom, dok tragaju za posmrtnim ostacima bližnjih, Ida prvi put susreće muškarca, privlačnog džez saksofonistu koji je opčinjen njenom eteričnom pojavom. U pitanju je autorova suptilna igra u ravni eros – tanatos u kojoj će se samo na trenutak učiniti da će eros nadvladati traumu i smrt. Nakon Vandinog samoubistva, Ida će u praznom tetkinom stanu imati i prvo seksualno iskustvo sa tim mladićem, međutim iako će naredno jutro nositi atmosferu idile, Ida u tome neće videti svoju budućnost. Čak i kada mladić pomene stvaranje porodice i imanje dece, Ida postavlja pitanje – i onda? Jer za nju ne postoji *onda*, ne postoji nastavak priče, ne postoji budući narativ. Jedina mogućnost je zamrzavanje, suspendovanje vremena – posvećenost Bogu, u kome je vreme večna kategorija koja transcendirira ljudsko bitisanje i smrt. Pavlikovski kao autor prezentuje direktnu traumu Holokausta iz vizure počinioaca zločina i to putem njegovog svedočanstva – starac, Poljak, koji je na samrti, otkriva Vandi i Idi da je on na brutalan način ubio njihovu porodicu. Svedočanstvo predstavlja i iznošenje i rađanje i kreiranje istine: „onaj koji svedoči je i onaj ko produkuje istinu kroz govorni proces svedočanstva” (Felman 1992: 16). Vandi je neophodno da u potpunosti čuje istinu, da u imaginaciji rekreira sam jezivi čin stradanja sopstvenog deteta, ona počinocu zločina čak postavlja pitanje da li se dečak plašio. Svedočanstvo prekida inače jasnu linearnu naraciju ovog filma – iako se, kao govorni čin, odvija u samoj narativnoj sadašnjosti, ono otkriva novu ravan narativne temporalnosti u kojoj se desio traumatski događaja koji se sada, po drugi put, pred Vandom i Idom kao slušaocima, odvija posredovan sećanjem počinioaca. Starčev sin će ih odvesti do šume gde su žrtve ubijene, i ta šuma predstavlja hronotop traume, a Idi i Vandi preostaje samo da pokupe preostale kosti svojih bližnjih kako bi ih dostojno sahranile u porodičnoj grobnici.

Konačno, narativnu perspektivu u filmu „Feniks” u potpunosti usmerava lik Neli. Ona je fokalizator događaja i iz njene vizure pratimo njen dolazak iz Švajcarske, gde je prebačena kao preživela iz Aušvica, u Berlin. Narativna sadašnjost je 1945. godina. Uz pomoć prijateljice Lene, Neli je u Švajcarskoj podvrgnuta plastičnoj operaciji povređenog lica – ne rekonstrukciji, već rekreaciji, kako navodi njena prijateljica. Upravo u trenutku te rekreacije, na operacionom stolu, dešava se prvi prekid narativne temporalnosti – u sceni Neline fantazije i imaginacije, ona se u logoraškoj odeći kreće bolničkim hodnikom i s leđa prilazi muškarcu koji svira klavir. To je primer posttraumatskog stresnog poremećaja koji obuhvata odloženu, zakasnelu reakciju na neki preplavljujući događaj u obliku misli, halucinacija, snova koje se ponavljaju nekontrolisano, najčešće putem flešbekova, slika iz prošlog iskustva. To je manifestacija traume. Neli nakon operacije nosi zavoje preko čitavog lica kao kakva krpna lutka – to simbolički upućuje na bezličnost i dehumanizaciju žrtava u koncentracionim logorima. Kada u Berlinu skine zavoje, Neli primećuje da ne liči na sebe, a takođe, nakon odlaska do ruševina svog nekadašnjeg stana, izjavljuje prijateljici da više ne postoji. Jedino što joj je preostalo u tom dubinski razrušenom identitetu je sećanje na supruga, pijanistu Džonija, i ona po svaku cenu želi da ga pronađe u Berlinu. Iako u arhivama postoje dokazi Džonijevog zahteva za razvod neposredno pre nego što je Neli odvedena u logor, i iako

shvata da ju je izdao otkrivši njeno skrovište, Neli želi susret sa voljenim čovekom i ne prihvata prijateljčinu ponudu da se odele u Haifu, u Palestini, gde bi živele daleko od Berlina kao mesta traume. Susret sa Džonijem otkriće njegovu sklonost manipulaciji – on je nije prepoznao ali, zbog upadljive sličnosti, angažuje je da pred prijateljima odglumi zapravo sebe, njegovu suprugu za koju je čuo da je preživela, i sve to da bi se dokopao njenog bogatstva. U nadi da će je Džoni ipak prepoznati, Neli pristaje na njegovu igru, uči „suprugin” rukopis, oblači „njene” cipele sa visokim potpeticama, šminka se kao „ona”, iako je Džoni u stanju potpune psihološke negacije da se pred njim zaista nalazi Neli, da je preživela i Aušvic i njegovu izdaju. Drugi prekid narativne temporalnosti predstavlja Nelino svedočanstvo – naime, Neli primećuje da prilikom povratka vozom u Berlin, gde će je dočekati nekadašnji zajednički prijatelji, „supruga” ne sme izgledati glamurozno, odevena po poslednjoj modi jer tako ne izgledaju žrtve Aušvica, iako Džoni na tome insistira. Ona tada doslovno iznosi sopstveno svedočanstvo o iskustvu u koncentracionom logoru, govoreći u trećem licu, kao da je to negde pročitala. Njen performans, njeno pristajanje da odigrava sebe samu kao Džonijevu suprugu koja se vratila iz pakla Aušvica predstavlja tu rupturu u identitetu, predstavlja „cepanje vremena, sopstva i sveta u mentalnom iskustvu” (Karut 1996: 4). Ovo još uvek nije trenutak Neline integracije traumatskog iskustva u narativno iskustvo, iako jeste prvi korak. Međutim, Džoni to ne prihvata kao realnost, on to u potpunosti negira, Neli ostaje sama sa svojim svedočanstvom i sa svojim iskustvom traume, potvrđujući da je traumatsko ponovno odigravanje „tragički usamljeno” – naime, „izostaje i adresat kao drugi ključni prisutni u ovom procesu” (Bal 1999: x). Džoni nije adresat, Džoni ne želi da to postane. Neli u potpunosti sama nosi teret žrtve ali i svedoka, on je „radikalno jedinstven, nerazmenjivi usamljenički teret” iako je zadatak da se svedoči zadatak da se „govori za druge i drugima” (Felman 1992: 3). No, Neli je, poput mitske ptice Feniksa, ponovno rođena iz pepela – simbolizam Feniksa je jasan – „uskrsnuće i besmrtnost, ciklična obnova [...] istinske volje za opstankom i trijumf života nad smrću” (Ševalije i Gerbran 1983). Pepeo, sa druge strane, u simboličkoj ravni referiše na pepeo Holokausta, na spaljivanje žrtava. Ptica koja vaskrsava iz pepela u cikličnoj obnovi vezuje se i za jarko crvenu boju s obzirom na simboliku plamena i vatre – Neli je, po želji Džonija, obučena u crvenu haljinu kada silazi iz voza na stanici u inscenaciji njenog povratka kada je on dočekuje sa prijateljima. „Feniks” je i naziv kluba u kome će se njih dvoje susresti prvi put posle njenog boravka u Aušvicu. Fizička transformacija Neli prelazi luk od mršave logorašice koja je preživela Aušvic, preko rekonstrukcije lica, sve do usvajanja svoje nekadašnje posture tela, konačno vodi do figure karakteristične za film-noir a to je kobna žena, „femme fatale” (Landri 2017: 194).

Užas traume je toliki da traumatsko iskustvo predstavlja ekvivalent „ljudskom glasu koji vrišti iz rane” (Karut 1996: 3). Taj vrisak, suprotno, može biti predstavljen i kao implozija, kao drastično ukidanje glasa – kao tišina i ćutanje. Tišina i ćutanje kao prekid, ruptura u jeziku, govoru, sećanju, kao odsustvo, gubitak, kao zjapeće praznine koje ostaju nakon stradanja žrtava Holokausta, na različite načine reprezentuju traume Esti, Ide, Vande i Neli.

Tišina i ćutanje odražavaju se i u vizuelnoj ravni – u simboličkoj ravni reprezentacije, trauma se iznosi kodiranjem tišine i ćutanja elementima filmskog jezika. Ti elementi obuhvataju upotrebu zvuka, izbor muzike, mizanscen, kompoziciju kadra, pokrete kamere, planove, uglove, osvetljenje, boju, montažu.

U tom smislu, serija „Neortodoksna” ne donosi poseban autorski stil kao upotrebu filmskih tehnika, tačnije, primer je prilično konvencionalnog načina reprezentacije filmskog narativa. Međutim, kada u finalu serije Esti polaže audiciju na solo pevanju na berlinskom konzervatorijumu, mizanscen je vrlo precizno kodiran – Esti se nalazi sama na proscenijumu u amfiteatru konzervatorijuma, u publici su profesori, ali i njeni novi prijatelji, studenti, i njena majka. Njen nastup najpre počinje delom Franca Šuberta (Franz Schubert) „Muzici” (An Die Musik), partituroom za sopran. Međutim, na intervenciju profesorke koja joj traži još neku numeru koja je prikladnija za njen mecosopran, Esti, iako zatečena, bira svadbenu pesmu satmarskih Jevreja „Jer verujemo” (Mi bon siach) koju izvodi u potpunosti *a capella* i koja odgovara njenim vokalnim sposobnostima. Esti je pred publikom, i ovakva mizanscenska postavka nesumnjivi je eho postavke svedočanstva – iako Esti ne izriče svoje svedočanstvo o Holokaustu (tradicionalna svadbena pesma to svakako nije i ne može biti) sama formacija ukazuje na pronalaženje adekvatnog glasa kojim akter vokalizuje i verbalizuje sopstveno traumatsko iskustvo.

Junakinja filma „Ida”, Vanda, o stradanju svog sina nikome nije govorila. Njeno ćutanje nije dokaz neuspelog jezika već „jezik zanemio pred značenjem koje je nedostupno, pred događajem isuviše užasnim da bi se otkrio ili formulisao” (Voloski u Blundel 2009: 11). Prvi adresat u tom smislu je sestričina Ida, čiji proces iskušenja u manastiru inače podrazumeva ćutanje – tu se njihove ravni ćutanja susreću, s tim što će Vanda odabrati ultimativni radikalni čin ućutkivanja, samoubistvo a Ida monaški život, koji nosi specifičnu tišinu kao prodor u sferu božanskog. Ida predstavlja figuru ćutanja – ta figura strukturalno je vidljiva „u preovlađujućim prazninama i tekstualnim elipsama, i tematski – naglašenim tretmanom jezika, tišine, govora, zanemlosti, pisanja i praznine” (Horovic 1997: 38). Idino lice je najčešće u krupnom planu, to lice najčešće ne pokazuje emociju i ono je poput praznog ekrana na koji se upisuje istina. Film „Ida” je sniman u crno-beloj tehnici – prvo odsustvo, prva praznina sa kojom se gledalac suočava je odsustvo boje. Ovde nije u pitanju insistiranje na crno-beloj fotografiji koja bi predstavljala supstitut za dokumentarističku belešku, već stilsko sredstvo za puntuaciju ne samo odsustva (bića, života) i prevlast senke, već i transcendiranje vremena – užas Holokausta stoji izvan ljudskog iskustva i izvan vremena. Kadriranje likova je takođe specifično – kada je ljudska figura u kadru, ona je najčešće „progutana” prostorom, zauzima donju trećinu ili četvrtinu kadra, i kada je u pitanju srednje krupni ili srednji plan, na primer, figure Vande i Ide su postavljene u prostoru tako da sugerišu jezivu usamljenost, gubitak je gotovo opipljiv u prostoru, praznina se nadvija i iznad glava kao nevidljivi teret, ona obavlja ljudsku figuru i usisava je poput crne rupe. Scena Vandinog samoubistva minuciozno je koreografisana – ona je sama, u svom ogromnom salonskom stanu, ujutru se najpre kupa, zatim doručkuje, oblači neglige, sa gramofona pušta Mocartovu (Mozart) „Jupiterovu” simfoniju⁸, iznenada otvara prozor i skače kroz njega.

U „Feniksu”, Neli ne želi da Džoniju direktno govori o svom iskustvu Holokausta i preferira ćutanje – to čine žrtve „da bi se zaštitile od straha da ih se čuje i da same sebe čuju” i „dok je ćutanje poraz, ono im služi i kao svetište i kao mesto zatočeništva” (Laub 1992: 58). Stoga Neli bira numeru „Speak Low” („Govori tiho/ispod glasa”) – u mestu traume, u hronotopu koji predstavlja kuća na jezeru u kojoj se nekada krila od nacista pre nego što ju je Džoni izdao, ona nastupa pred publikom koju čine njihovi zajednički prijatelji. Džoni je prati na klaviru dok ona peva, i tada mu se ukazuje njena

8 U pitanju je simfonija br. 41 u C-duru K. 551

tetovaža iz Aušvica na podlaktici, koja poput ultimativne istine blesne pred njegovim očima. Nakon što Džoni prestaje da svira a Neli je uhvatila njegov pogled koji se sa tetovaže podiže ka njenom licu, ona neko vreme nastavlja da peva *a capella* a zatim naglo prekida ovu ljubavnu pesmu. Taj nagli prekid, ta tišina koja nadvlada i koja zagospodari prostorom a koja podražava ukidanje života, radikalni prekid bivstovanja, poništavanje života i smisla, praćen je i Nelinim izlaskom iz kuće, i izlaskom iz kadra. „Tišina nije semantička praznina” navodi Ernestina Šlant (Ernestine Schlant) – „kao i svaki jezik i ona je prožeta narativnim strategijama koje nose ideologije i otkrivaju neizrečene pretpostavke”, jezik tišine Holokausta je jezik „ambivalencije, neodređenosti, nestabilnosti i odsustva” (Šlant 1999: 6, 14) no to je ipak jezik.

Za razliku od filmskih narativa „Ida” i „Feniks” u kojima protagonistkinja naglo i neočekivano nestane – Ida neočekivano ipak odabira povratak katoličanstvu i manastiru, tetka Vanda izvršava samoubistvo, Neli kao preživela iz Aušvica ipak odluči da ode od voljenog čoveka (doslovno odlazeći iz kadra) – Esti kao junakinja mini-serije „Neortodoksna” ostaje prisutna dajući afirmativno zaokruženje narativu. Transgeneracijska trauma (Esti) bliža je isceljenju od neposredne (Neli) ili od traume sa margine događaja (Ida i Vanda). Esti integriše traumu predaka opevavši tradicionalnu folklornu pesmu iznoseći tako autentični glas. Potonje tri žene traže razrešenje u drugačijim okvirima – Neli komunicira svoju traumu suprugu putem logoraškog broja nakon čega sledi jedina moguća završica, odlazak, ona integriše svoju traumu neposrednog iskustva Holokausta ne putem direktnog svedočanstva kao govornog čina već upotrebom glasa kao instrumenta istine; Ida pronalazi utehu u Isusu, prihvata taj drugi identitet jer to je za nju sada po drugi jedini način da opstane živa, da ne skonča kao Vanda; za Vandu nema isceljenja traume, uteha ne postoji jer je bol za gubitkom deteta u potpunosti preplavljujući.

LITERATURA

- Adorno 1981: Th. W. Adorno, *Prisms*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Bahtin 1987: M. Bahtin, *O romanu*, Beograd: Nolit.
- Bal 1999: M. Bal, Introduction, u: M. Bal, J. V. Crewe, L. Spitzer (eds.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Hanover - London: University Press of New England, vii-xvii.
- Felman i Laub 1992: Sh. Felman, D. Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York: Routledge.
- Hirš 2004: J. Hirsch, *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust*, Philadelphia: Temple University Press.
- Hirš 2008: M. Hirsch, The Generation of Postmemory, *Poetics Today* 29.1, Spring, Durham: Duke University Press, 103–128.
- Horovic 1997: S. R. Horowitz, *Voicing the Void: Muteness and Memory in Holocaust Fiction*, Albany: State University of New York Press.
- Kaplan i Vong 2004: E. A. Kaplan, B. Wang, *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*, Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Karut 1995: C. Caruth, Introduction 2, u: C. Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 151–156.

- Karut 1996: C. Caruth, *The Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Levi 2002: P. Levi, *Potonuli i spaseni*, Beograd: Clio.
- Lakapra 2001: D. Lacapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lakherst 2008: R. Luckhurst, *The Trauma Question*, London and NY: Routledge.
- Landri 2017: O. Landry, *A Body Without a Face: The Disorientation of Trauma in Phoenix (2014) and New Holocaust Cinema*, *Film-Philosophy* 21.2, Edinburgh: Edinburg University Press, 188–205.
- Luis 2017: I. Lewis, *Women in European Holocaust Films: Perpetrators, Victims and Resisters*, Cham: Palgrave Macmillan.
- Redstoun 2010: S. Radstone, *Cinema and Memory*, u S. Radstone, B. Schwarz (eds.) *Memory: History, Theories, Debates*, New York: Fordham University Press, 325–342.
- Ševalije i Gerbran 1983: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Riječnik simbola*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Šlant 1999: E. Schlant, *The Language of Silence: West German Literature and the Holocaust*, New York: Routledge.
- Voker 2005: J. Walker, *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*, Oakland: California University Press.
- Ženet 1980: G. Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca: Cornell University Press.
- Ženet 1988: G. Genette, *Narrative Discourse Revisited*, Ithaca: Cornell University Press.

INTERNET IZVOR

- Blundell, Sally. *The Language of Silence: Speechlessness as a Response to Terror and Trauma in Contemporary Fiction*. UC Research Repository [https://ir.canterbury.ac.nz/bitstream/handle/10092/4422/thesis_fulltext.pdf;sequence=1] (pristupljeno 19. 4. 2021).

FILMOGRAFIJA

- „Noćni portir” (Il portiere di notte) – r. Lilijana Kavani (Liliana Cavani), ITA (1974).
- „Sofijin izbor” (Sophie’s Choice) – r. Alan Pakula (Alan Pakula), SAD (1982).
- „Šoa” (Shoah) – r. Klod Lancman (Claude Lanzmann), FRA (1985).
- „Ida” (Ida) – r. Pavel Pavlikovski (Pawel Pawlikowski), POLJ (2013).
- „Feniks” (Phoenix) – r. Kristijan Pecold (Christian Petzold), NEM (2014).
- „Neortodokсна” (Unortodox) – r. Marija Šrader (Maria Schrader), NEM/ SAD (2020).

THE PHOENIX IS FEMALE: THE (IM)POSSIBILITY OF HEALING TRAUMA VOICED IN SOTTO VOCE

Summary

Contemporary Holocaust film narratives have stepped away from stereotypical representations of women. Women are given a voice to narrate their traumatic experience from a feminine perspective, leaving

the attribute of “the icons of victimization” behind. The representation of Holocaust trauma and the narrative strategies in films “*Ida*” by Pawel Pawlikowski (2013), “*Phoenix*” by Christian Petzold (2014), and Netflix mini-series “*Unorthodox*” by Maria Shriver (2020), belong to the sphere of post-trauma cinema. Not only does the narrative structure become non-linear using flashbacks and testimonies, but the codes of cinematic language designate silence as rupture, breakage, and loss. Be it part of post-memory and transgenerational memory (Esti in “*Unorthodox*”), or the margins of trauma (*Ida* and her aunt *Vanda* in “*Ida*”), or the core of the very trauma of the Holocaust survivor (*Neli* in “*Phoenix*”) – female characters voice their trauma in the hope of healing. However, not all of them survive facing their trauma and communicating the traumatic experience. Some of them choose suicide (*Vanda*) or monastery solitude (*Ida*). Two of them (*Esti* and *Neli*), however, find closure in singing that breaks the silence.

Keywords: trauma, post-trauma cinema, Holocaust, narration, testimony, silence

Vesna S. Perić