

TWO FACES OF MYSTIFICATION: THE REPRESENTATION OF
THE HOLOCAUST IN ARNOLD SCHOENBERG'S *A SURVIVOR FROM
WARSAW* AND STEVE REICH'S *DIFFERENT TRAINS*

Vera Mevorah¹

Research Associate, Institute for Philosophy and Social Theory, University of
Belgrade, Belgrade, Serbia

ДВА ЛИЦА МИСТИФИКАЦИЈЕ: ПРЕДСТАВЉАЊЕ
ХОЛОКАУСТА У ДЕЛИМА *A SURVIVOR FROM WARSAW*
АРНОЛДА ШЕНБЕРГА И *DIFFERENT TRAINS* СТИВА РАЈША*

Вера Меворах

Научна сарадница, Институт за филозофију и друштвену теорију,
Универзитет у Београду, Београд, Србија

Received: 9 February 2022

Accepted: 6 May 2022

Original scientific paper

АБСТРАКТ

The paper discusses the approaches of different media to Holocaust (re)presentation, with special reference to art music in the 20th century. Following the classification proposed by Michael Rothberg on two possible perspectives for representing the Holocaust: realistic and anti-realist (2000), we analyse two compositions: Arnold Schoenberg's *A Survivor From Warsaw* (1947) and Steve Reich's *Different Trains* (1988). The aim of the paper is to point out how artistic music reflects and participates in the dominant historical and contemporary discourses of Holocaust representation, especially the discourses of "heroism" and "non-representability".

KEYWORDS: Holocaust, Arnold Schoenberg, Steve Reich, art music, politics of memory.

АПСТРАКТ

У раду се разматрају приступи различитих медија представљању Холокауста, с посебним освртом на уметничку музику у 20. веку. Пратећи поделу коју Мајкл Ротберг (Michael Rothberg) предлаже на два гледишта на могућности представљања Холокауста: реалистичко и антиреалистичко (2000), анализирамо дела *A Survivor From Warsaw* (1947) Арнолда Шенберга и *Different Trains* (1988) Стива Рајша. Циљ рада је да укаже на то како уметничка музика рефлектује и партиципира у доминантним историјским и савременим дискурсима представљања и разумевања Холокауста, посебно дискурса „херојства” и „неизрецивости”.

Кључне речи: Холокауст, Арнолд Шенберг, Стив Рајш, уметничка музика, политике сећања.

УВОД: ХОЛОКАУСТ И МЕДИЈИ

Бројни текстови који говоре о историји, сећању или представљању Холокауста од 1945. године до данас отварају велика и комплексна питања о могућностима, аутентичности и етичности представљања таквог догађаја, као и проблеме с којима се суочавамо у развоју културе сећања. Да ли је оправдано говорити на исти начин о фотографији гета или логора, сведочанствима преживелих или музици ствараној и извођеној у логорима и у годинама које су уследиле, као равноправним документима Холокауста? Да ли постоји „исправан” начин и прави медиј за представљање Холокауста, и на крају, зашто је уопште представљање Холокауста толико важно и сукобљено питање?

Берел Ланг (Berel Lang) спомиње Холокауст у вези с појмом жанра. Исту реч користи и Бен Арнолд (Ben Arnold) када говори о уметничкој музици која настаје у деценијама након Холокауста (1991). Иако се идеја повезивања концепта жанра као врсте или стила одређеног (уметничког) стварања с Холокаустом може чинити проблематичном, ова паралела истиче проблеме с којима се суочавамо с (ре)презентацијама Шое. Роберт Иглстон (Robert Eaglston) анализирајући писана сведочанства о Холокаусту примећује да њих читамо на исти начин на који читамо књижевна дела. Иако предлаже читање „књижевности Холокауста” као потпуно нови жанр, његов рад нам указује на различите начине на које тумачимо прошлост и проблематичну природу медија кроз које саопштавамо своја искуства. Како истиче, проблем са жанровима јесте у томе што жанр не представља само начин писања, већ такође и начин читања (Eaglston 2004: 6).

Без обзира на то да ли говоримо о мемоару, историјском запису, стрипу или музичком комаду, Холокауст нас суочава са задатком описивања света у којем, како Адорно каже, „плашити се смрти, значи плашити се нечег далеко горег од смрти” (цитирано у Listoe 2006: 52), света који је Давид Русе (David Rousset) с правом назвао универзумом за себе (*l'univers concentrationnaire*) (Rousset 1951). Проблематична природа представљања геноцида над јеврејском народом

првенствено се спомиње и наглашава када говоримо о популарним остварењима као што је *Шиндлерова листица* Стивена Спилберга (Steven Spielberg). Популарна култура несумњиво приближава широј публици важне историјске чињенице, али такође банализује и умањује тежину злочина. Оваква остварења призивају критике натурализације и комодификације страдања и разводњавања тежине догађаја кроз оквир универзалног и космополитског сећања (Rosenfield 1995). Популарна култура је један од многих видова представљања Холокауста, али, као што ћемо видети, историја, сведочанства и меморијалне праксе носе у себи сопствене сличне проблематике и питања.

Раул Хилберг (Raul Hilberg), аутор прве велике студије нацистичких злочина, сматра да историју не можемо схватати као непристрасно преношење факата из прошлости. Историчар је тај који бира које ће информације ставити испред других, као и контекст у који ће те информације поставити. Хилберг истиче ову неминовност писања историје на сопственом раду, објашњавајући форму свог дела. Он наводи да је средишњи одсек своје књиге посветио виду и начину транспортације жртава у логоре, из чега можемо ишчитати да у својој анализи нацистичких злочина првенство даје систематичности и бирократичности плана о истребљењу Јевреја. Историја можда јесте најдоминантнији „жанр” Холокауста, онај којем најлакше поверавамо представљање оваквог догађаја, али то не значи да је историја изузета од проблематике која прати друге дискурсе. Како каже Хилберг: „Речи које су тако написане заузимају место прошлости; ове речи, пре него сама прошлост ће бити запамћене” (Hilberg 1996: 83).

Андреа Рајтер (Andrea Reiter) критикује примат који је стављен на информације добијене из мемоара и других писаних сведочанстава, који се уз историографију сматрају најзначајним документима Холокауста. Сам језик појављује се као препрека у описивању тог света. Стабилна значења речи на којима почива друштво показују се као недовољна, неприкладна за описивање ужаса концентрационих логора. Речи добијају нова значења, позната само неколицини. Како каже Рајтер: „У већини сведочанстава конвенционално коришћење језика прети да замути необичну природу ових догађаја” (Reiter 2005: 227). Још један од проблема с којим се суочавамо у сведочењима о Холокаусту истакао је један од преживелих логораша, Примо Леви (Primo Levi):

Ми, преживели, не само да смо у незнатном броју, већ такође аномалијска мањина: ми смо ти који су успели својим преварама, или способностима, или срећом да не дотакнемо дно. Они који јесу, они који су видели Горгону, нису се вратили да причају о томе, или су се вратили неми, али они су ти који су уроњени, потпуни сведоци, чије би сведочанство имало значаја. Они су правило, а ми смо изузетак (Levi 1986).

Доминантни медиј за представљање Холокауста последњих деценија је визуелни. Иако је документарна фотографија имала значајну улогу у довођењу пред правду злочинаца или пописивање жртава и реконструкцију догађаја, слика се показала као веома варљиви сведок. Како наводи Барби Зелизер (Barbie Zelizer): „Визуализације Холокауста биле су рециклиране, поново присвајане и преобликоване да одговарају кодовима и конвенцијама датог модела визуелног

представљања” (2001: 3). Такође, документарни филм, који је тежио томе да отклони проблеме комуникације Холокауста путем конвенционалног језика, не може побећи од природе војеризма која је карактеристична за филмски медиј. Режиерка Орли Јадин (Orly Yadin) анализирајући значај анимираног филма у представљању Холокауста наводи како су „све форме документарца само представе реалности, и да у том смислу, анимирани филм није ништа другачији од других филмских стилова” (цитирано у Corley 2010). Западно друштво јесте првенствено визуелно друштво, али, како нас подсећа Зелизер, „са ’виђењем’, узетим за основу знања у Западној мисли, ’видети’ је у много случајева постала метафора за перспективу као такву” (Zelizer 2001: 1).

Ширли Гилберт (Shirli Gilbert) је већи део своје каријере посветила доказујући да Холокауст не морамо само „гледати”, већ пуно тога можемо сазнати ако слушамо. У својој опширној студији објашњава нам на које је све начине музика била присутна у концентрационим логорима и шта нам све може рећи о животу жртава нацизма. Наводи да је сваки већи гето имао активне оркестре, хорове и друге ансамбле који су функционисали дужи низ година. Певање је био најраспрострањенији вид музичке делатности, јер је било доступно свима, није захтевало инструменте, могло се изводити на било којој локацији и било га је лако сакрити (Gilbert 2005: 119). Песма је за затворенике била један од начина да искажу своје емоције и покушају да се суоче са својом страшном судбином. Један од познатих примера је песма *Dahaulied* (Дахау), настала 1938. године у концентрационом логору Дахау у Немачкој.²

Гилберт објашњава како је један од циљева преживелих Јевреја након ослобођења логора био сакупљање оваквих песама. Јозеф Фигенбаум (Josef

2 Дело је двојице пријатеља пореклом из Беча. Јура Сојфер (Jura Soyfer) писао је текстове за кабаре представе пре Другог светског рата, док је Херберт Зипер (Herbert Zipper) био композитор и диригент с педригеом, како породичним, тако и музичким. Учио је код Мориса Равела и Рихарда Штрауса. Под велом тајности су двојица пријатеља осмислила текст песме као ироничан одговор на нацистички слоган „Рад ослобађа”, а Зипер је у глави осмислио и музику за песму. Од мале групе пријатеља који су научили песму она се преносила и ускоро је била позната широм логора:

„Бодљикава жица, пуна смрти
развучена је око нашег света
Изнад – небо без милости
шаље мраз и опекотине.
Далеко су од нас све радости,
далеко наша домовина, далеко наше жене,
када марширамо на посао у тишини,
нас хиљаде у цик зоре.
Али, научили смо шта је решење Дахауа
и постали тврди као челик:
Буди човек, друже,
остани људско биће, друже,
ради добро посао, ајде, друже,
јер рад, рад ослобађа!” [превод ауторке].

Feigenbaum), један од сакупљача, следећим је речима бранио значај оваквих докумената Холокауста: „Сви документи који су сакупљени показују само фрагмент наше трагедије. Показују само како су се убице понашале према нама, како су нас третирали и шта су нам радили. Да ли су се наши животи у тој ноћној мори састојали само од тих фрагмената?” (Gilbert 2008: 118). Фигенбаум говори о немогућности једне врсте извора, једног медија, да осветли и опише Холокауст у његовој целини.

Када говоримо о проблемима с којима се суочавамо у представљањима Холокауста кроз различите медије, њих је можда најсликовитије описао Арт Шпигелман (Art Spiegelman) кроз аутопортрет свог јунака из стрипа, Мауса. Иако је критикован због коришћења хумора и форме стрипа за представљање Холокауста, Шпигелманово остварење нам представља Холокауст управо као радикални проблем разумевања. Аутопортрет Мауса, слика која се први пут појавила у часопису *Tikkun* 1992. године уз ауторов текст под називом „Saying Goodbye to Maus”, приказује нацртаног Мауса, који обема рукама држи реалистично нацртаног правога миша, док иза њега видимо постер на којем стоји познато лице с Дизнијевог логоа – Мики Маус. Како наводи Мајкл Ротберг: „Ова слика је алегорија за контрадикторну позицију постхолокауст уметника – оног који производи експериментално дело о геноциду, за насмејано дводимензионално лице индустрије забаве, али се свугде суочава с крхотинама реалног” (Rothberg 2000: 2). Дилема с којом се Шпигелман суочава није много другачија од оне с којом се суочавају историчари или преживели, јер, како истиче Ротберг, „у суочавању са таквом историјом, свима нам је заједничка потреба да нађемо адекватан начин приповедања и разумевања тог изванредног тока догађаја” (Ibid.: 7).

Ротберг предлаже поделу на два гледишта у вези с могућношћу представљања Холокауста: реалистичко и антиреалистичко. Реалистичка позиција подразумева то да је Холокауст могуће спознати и објаснити медијима који су нам на располагању, док антиреалистичка претпоставља да је Холокауст јединствен догађај који наши језици нису способни да опишу. Анализирајући значења која можемо ишчитати из Шенберговог (Arnold Schoenberg) музичког дела *A Survivor From Warsaw* (1947), истаћи ћемо проблеме с платформом коју Ротберг назива „реалистичком”, а која се јасно читава у Шенберговом делу. Надаље, преиспитујући диктум Теодора Адорна (Theodor Adorno) о „варваризму поезије након Аушвица”, као и друге сличне идеје о „неизрецивости” Холокауста, анализираћемо начине на које можемо „антиреалистичку” позицију ишчитати из дела Стива Рајша (Steve Reich) *Different Trains* (1988), те зашто оба остварења можемо читати као врсте мистификација Холокауста.

ХОЛОКАУСТ И ПОЛИТИКЕ СЕЋАЊА: *A SURVIVOR FROM WARSAW*

Велики број дела уметничке музике настаје као реакција на Холокауст. Композитори су најчешће били или и сами жртве нацистичких злочина, или породице и пријатељи погинулих и несталих. Бен Арнолд, који је аутор једног

од првих пописа³ уметничке музике настале у годинама након Холокауста, напомиње да су детаљна истраживања музике Холокауста нужна, поготово ако желимо да покушамо одговорити на питање како ефективно музика може обрађивати тему ове величине (Arnold 1991: 343). Његов став није ништа мање оправдан двадесет година касније.

Композиција Арнолда Шенберга написана је само две године након ослобађања логора, 1947, и једна је од првих композиција овог „жанра“.⁴ *A Survivor From Warsaw* писан је за приповедача, хор и оркестар. Премијерно је изведена 1948. године од стране Курта Фредерика (Kurt Frederick) и аматерског *Albuquerque Civic Orchestra*. Шенбергову шестоминутну композицију наручила је *Koussevitzky Music Foundation*, иако је иницијална инспирација за дело потекла од Корин Чочем (Corinne Chochem) 1947. године.⁵ Шенбергова композиција далеко је више пажње аналитичара и критичара привлачила због историјског и политичког контекста дела – наративне димензије композиције – него због музичке специфичности и структуре (Strasser 1995: 58). Текст који Шенбергов наратор изговара преузет је из више извора, међу којима је и сведочанство човека који је избегао из Варшавског гета:

Не могу да се сетим свега, мора да нисам био при свести већину времена; сећам се само грандиозног момента када су сви почели да певају стару молитву. Дан је почео уобичајено. Звук трубе се чуо док је још био мрак – окупили су нас и бруталано нас третирали. Људи су гинули. Наредник је викао да се мртви морају пребројати, како би знао колико њих треба да испоручи у гасне коморе. Пребројавање је почело полако, па је стало. Онда је почело поново: један, два, три, па све брже и брже, тако да је у једном моменту звучало као стампедо дивљих коња, и – одједном – почињу да певају Шма Исраел (цитирано у Reich 1971: 222).

Композиција у форми кантате садржи два одељка: први, у којем наратор износи догађаје који воде до певања „Шма Исраел“, и други, који је у потпуности посвећен извођењу ове молитве. Мајкл Страсер (Michael Strasser) у својој анализи истиче оштар контраст између првог наративног дела који скоро уопште не садржи мелодијске елементе и другог дела у којем је присутна континуирана мелодијска линија (1995: 62). Чак и у структуралном музичком смислу, где Шенберг користи свој познати дванаестотонални серијализам, постављајући мелодију молитве „Шма Исраел“ као основу читавог дела, придаје посебан значај

3 Комплетну листу уметничке музике о Холокаусту коју је Бен Арнолд саставио до 1991. године видети у: Arnold 1991.

4 Арнолд истиче да уметничка музика о Холокусту почиње редовно да се компонује и изводи тек од 1959. године (Arnold 1991: 336). Исте године када је изведено Шенбергово дело изведене су само још две композиције: *Yizkor (In Memoriam)* Едена Партоша (Ödön Pártos) и *Suite in Memoriam* Ицака Едела (Yitzhak Edel) (Ibid.).

5 Од сарадње на већем пројекту Корин Чочем Шенберг је одустао због немогућности Чечем да плати хонорар који је Шенберг тражио за компоновање дела, оправдавајући то финансијским тешкоћама (Strasser 1995: 52).

овој молитви. Кулминација дела управо је постављена у моменту када се хор први и последњи пут појављује и почиње да пева „Шма Исраел“. Ово је једна од најзначајнијих молитви у јеврејској вери. Она је симбол афирмације јеврејског идентитета и вере у једног бога. Дајући овој молитви централно место у својој композицији, Шенберг нас позива да читамо његову представу Холокауста кроз призму реafirмације живота, слику наде и опоравка јеврејског народа. Не само што у свом делу на посебан начин указује на понос сопственим јеврејским идентитетом – чињеница да је уградио своју серијалну технику у основу читавог дела говори о његовој потреби да свој славни допринос музици одузме немачкој традицији.⁶ Једном приликом изјавио је да ће његова дванаестотонална техника „осигурати хегемонију немачке музике за наредних сто година“ (цитирано у Włodarski 2007: 606).

Првих година након Холокауста постојала је снажна потреба за афирмисањем јеврејског идентитета. Након ослобађања логора наставља да се шири идеја ционизма, потребе и жеље Јевреја за сопственом државом. Познато је да је Шенберг био поборник оваквих ционистичких идеја и да је сматрао да је неопходно истаћи уједињеност и снагу јеврејског народа у трагичним околностима. Само годину дана пре оснивања државе Израел, маја 1948. године, Шенбергова композиција била је део ширег стремљења јеврејских заједница да се уздигну након трагедије Холокауста. Он у писму Курту Листу (Kurt List) 1948. године објашњава значај свог дела следећим речима:

„Шта текст *Survivor*-а мени значи: као прво, представља упозорење свим Јеврејима, никада да не забораве шта су нам урадили, никад да не забораве да чак ни они који нису лично злочине чинили слагали су се са њима. Ово никада не смемо заборавити чак ни ако дешавања нису била тачно онако каква их ја описујем у *Survivor*-у. То није битно. Главна ствар је да сам успео да све то видим у својој машини“ (цитирано у: *Ibid.*).

За Шенберга овде није питање да ли можемо представити Холокауст и да ли медиј музике може да пренесе тежину оваквог догађаја, већ на који ћемо се начин сећати. Ширли Гилберт нам у свом истраживању открива да је музика од самог почетка била кључни носилац сећања на Холокауст. Први сакупљачи песама насталих током Холокауста инсистирали на томе да ове песме могу дати дубљи увид у заједнице затвореника и открити суптилне нијансе њихових доживљаја. Она указује на то да је код најранијих комеморација „музика најчешће коришћена да промовише наративе хероизма и отпора, наглашавајући или духовни отпор, или оружану борбу против нацизма и храброст оних који су одлучили да се боре“ (Gilbert 2008: 109). Музичка култура у логорима и гетима управо је тумачена као вид „духовног отпора“, потврда да Јевреји нису погнуте главе чекали своју

6 Пре 1933. године Шенберг је свој немачки идентитет далеко више истицао од јеврејског. Након изласка првих нацистичких уредби, 1933. године, које таргетирају Јевреје, Шенберг бива отпуштен са својих универзитетских позиција и емигрира у Америку.

смрт, већ да су одржавали своју културу и људскост. Нажалост, колико год да је песма омогућавала неки емотивни вентил, истина је била далеко од слике коју Шенберг жели да створи. Становници логора свакако јесу били људска бића, али често сведена на „пуки живот”. Песма је била привилегована делатност. Међу затвореницима много је оних који су били сведени на најнижи степен живљења, на ниво музелмана, којег Агамбен (Giorgio Agamben) дефинише:

Музелман је ништа друго до [...] простор празан људима у центру логора, који, одвајајући сав живот од себе обележава тренутак у којем грађанин постаје 'Staatsangehörige' неаријевског порекла, неаријевац постаје Јеврејин, Јеврејин постаје 'депортовани', и коначно депортовани Јеврејин се претвара у Музелмана, у пуки, неодрељиви и неискуствени живот (цитирано у Eigelstone 2004: 321).

У свету у којем су сва правила и закони људског опхођења нестала, песма је била само један пример културног наслеђа који су затвореници донели са собом и користили као оруђе за суочавање са светом око себе када су за то имали снаге и могућности. Како каже Гилберт, дискурси духовног отпора и херојства „иако имају за циљ да одају почаст и узвисе сећање на жртве, имају тенденцију да деконтекстуализују и мистификују та сећања, замењујући комплексне историјске информације о реакцијама људи, утешним објашњењима” (Gilbert 2008: 122). Шенбергово остварење нас позива да преиспитамо опасности по сећање на стварне страхоте Холокауста која нека представљања могу имати, а такође нас наводи и на то да сазнамо, како нас и Софија Маршман (Sofia Marshman) позива да се запитамо, „не тражимо ли можда 'сигуран' поглед на ужасе – један подношљиви Холокауст?” (Marshman 2000).

НЕИЗРЕЦИВОСТ ХОЛОКАУСТА: *DIFFERENT TRAINS*

Маријана Хирш (Marianne Hirsch) осмишља термин *постсећање* у покушају да објасни проблем с којим се суочава друга генерација преживелих у сећању на Холокауст. Како каже, „постсећање је веома специфичан тип сећања, зато што је његова веза с извором или објектом сећања посредована, не путем памћења, већ кроз имагинацију и стварање” (цитирано у: Eigelstone 2004: 80). Друга генерација нашла се у ситуацији да носи терет колективног памћења, као и у обавези да то сећање на неки начин одржава у животу.

Стив Рајш кроз своје дело такође говори о проблемима с којима се суочава један представник друге генерације преживелих из Холокауста, у сећању на нешто што није лично искусио. Рајшова композиција *Different Trains* (Другачији возови) компонована је 1988. године за гудачки квартет и аудио-траку. Рајш структурира своје дело као живо извођење гудачког квартета преко којег се пуштају сницима аудио-траке који садрже три придодата звучна слоја извођења гудачког квартета и различите звукове воза, сирена, звона и кратке изводе говора. Композиција *Different Trains* обележила је почетак Рајшовог интересовања за

нове технологије, од 1988. године присутне у његовим радовима (Potter 2002: 152).⁷

Кроз три става: „I America – Before the War”, „II Europe – During the War” и „III After the War”, Рајш описује сећање на путовања возом из Њујорка до Лос Анђелеса 1939–1942. године. Како каже: „Док су ми у то време ова путовања била романтична, сада када погледам уназад и помислим да сам тада био у Европи, возио бих се потпуно другачијим возовима” (цитирано у: Stier 2005). У првом делу композиције Рајш користи одломке интервјуа са својом гувернантом Вирџинијом Мичел (Virginia Mitchell) која га је пратила у његовим путовањима између Њујорка и Лос Анђелеса, где су живели његови разведени родитељи, као и с пензионисаним кондуктером Лоренсом Дејвисом (Lawrence Davis), описујући, како и сâм наслов става говори, Америку пре рата. У другом делу нам доноси сведочанства троје преживелих Јевреја, Рахеле, Рејчел и Пола, где се звук сирене из првог дела претвара у сирену за узбуну, те у којем описује свет Јевреја у Европи за време Холокауста. Трећи део носи назив „Америка након рата”, у којем нам Рајш, користећи одломке из интервјуа са свих пет индивидуа и где музички спаја елементе из првог и другог става, приказује комплексни свет након Холокауста.

Захваљујући сачуваним скицама и документима који описују процес рада на композицији *Different Trains*⁸ можемо видети да је Рајш своје дело компоновао полазећи од текстуалног материјала на основу којег је даље организовао форму дела и додавао друге звучне елементе и музику за гудачки квартет (Beirens према Gorinath and Ap Siôn 2019: 79). Ови текстуални елементи састоје се од кратких фразе, тј. колажа фрагмената исказа из интервјуа које је Рајш водио. Укупно је 46 таквих фраза тематски одабрао за сваки од ставова композиције. Можемо чути глас Вирџиније Мичел која изговара „Од Чикага до Њујорка”, „1939. године”, или гласове Рахеле, Рејчел и Пола у другом ставу: „Рекао је ‘Немој да дишеш’” (Рахела), „Нема више школе” (Рејчел).⁹ Иако у овом делу Рајш настоји да отвори дискурзивну димензију композиције, он снимљене гласове третира на музички начин, компонујући како током снимања интервјуа, тако и током креирања форме дела брзину и тоналитет изговорених фраза. Рајш је овакав приступ компоновању називао „документарно музичко позориште”¹⁰ (Ibid.: 75). За њега је текстуална димензија *Different Trains* заправо отелотворење *свегока* чије је искуство и сведочење документарни извор историјског догађаја.¹¹ Говорећи о

7 У овој композицији Рајш први пут користи дигитални семплер који му је омогућио далеко ширу палету звукова (Beirens према Gorinath Pwyll ap Siôn 2019: 75).

8 Фондација *Paul Saher* из Базела која чува архиву Стива Рајша поседује текстуални документ под називом „Kronos Piece Notes”, који садржи дневничке записе и скице процеса Рајшовог рада на овом делу (Ibid.: 79).

9 За комплетну листу коришћених фраза видети: Fox 1990.

10 Друга дела у којима користи текстуалне снимке као звучну основу су *The Cave*, *City Life* (1995) и *Three Tales* (2002).

11 *Different Trains* је прва од трију композиција у којима Рајш обрађује велике друштвене и историјске наративе, поред *The Cave* (1993), која обрађује библијску тему патријарха

приступу темама као што је Холоакуст након 11. септембра наводи: „Једини начин да се изборимо с оваквим догађајима по мом мишљењу... је да дођем до документарних извора који су учествовали у догађају... тон гласа, мелодија говора, садрже у себи *исцијени* интензитет догађаја, не његову драматизацију, не маштање о томе, већ препричавање приче од стране сведока” (цитирано у Casey према Gopinath and Ap Siôn 2019: 160).

Композитори су дуго себи постављали питање на који начин је могуће адекватно представити Холоакуст музиком. Георг Кацер (Georg Katzer) објашњава проблем који је имао смишљајући начин да представи Холоакуст у својој композицији *Aide Memoire* (1983): „[...] нисам могао да нађем начин да немогуће учиним могућим. На крају сам схватио да је једини начин да тај период историје представим као страшни сан. Значи: без хронологије догађаја, без покушаја објашњења – већ као монструозни колаж фраза, слогана, музике и плача” (цитирано у Arnold 1991: 341). Ричард Тарускин (Richard Taruskin) сматра да је *Different Trains* Стива Рајша једини адекватан музички одговор и један од ретких адекватних уметничких одговора на Холоакуст. Како каже: „Не постоје негативци и хероји. Нема сентименталне славе која би те утешила звуцима трубе који најављују ‘тријумф људског духа’. Постоји само увид у то да док се ово дешавало овде, оно се дешавало тамо, и неумољив позив на размишљање” (1997).

Иако је сâм Рајш веровао да је својим документарним музичким позориштем пронашао начин да нам представи своје тумачење истине Холоакуста – гласом историјских сведока, Лин Влодарски (Lynn Wlodarski) упозорава да је Рајш занемарио потенцијалне проблеме које доноси трауматично сећање. Влодарски истиче да „Рајшов неуспех настаје због његове слепе оданости истинитости сведочанства [...]. Чини се да није свестан да је сведочењу инхерентно то да прелази границу између естетског и истинитог [...]. С тим у вези, Тарускинова тврдња је ваљана у смислу тога да *Different Trains* доноси представу не само тешкоће давања гласа трауматичном сећању – границама историјског сведочења и преношења сећања – већ и врхунцу кризе репрезентације” (2010: 137).

Међутим, ако је Холоакуст само још један трагичан догађај у људској историји, да ли онда можемо говорити о њему као о нечему што искушава границе репрезентације? Историчар Шаул Фридландер (Saul Friedländer) нас почетком деведесетих година прошлог века обавештава да је „Холоакуст изван могућности представљања” (цитирано у Zelizer 2001: 2); или, како каже Сара Хоровиц (Sara Horowitz), „проблем (представљања) не лежи само у неспособности преживелих да кажу неизрециво, већ такође лежи и у нашој неспособности да замислимо незамисливо” (цитирано у Egelstone 2004: 54). Данијел Листо (Daniel Lstoe), анализирајући Ланзманово филмско остварење *Shoah* (1985), наводи да нам Ланзманово дело, фокусирано на сведочанства из Холоакуста, доноси специфичну представу Холоакуста која приказује истину

монотеистичких религија и *WTC 9/11* (2011), која је посвећена терористичком нападу на Светски трговински центар у Њујорку.

VERA MEVORAH

TWO FACES OF MYSTIFICATION: THE REPRESENTATION OF THE HOLOCAUST IN ARNOLD SCHOENBERG'S *A SURVIVOR FROM WARSAW* AND STEVE REICH'S *DIFFERENT TRAINS*

о ништавилу, о суштини неизрецивости Холокауста. Како каже: „Мртви нису присутни. Оно што остаје јесу комплексни детаљи њиховог уништења” (Ibid.: 60).

Када је Адорно написао своју славну реченицу „Писати поезију након Аушвица је варварски”,¹² говорио је о свету након Аушвица, у којем „не постоји ниједна реч изговорена с висине, чак ни теолошка, а да има икаква права, ако није прошла кроз трансформацију” (Adorno 1966: 367). За њега је Аушвиц означавао не само страхоту која је задесила Јевреје за време Другог светског рата, већ варваризам читаве Западне културе, који је након Холокауста постао очигледан и ултимативно га проузроковао. Од објављивања Адорнове *Негитивне дијалектике* 1966. године идеја „немогућности писања поезије после Аушвица” постала је синоним за идеју „неизрецивости Холокауста” присутну у књижевности, уметности, као и политичком говору и дискурсу сећања на Холокауст. Мајкл Ротберг наводи да можемо разликовати два облика интерпретације Адорнове реченице, један у којем је она схваћена дословно, те други који је узима као полазну тачку за, како он каже, „веће тврдње”. Он, такође, наводи да је већина критичара који су дословно схватили Адорнову тврдњу исту одмах и одбила (Rothberg 2000: 30).

Џејмс Јанг (James Young), председавајући комитета који је био одговоран за одлучивање о споменику у Немачкој јеврејским жртвама у Холокаусту, наводи да питање комеморације жртава Шое мора остати отворено: „Тешкоћа саме дебате око тога на који начин треба одати поштовање жртвама је нешто најближе адекватном спомену тим жртвама. Како се боље сећати заувек оних који су нестали, него вечито незавршеним, константно нестајућим спомеником” (2000: 131). За Теодора Адорна „исправан” одговор на Холокауст јесте уметност која мисли Холокауст, а не покушава да га естетизује. На врло сличан начин је и сâм Рајш приступио стварању своје композиције. Како каже: „Мој начин да се носим с овим стварима јесте – да останем што ближе документарној стварности. Ако *Different Trains*, или *The Cave*, или *Three Tales*, или *City Life* имају било какву легитимност, то је зато што сам могао да се држим те реалности” (цитирано у Casey према Gopinath and Ap Siôn 2019: 161).

У последњим минутима композиције *Different Trains* спомиње се песма. Како наводи Џејмс Шмит (James Schmidt): „То је сећање на певачицу и њену публику: Била је једна девојка која је имала прелеп глас и они су волели да је слушају како пева, Немци, и када би престала, они би викали 'Још, још' и онда би аплаудирали. Након ових речи Рајшова музика полако нестаје и долази време да слушаоци у сали дају аплауз извођачима, који би означио наступ као наступ и вратио публици слободу да напусти свет који је дело створило” (2010: 472). Опасност

12 Цео одломак гласи: „Културна критика суочава се са последњом фазом дијалектике културе и варваризма. Писати поезију након Аушвица је варварски. А то нагриза само знање о томе зашто је постало немогуће писати поезију данас. [Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.]” (Adorno 1977: 30).

с идејом „неизрецивости” Холокауста лежи у могућности да, било да у страху да изговоримо оно што за шта не постоје речи, или просто да се, како Адорно предлаже, „повучемо из света”, једном заиста заборавимо. Теодор Адорно се у последњем поглављу *Нејивне дијалектике*, есеју „Медитације о метафизици” (Adorno 1966) последњи пут враћа питању Холокауста, где наводи да је можда било погрешно рећи да не треба писати поезију након Аушвица, позивајући на нужност давања гласа патњи. Адорно и овде постаља дијагнозу света у којем је варварски писати поезију, али у којем је још више варварски – не писати је.

ЗАКЉУЧАК

Да ли су фусноће ишја мање варварске?
(Hilberg 1996: 138)

Концепт мистификације који у овом раду користимо као опис двају изразито различитих начина говора о Холокаусту – с једне стране херојских наратива о отпору, а с друге – идеје о неизрецивости Холокауста, има за циљ да укаже управо на контрадикторну природу начина на који се сећамо Холокауста и на који га разумемо, који пре свега говоре о проблемима с којима се друштва сусрећу у покушају да се суоче с трауматичним догађајима. Јехуда Бауер (Yehuda Bauer) мистификације Холокауста објашњава управо као последицу немогућности прихватања и потпуног разумевања догађаја величине Холокауста. Како наводи: „Зато постоји природна тенденција да се од њега бежи, да се смањи на облике и величине с којима можемо да се носимо, ослањајући се на сопствено искуство“ (1989: 98). Бауер, као историчар, излаз из овог проблема проналази у трезвеној анализи историјских чињеница. Ипак, када је реч о уметничким и другим (ре)презентацијама Холокауста, оквир делања нису историјске чињенице, већ емотивни доживљаји и култура сећања која је међуигра садашњости и прошлости (Ertl and Nünning 2008: 3).

Композиције *A Survivor from Warsaw* и *Different Trains* представљају уједно споменик жртвама и истраживање могућности и начина сећања, и (уметничког) представљања Холокауста. То што оба аутора користе исказе сведока у својим делима указује на ослањање на „аутентичност” историјских доказа и нужност суочавања с недостижном реалношћу Холокауста на коју Бауер упућује. Како Арт Шпигелман добро илуструје у свом графичком роману, „крхотине реалног” које се концептуализују као „тишина”, „прекид” и „празнина”, обликују или замењују друга, надисторијска – у овом случају екстрамузичка значења. Концепт „тишине” у дискурсима Холокауста не можемо одвојити од ширег питања „неизрецивости Холокауста” и начина на које је она исказивана у уметничким и књижевним делима. С друге стране, они који су преживели Холокауст и његови савременици, али и постхолокауст генерација, којој припада Стив Рајш, сматрали су својом обавезом да преносе сећања сведока и причу о Холокаусту и такав говор заправо никада није био потискиван.

Мајкл Ротберг ове комплексне и често контрадикторне односе између различитих дискурса о Холокаусту упоређује с реализмом, модернизмом и постмодернизмом као „доследним одговорима на захтеве историје” (Rothberg 2000: 9). Питање који је начин, медиј или циљ представљања прави или бољи отвара даље питање – у које све замке можемо ући привилеговањем једног језика у односу на други, односно давањем предности једном облику разумевања догађаја. Ова питања су битна не само зато што говоримо о једном од најмонструознијих догађаја у модерној историји човечанства, већ зато што нас постављање питања доводи ближе разумевању нашег сопственог схватања Холокауста. Када говори о музичким одговорима на Шоу, Арнолд истиче да циљ тих дела није био да представе Холокауст, већ покушај суочавања са светом у којем се тако нешто могло догодити (Arnold 1991: 335). Велики број музичких и других текстова о Холокаусту су само показатељ да не постоји мањак спремности за суочавање с овим делом историје. То суочавање нас учи не само прихватању и промишљању компликоване прошлости, већ комплексном и често контрадикторном односу између артефаката које стварамо и имена које одлучујемо да им дамо. Јер, како каже Еглстон: „Холокауст је већ постао део нашег идентитета, као и део наше интелектуалне и културалне архитектуре: одлучивање о томе како ћемо објаснити Холокауст (укључујући у то и одлуку да тако нешто не покушавамо) јесте одлучивање о томе како ћемо објаснити себе, и у покушају да објаснимо себе не можемо, а да не покушамо да објаснимо Холокауст” (Eagelstone 2004: 305).

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Adorno, Theodor (2004) *Negative Dialectics*, Routledge, New York, (orig. 1966).
- Adorno, Theodor (1977) *Noten Zur Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Arendt, Hannah (1950) „Social Science Techniques and the Study of Concentration Camps”, *Jewish Social Studies* 12 (1): 49–64.
- Arnold, Ben (1991) „Art Music and The Holocaust”, *Holocaust and Genocide Studies* 6 (4): 335–349.
- Bauer, Yehuda (1989) „Against Mystification: The Holocaust as a Historical Phenomenon”. In Michael R. Marrus (ed.), *The Nazi Holocaust, Part 1: Perspectives on the Holocaust*, Munich: K. G. Saur, 98–117.
- Beirens, Maarten (2019) „Different Tracks: Narrative Sequence, Harmonic (Dis)continuity, and Structural Organization in Steve Reich’s Different Trains and The Cave”. In Gopinath, Sumanth & Ap Siôn, Pwyll (eds.), *Rethinking Reich*, Oxford University Press, 75–92.
- Casey, Celia (2019) „From World War II to the ‘War on Terror’: An Examination of Steve Reich’s ‘Docu-Music’ Approach in WTC 9/ 11”. In Gopinath, Sumanth & Ap Siôn, Pwyll (eds.), *Rethinking Reich*, Oxford University Press, 159–176.
- Copley, Jessica (2010) *Modes of Representing The Holocaust: A Discussion of the use of Animation in Art Spiegelman’s ‘Maus’ and Orly Yadin and Sylvie Bringas’s ‘Silence’*, Opticon 1826 9.
- Cumming, Naomi (1997) „The Horrors of Identification: Reich’s ‘Different Trains’”, *Perspectives of New Music* 35 (1), 129–152.
- Eagelstone, Robert (2004) *The Holocaust and The Postmodern*, Oxford, UK: Oxford University Press.
- Erl, Astrid (2008) „Cultural Memory Studies: An Introduction”. In Astrid Erl and Ansgar Nünning (eds.) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1–15.
- Fox, Christopher (1990) „Steve Reich’s ‘Different Trains’”, *Tempo* 3 (172), 2–8.
- Gilbert, Shirli (2005) *Music in the Holocaust: Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Oxford, UK: Oxford University Press.
- Gilbert, Shirli (2008) „Buried Monuments: Yiddish Songs and Holocaust Memory”, *History Workshop Journal* 66: 107–128.
- Hilberg, Raul (1996) *The Politics of Memory: The Journey of a Holocaust Historian*, Chicago: Ivan R. Dee.
- Insdorf, A. (2003) *Indelible Shadows: Film and the Holocaust Third Edition*, Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Levi, Primo (1989) *The Drowned and the Saved*, New York, NY: Vintage International.
- Listoe, Daniel B. (2006) „Seeing Nothing: Allegory and the Holocaust’s Absent Dead”, *SubStance* 110/35 (2): 51–70.
- Marshman, Sophia (2000) „From the Margins to the Mainstream: Representations of the Holocaust in Popular Culture”, *eSharp* 6 (1).
- Potter, Keith (2002) *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge, New York: Cambridge University Press.

VERA MEVORAH

TWO FACES OF MYSTIFICATION: THE REPRESENTATION OF THE HOLOCAUST IN ARNOLD
SCHOENBERG'S A SURVIVOR FROM WARSAW AND STEVE REICH'S DIFFERENT TRAINS

- Reich, Willi (trans. Leo Black) (1971) *Schoenberg: A Critical Biography*, London: Longman Group Limited.
- Reiter, Andrea (2005) *Narrating the Holocaust*, New York: Continuum.
- Rosenfeld, Alvin H. (1995) „The Americanization of the Holocaust”, *Commetary*.
- Rothberg, Michael (2000) *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rousset, David (1951) *A World Apart*, London: Secker and Warburg.
- Schmidt, James (2010) „Cenotaphs in Sound: Catastrophe, Memory, and Musical Memorials”, *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 2: 454–478.
- Stier, Oren Baruch (2005) „Different Trains: Holocaust Artifacts and the Ideologies of Remembrance”, *Holocaust and Genocide Studies* 19 (1): 81–106.
- Strasser, Michael (1995) „A Survivor from Warsaw’ as Personal Parable”, *Music & Letters* 76 (1), 52–63.
- Taruskin, Richard (1997) „A Sturdy Musical Bridge to the 21st Century”, *The New York Times*.
- Wlodarski, Amy Lynn (2010) „The Testimonial Aesthetics of Different Trains”, *Journal of the American Musicological Society* 63 (1): 99–141
- Wlodarski, Amy Lynn (2007) „‘An Idea Can Never Perish’: Memory, the Musical Idea, and Schoenberg’s A Survivor From Warsaw (1947)”, *The Journal of Musicology* 24 (4): 581–608.
- Young, James E. (2000) *At Memory’s Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven: Yale University Press.
- Zelizer, Barbie (ed.) (2001) *Visual Culture and The Holocaust*, London: The Athlone Press.

VERA MEVORAH

TWO FACES OF MYSTIFICATION:

THE REPRESENTATION OF THE HOLOCAUST IN ARNOLD SCHOENBERG'S
A SURVIVOR FROM WARSAW AND STEVE REICH'S DIFFERENT TRAINS

(SUMMARY)

The paper discusses the approaches of different media to Holocaust (re)presentation with special reference to art music in the 20th century through studies by Shirley Gilbert (2005) and Ben Arnold (1991). Following the classification proposed by Michael Rothberg on two possible perspectives for representing the Holocaust: realistic and anti-realist (Rothberg 2000), we analyse two compositions: Arnold Schoenberg’s *A Survivor from Warsaw* (1947) and Steve Reich’s *Different Trains* (1988). We focus on the issue of Holocaust mystification (Bauer 1989) and the politics of Holocaust remembrance in the “realistic” approach to the representation in

Schoenberg's work. On the other side, we examine Theodor Adorno's dictum on the "barbarism of poetry after Auschwitz" and other similar ideas about the "non-representability" of the Holocaust and analyse ways in which we can read the "anti-realist" position in Steve Reich's work. The aim of the paper is to point out how art music reflects and participates in the dominant historical and contemporary discourses of Holocaust representation and understanding of the Holocaust, especially the discourse of "heroism" in Arnold Schoenberg's *Survivor* and "non-representability" in Steven Reich's piece. The main questions that arise are whether it is justified to speak in the same way about photographs of ghettos or camps, testimonies of survivors or music created and performed in camps and in the years after about documents of the Holocaust? Is there a "right" way and right medium to represent the Holocaust? Additionally, what challenges does the creative field face in dealing with the topic of the genocide of European Jews in the 20th and 21st centuries?