

Renata Jambrešić Kirin
Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb
renata@ief.hr

Data przesłania tekstu do redakcji: 16.03.2016
Data przyjęcia tekstu do druku: 07.02.2017

Ima li holokausta bez filmske glazbe? Tragom jednog hrvatskog i jednog srpskog filma o holokaustu

ABSTRACT: Jambrešić Kirin Renata, *Ima li holokausta bez filmske glazbe? Tragom jednog hrvatskog i jednog srpskog filma o holokaustu* (Is There the Holocaust without a Film Music? Analyzing a Croatian and a Serbian Film about the Holocaust). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 12. Poznań 2017. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, pp. 181–195. ISSN 2084-3011.

This article implies that the impact of cinematic fiction on the capability to imagine and comprehend the trauma of the Holocaust is formed at the intersection of aesthetic, moral, social and ideological frames in particular society. Cinema had a special role for the unification of the Holocaust memory since 1990. In the post-Yugoslav cinema two feature films (*Lea and Darija*, 2011 and *When Day Breaks*, 2012) represent the cinematic paradigm shift in dealing with the difficult heritage of the Holocaust in Croatia and Serbia following the break of communism. Although they suffer from apolitical approach to historical issues and mitigate the consequences of local collaboration with the Nazis, as well as take the child as „the figure of infantilization” of the Holocaust (Hirsch 2012), their influence on the “postmemory generation” and the pedagogy of trauma in the region is significant and socially relevant.

KEYWORDS: the reception of post-Yugoslav films on the Holocaust; music and the Holocaust; affective regime; Lea Deutsch (1927–1943); Filip David (1940)

Mi gledamo jedan drugoga s naših postelja, jer svi čutimo da je to paklenska glazba. Motivi su malobrojni, desetak njih, svakoga dana isti, ujutro i uvečer: koračnice i lagane pjesme drage svakom Nijemcu. One će urezane u našoj pameti, bit će posljednja stvar iz logora koju ćemo zaboraviti: one su glas logora, opipljiv iskaz njegove geometrijske bezumnosti, tuđe odlučnosti da nas unište prvo kao ljude, e da bi nas zatim polagano ubijali (Levi 1993: 54).

Primo Levi opisao je svoje sjećanje na glazbovanje u Auschwitzu kao mučno sjećanje na dehumanizaciju koja je prethodila nihilaciji i uvjetovala „geometrijsku bezumnost” logora smrti. Čini se da je zvučna tetovaža nacističkih logora još dugo morila preživjele, kao „posljednja stvar iz logora”

(Levi 1993: 54) koju će zaboraviti¹. Ako slijedimo misao Paula Virilia da je dominantni skopički režim rezultat razvoja oružja za suvremeno ratovanje, onda bismo mogli reći kako je razvoj sredstava akustičke reprodukcije, poput megafona i razglasa, usko povezan s ustrojstvom sabirnih logora, kampova i drugih formacija za kontrolu mase kroz cijelo dvadeseto stoljeće. Riječ je o modernim instrumentima discipliniranja, indoktrinacije i invocacije (građanske) dužnosti koje su jednako često koristili i poticatelji subverzivne, revolucionarne politike glasa. U doba prevlasti masovnih medija, koji suoblikuju društveno prihvatljive naracije i emocije, nameće se nekoliko pitanja: Zašto je unutar diskusije o estetici, etici i liminalnosti umjetničkog svjedočenja holokausta (Friedlander 1992, Felman, Laub 1992, LaCapra 2001, Hirsch 2012, etc.) ostalo po strani pitanje uloge glazbe u logorskom kozmosu kao i moć glazbe da afektivno svjedoči o događaju nezamislivom u skopičkom režimu moderne (cf. Wlodarski 2015)? Zašto glazba postaje čest oslonac kulturalne prorade i prilagodbe holokausta suvremenoj publici? Zašto se u revizionističkim diskursima prisustvo glazbe i muziciranja uzima kao dokaz kulturne „normalnosti” logora? Je li riječ o afektivnom „omekšavanju” teme koja se i dalje potiskuje u društvenom pamćenju postsocijalističkih sredina te iz političkog premješta u afektivni registar gdje opća osuda genocida i rasnog nasilja prerasta u selektivno suosjećanje s pojedinim (nama sličnim) žrtvama? Je li u prirodi filmske slike da „posreduje tjeskobu i uznemirenost u vezi s prizorima tuđeg stradanja” (Sontag 2005) ili da svojim standardnim stilskim postupcima, uključujući dramsku uporabu glazbe, „harmonizira, stilizira ili čak briše traumatični događaj i na taj način graniči s njegovim potiskivanjem ili poricanjem” (LaCapra 2001: 205)?

Čini se da upravo nepredodivost najveće katastrofe 20. stoljeća predstavlja trajni izazov za filmaše i kompozitore. Za glazbenike na drugi način jer je glazba neverbalna umjetnost koja može proširiti emocionalni i kognitivni kapacitet za svjedočenje (Wlodarski 2015: 165), a svojim arhetipskim strukturama evocirati slike „neviđenog” nasilja nad čovjekom. Najuspjeliji su filmovi na tu temu oni u kojima se vizualna i muzička slika nadopunjuju

¹ Levi obrazlaže višestruku uporabu glazbe u logoru – od koračnica koje „udaraju” radni ritam preko folklorne i popularne glazbe koje mimikriraju selekcijski postupak do ozbiljne i kabaretske glazbe za zabavu logorske uprave – no to mu ne pomaže opisati psihičku bol zatočenika kojima glazba sugerira „normalnost” neumitnog umiranja.

i omogućuju nam da razumijemo „jedan od najmračnijih i najzagonetnijih trenutaka u povijesti” (De Beauvoir prema Poirier 2013), genocid koji se još uvijek opire reprezentaciji. U postsocijalističkim i poratnim te duboko traumatiziranim postjugoslavenskim društvima izazov za inkluzivniju i uravnoteženiju kulturu pamćenja ne predstavlja samo prikaz stradanja Židova, Srba, Roma, komunista i drugih „neprijatelja” kvislinških režima (koje nove političke elite uvelike rehabilitiraju), nego pokušaj da se ispri-povijedaju sudbine ljudi čije stradanje nije bilo dovoljno reprezentativno u socijalističkoj paradigmi komemoriranja rata².

Problem postjugoslavenskih kultura nije samo revizionizam nego i nastojanje da se masovni zločini tijekom i nakon Drugoga svjetskog rata kodiraju kao „funkcionalni ekvivalent holokaustu” s pravom na „socijalno priznanje, političku relevantnost ili kulturni značaj” (Assmann 2011: 335, 252). U patološkoj retorici novog identitarnog „prisvajanja holokausta” ogleđa se kolektivna žudnja za egzemplarnim, globaliziranim pamćenjem koje ne brine historiografska korektnost u odnosu prema prošlosti (Assmann 2011: 347–351)³ niti kritički odnos prema roditeljskoj generaciji tipičan za 1960-e i 1970-e godine, a njezini su zagovaratelji skloni ideološkoj homogenizaciji i nekritičkom usvajanju obiteljskih uspomena, stavova i predrasuda.

Dočim je katarzična recepcija holivudske serije *Holokaust: pripovijest obitelji Weiss* (1978.) označila promjenu paradigme kulturnog pamćenja na Zapadu, a u Njemačkoj pokrenula val političkih rasprava, novih suđenja za ratne zločine i osobnih suočavanja s šutnjom roditelja, istočnoeuropska su društva trebala čekati pad berlinskog zida i novu planetarnu uspješnicu (*Schindlerova lista*, 1993)⁴ kako bi oživjela sjećanje na pojedinačne žrtve nacističkih logora i komunističkih zatvora u svojoj sredini

² Zaključak J. Hicksa da sovjetski filmski umjetnici nisu nikad prikazivali isključivo stradanje Židova, a posebice ne holokaust kao takav, vrijedi i za jugoslavenske sineaste (2012: 3).

³ Aleida Assmann među ova osnovna načela ubraja: a) razlikovanje sjećanja i argumenata, b) zabranu izjednačavanja krivice, c) zabranu konkurencije među žrtvama, d) promicanje zajedničkog sjećanja umjesto sjećanja koje razdvaja, e) potreba kontekstualizacije i uokvirivanja sjećanja i dr.

⁴ Ovaj je film rezultirao novim globaliziranim oblicima virtualne (Spielbergov *USC Shoah Foundation Institute for Visual History and Education*, 1994.), muzealne (Židovski muzej u Berlinu, 1999.) i komemorativne memorijalizacije holokausta (npr. međunarodni Dan sjećanja na holokaust ustanovljen 2005.).

s posebnim osvrtom na rodnu dimenziju logoraškog iskustva (cf. Jambrešić Kirin 2007; Taczyńska 2014). Nakon 2005., kad je ustanovljen međunarodni Dan sjećanja na holokaust, ova su društva prihvatila medijsku agendu, pedagoške smjernice i ritualne elemente transnacionalnog pamćenja holokausta, započela su intenzivnije prikupljati, arhivirati i objavljivati osobna sjećanja posljednjih preživjelih (Grlić 1997; Neufeld 2000; Miller 2004; Pal 2011; Schreiner 2014; Ličanin 2015; Domaš 2015 i dr.) ili pak obnavljati spomen na žrtve ustaških logora i stratišta (Jakovljević 1999; Goldstein 2001, 2011). No oni koji brinu o teškom nasljeđu rasnih progona i logora u vlastitoj su sredini nevladine udruge i inicijative, pojedine obrazovne i kulturne ustanove, dočim u javnom prostoru dominiraju medijski proizvodi nove kulture pamćenja „odozdo” (knjige, časopisi i dokumentarci) koji pripadnike dominantne nacije prikazuju kao „žrtve tlačenja i strane vladavine Osmanlija, Habsburgovaca, nacionalsocijalista i komunista” (Assmann 2011: 342). Građani koji u stvarnom i virtualnom prostoru komemoriraju žrtve Bleiburga najčešće posežu za pojmom „hrvatskog holokausta”; njihov povijesni revizionizam temelji se na etički neprihvatljivom stapanju patriotizma i zločina, patnje i krivnje te adoraciji žrtava partizanskih odmazdi. U ovom ću radu, nažalost, ostaviti po strani niz relevantnih umjetničkih djela posvećenih ratnom stradanju Židova na Balkanu – od romana Daše Drndić, Davida Albaharija i Miljenka Jergovića preko dramske predstave Slobodana Šnajdera (*Peto evanđelje*, 2004)⁵ – i usredotočiti se na igrani film kao važan instrument kojim su „vlastita društva, vladajuće ideologije (ali i šutljiva većina) tumačili sebi i svijetu tegobe u kojima su se pripadna društva našla” (Pavičić, 2011: 264) i uspostavljali kontinuitet nacionalnog pamćenja.

⁵ Redatelj predstave Branko Brezovec zaključio je u jednom novinskom intervjuu: „Uostalom, oduvijek sam fasciniran snagom mladog njemačkog teatra i filma, koji se vrlo žestoko obračunavaju s njemačkom nacističkom prošlošću, ali i kapitalističkom sadašnjošću. Mislim da smo i mi dovoljno zreli da se prihvatimo najozbiljnijih tema i da ih ne prikazemo na frustrirajući, agitpropovski i lažnokritički način, nego pravim umjetničkim postupkom, primjerice preko ludila, sna i halucinacija” (<<http://arhiva.nacional.hr/clanak/13778/strahote-ustaskog-logora-u-zkm-u>>, 6.05.2016).

Domaći holokaust između američkog stepa i romske tužaljke

Početna pretpostavka ovog rada jest da utjecaj kinematografske fikcije na kulturu pamćenja traumatične prošlosti nije izravan ni jednoznačan nego se oblikuje na križanju estetskih, moralnih, socijalnih i ideoloških normi u jednom društvu. U hrvatskom kontekstu taj utjecaj ovisi o konstelaciji dominantnog (antikomunističkog) okvira pamćenja, o cirkulaciji osobnih svjedočenja i umjetničkih djela o traumi te spremnosti civilnog sektora, intelektualaca i svih građana da *trpnu* viktimološku retoriku suprotstave diskursu *aktivnog* suočavanja s prošlošću, to jest osobne i društvene odgovornosti. Druga pretpostavka odnosi se na bojazan da odabrani, holivudskom estetikom prožeti⁶, postjugoslavenski filmovi o holokaustu više prikrivaju i „potiskuju” nego što otkrivaju o njegovim historijskim i lokalnim specifičnostima. Treća hipoteza jest da ideološki okvir pamćenja u istočnoeuropskim društvima – opterećen antikomunizmom, revizionizmom i etnocentrizmom – utječe na filmske obrade ove teme, no ne priječi snažne autorske osobnosti (poput poljskog redatelja Pawela Pawlikowskog, autora filma *Ida*, 2013. ili mađarskog autora Lászlóa Nemesa, autora filma *Saulov sin*, 2014) da ponude novu, umjetnički snažnu i „verističku” paradigmu kinematografskog prikaza holokausta.

Filmski kritičar i filmolog Jurica Pavičić u svojoj je knjizi *Postjugoslavenski film; stil i ideologija* (2011) dao sistematičan pregled tematskih i stilskih tendencija u suvremenoj kinematografiji postjugoslavenskih država te objasnio njihovu ideološku, socijalnu, kulturnu i tržišnu uvjetovanost. Nakon filmova *samoviktimizacije* iz ratnih i poratnih 1990-ih godina, zatim filmova *samobalkanizacije* tipičnih za srpsku i djelomice makedonsku kinematografiju, nastupilo je razdoblje filmova *normalizacije*:

⁶„Živimo u kulturi koja, zatirući povijesno značenje i pripovijedanje preko kojeg ljudi prenose osjećaj kontinuiteta, proizvodi lažni nadomjestak povijesti koji je u biti kolaž klišeiziranih predodžaba i nema nikakve veze sa stvarnim događajima, s kontradikcijama usadenima u povijesno iskustvo. Kao rezultat toga, povijest počinjemo doživljavati kao proces izmjene slika. To uprizorenje povijesti, koje je počelo kao holivudska žanrovska tehnika, naglo se proširilo cjelokupnom kulturom do te mjere da su takvi vizualni klišeji nadomjestili povijesno sjećanje koje je važan temeljni aspekt ljudske kulture i identiteta” (Ewen, Dery 2004: 35).

[F]ilm normalizacije pojavljuje se simultano u Hrvatskoj, BiH i dijelom Srbiji ponajprije zato što se u svim tim zemljama (...) pojavljuju iste ekonomske i socijalne pretpostavke tog stila. Taj se stil pojavljuje ondje i onda kad se stanovito društvo nakon ratne traume nađe u fazi obnove građansko-liberalnog društva i reafirmacije etosa građanina, kad u njega nakon ratnih strahota prodru mladokapitalistički ekonomski odnosi i kad ga prožme ideologija i vrijednosni sustav liberalizma (Pavičić 2011: 262).

Možemo reći i da hrvatski film *Lea i Darija* (2011.) Branka Ivande baš kao i srpski *Kad svane dan* (2012.) Gorana Paskaljevića – pripadaju filmu *normalizacije* s napomenom kako je riječ o prvim „tranzicijskim” djelima koja tematiziraju holokaust i ovu tešku temu nakon više od trideset godina uvode u redoviti repertoar filmske i opće kulture. Oba se artefakta temelje na estetskoj interreferenciji filmskih slika i glazbe kao sredstva „univerzalnog suosjećanja”⁷. Problem nije u tome što glazba dominira, nego što se autori odviše oslanjaju na njezino univerzalno značenje i moć empatijskog prihvata tuđe boli, patnje i smrti. Međutim, da bi filmska priča bila koherentna, a njezina poruka uvjerljiva, ona nam osim utjehe ili transcendencije treba dati uvid u „kontradikcije usađene u povijesno iskustvo” (Ewen, Dery 2004: 35), kontradikcije koje se u slučaju genocida na domaćem terenu, nažalost, umnažaju s odmicanjem vremena. Relativno mlaka recepcija ovih filmova⁸ dijelom potvrđuje pretpostavku kako nije riječ o izuzetnim umjetničkim ostvarenjima, što ne umanjuje njihovu kulturalnu važnost u suočavanju zajednice s nepoznatim i neistraženim sudbinama ljudi koji su netragom nestali iz memorije urbanih sredina čiju su modernu povijest i kulturu oblikovali⁹.

⁷ Klasičnu glazbu kao sredstvo univerzalnog suosjećanja i empatijskog odnosa prema žrtvama suvremenih oblika nasilja i genocida promiče i projekt violinistice E. Michell i violinista Y. Menuhina, *Compassion through music*, koji čine brojni koncerti s novoskladanim muzičkim djelima koja potiču empatiju.

⁸ Do ožujka 2012., tijekom prvih mjeseci prikazivanja, film *Lea i Darija* vidjelo je 8427 gledatelja što nije netipično za domaće filmove. Međutim, u usporedbi s najgledanijim filmom iz istog razdoblja, srpskim filmom *Parada*, kojeg je u Hrvatskoj vidjelo impresivnih 160844 ili dvadeset puta više gledatelja, možemo govoriti o prilično suzdržanoj recepciji. Ipak, trodjelna serija nastala paralelno sa snimanjem filma prikazana je na nacionalnoj televiziji i time se recepcija Ivandinog djela uvelike povećala, a interes za *Leu Deutsch* porastao među hrvatskim učenicima i pedagogima koji njezinu biografiju otad uključuju u nastavu povijesti.

⁹ Slavko i Ivo Goldstein zaključuju kako je međuratno razdoblje bilo „zlatno doba modernog građanskog društva u Hrvatskoj iako su stalno prisutna dva oprečna gledišta – jedno

Biografski dokumenti i materijalna svjedočanstva naratološki su važni za tkanje filmske priče u oba artefakta, premda je u prvom slučaju riječ o biografskom filmu, a u drugom o filmskoj adaptaciji romansirane verzije biografije poznatog pisca, i koscenarista, Filipa Davida¹⁰. Na tavanu zagrebačke kuće u kojoj je stanovala obitelj Deutsch redatelj Ivanda pronašao je kutiju s obiteljskim dokumentima, fotografijama i uspomenama, što je bio važan materijal za oblikovanje scenarija, dočim je okidač za filmsku priču *Kad svane dan* pronalazak kutije s notnim zapisom istoimene nedovršene skladbe. Za glavnog junaka, profesora glazbe Mišu Brankova, ova „Pandorina kutija” predstavlja suočavanje sa spoznajom o njegovom židovskom podrijetlu i njegovom pravom ocu, muzičaru Isaku Weissu, koji je zajedno s majkom stradao u logoru Judenlager Semlin u Zemunu pored Beograda. Bez obzira na intenciju autora da ne želi snimiti igrani film „o holokaustu ni o drami folksdočera”, nego „film blizak kabareu sa savršenim plesnim točkama” (Ivanda u Ožegović 2006), moramo biti svjesni da filmski medij uvijek i svugdje funkcionira „i kao moćan epistemološki aparat a, samim tim, i kao instrument ideološke borbe, sredstvo političkog određivanja i pozicioniranja” (Levi 2009: 8). I sam Ivanda priznaje da je tragična smrt najpoznatije hrvatske djevojčice iz 1930-ih jednako tragična kao poratni „**mrak zaborava koji je prekrio svaki trag o toj velikoj dječjoj zvijezdi**” te da sudbina Lee Deutsch (1927.–1943.)¹¹ „nije samo pitanje holokausta

nesnošljivo, nedemokratsko, blisko autoritarizmu, klerikalizmu, tradicionalizmu, kasnije i rasizmu, a drugo liberalno-demokratsko i modernizatorsko” (Goldstein 2001: 29). Jedan od zagrebačkih kulturnih fenomena bila je i kazališna trupa *Dječje carstvo*, koju su vodili **Tito Strozzi** i **Mladen Širola**, a koja je prerasla u pokret od 5000 darovite djece s brojnim turnejama te zasebnom radio-emisijom.

¹⁰Koscenarist filma Filip David (1940.) oblikovao je priču filma *Kad svane dan* prema elementima vlastite i biografije svoje obitelji koja je spašena zahvaljujući dobroti banatskih seljaka koji su zaštitili njega, njegovu majku i sestru, prikrivši njihov židovski identitet. Nakon scenarija napisao je i inovativni biografski roman *Kuća sećanja i zaborava* za koji je dobio prestižnu Ninovu nagradu 2015. godine. U obrazloženju žirija roman se opisuje kao „sugestivna studija zla u istoriji i u čoveku, koja sučeljava četiri životne priče Jevreja stradalnika i njihovih porodica u potresnom svedočenju sačinjenom od dnevnika, pisama i snoviđenja”.

¹¹Lea je započela profesionalnu karijeru s pet godina kao „čudo od djeteta” igrajući male uloge u predstavama Narodnog kazališta (današnji HNK), od Freudenreicha, Moliera do Shakespearea, a najzapaženije role ostvarila je u predstavama *Čudnovate zgone šegrta Hlapića*, *Tonček* i *Točkica te Umišljeni bolesnik*. Kritičari su pisali hvalospjeve o maloj glumici, nazivali je „velikom umjetnicom” i „malom Ljerkom Šram”, a krajem tridesetih njezin

i patnje Židova nego ukazuje na sudbine mnogih ljudi, koji su živjeli u njenom kazališnom okruženju u međuratnom Zagrebu i može nam puno toga reći o nama samima te o ljudima koji su im pomagali”. Međutim, za „raspad morala međuratnog Zagreba, koji je nestao zauvijek, a u kojem su Lea Deutsch i Darija Gaštajger imale posebno mjesto” (Ivanda u Ožegović 2006), nisu krivi ljudi koji su pomagali obitelji Deutsch, nego šutljiva većina onih koji su prihvatili rasne zakone i čistke u nacionalnom kazalištu kao mogućnost vlastite promocije u umjetničkim krugovima, a kojih u filmu zapravo nema. Ili kao što je primijetio filmski kritičar Damir Radić:

Ivandin glavni interes očito je bio prikazati Zagreb kao visokouluđenu građansku metropolu kojoj se desila ugroza kojoj sama nije pridonijela, pa film odiše krasnim sličicama građanskog života u rasponu od glazbeno-plesnog kazališta do klizanja i inih uгода dokolice, a kad zlo dođe naći će se neki dobar mladi ustaša, neki dobar kardinal (očita aluzija na Štepinca iako on tada još nije imao tu titulu), neki dobar visoki njemački oficir, da slučajno netko ne bi pomislio kako autor ima nešto protiv ‘hrvatstva’ i katoličanstva, ili „njemačkih saveznika” (Radić 2012).

Ono što je problematično u dezideologiziranom i „rasplesanom” prikazu rasnih progona u Zagrebu, gdje su (uspješno asimilirani) Židovi oduvijek „dijelili s Hrvatima opsesije nacionalnih ideologija i strast političkih uvjerenja” (Felman u Ožegović 2006), jest spektakularizacija umjetničke karijere dječje zvijezde koja je u svom kratkom životu od „hrvatske Shirley Temple” i nacionalne atrakcije međuratnog razdoblja postala nepoželjna „manjinska” i „semitska” građanka osuđena na smrt rasnim zakonima Nezavisne države Hrvatske (1941.–1945.). Ivanda uvjerljivo oslikava očajničke pokušaje obitelji da ovjere svoju asimilarnost u agrarnom društvu – pokrštavanjem, molbom za izuzećem od progona na temelju izuzetnih postignuća u nacionalnoj kulturi pa čak i fingiranim brakom Lee i ustaškog časnika – međutim, kako ustaški režim predstavljaju uglavnom pozitivni likovi nasuprot „zlim nacistima” koji odvođe ljude u logore, film ne uspostavlja uzročnu posljedičnu vezu između uljuđenoj metropoli „stranog i barbarskog” režima i Leine tragične smrti u transportnom vagonu za Auschwitz u ljeto 1943. Ne vidimo ni da su Leinu sudbinu „izgona” iz kazališta podijelili i brojni srpski glumci i glazbenici, niti da su s repertoara HNK

je otac – baš kao i u slučaju Shirley Temple – zarađivao kao pravni zastupnik i agent velike male zvijezde koja je „spašavala kazališne blagajne”.

skinute dotadašnje uspješnice u kojima je Darija Gasteiger mogla lako zamijeniti Leu Deutsch, ali su ove predstave, uglavnom operete, bile nepoželjne u ustaškom repertoaru jer su njihovi autori bili nearijevci (cf. Banović 2012). Ivanda ne ukazuje na širi društveni kontekst jačanja latentnog, a potom otvorenog antisemitizma tijekom 1930-ih godina u Zagrebu niti na brojne ulične proteste u kojima su se „direktno sukobljavali pristaše antisemitizma, s jedne strane i pristaše tolerancije, s druge strane” (Goldstein 2001: 53). Ne zanima ga ni uloga kulturnih institucija u širenju ksenofobije i antisemitskih predrasuda, kao ni međupovezanost ideološki nametnutog potiskivanja genocida nakon 1945. i politički motivirane opsesije pamćenjem holokausta tijekom 1980-ih koja je najavila slom hladnoratovskog svijeta i diskreditaciju socijalističkog „drugog svijeta” kao totalitarnog sustava. Naime, film funkcionira kao važno „oruđe” kulturnog otpora zaboravu najveće katastrofe XX. stoljeća, ali i kao sredstvo ideološke manipulacije poviješću iz čijih su plošnih slika izbrisane povijesne kontradikcije. Učestalo filmsko reprezentiranje holokausta kao prijelomnice moderne povijesne svijesti ne ovisi toliko o smjeni umjetničkih stilova (od 1950-ih do 2000-ih) koliko o promjenama političke i intelektualne povijesti koja genocid više ne izmješta iz cjeline europske moderne. U ovom članku pokušala sam naznačiti kulturalnu važnost dvaju filmova koji ne predstavljaju bitna dostignuća za povijest filma, ali označavaju promjenu civilizacijske paradigme kojom se socijalistička šutnja o razmjerima i načinu stradanja domaćih Židova zamjenjuje upečatljivim osobnim pričama koje se izravno upisuju u globalnu memoriju holokausta. Filmska priča koja jukstaponira sudbinu dviju dječjih zvijezda – jedne židovske i jedne djevojčice hrvatskih *folksdojčera* – nije dramaturški utemeljena na njihovom snažnom rivalstvu ili pak neobičnom prijateljstvu, nego je prije odraz hrvatske recepcije Drugog svjetskog rata nepomirljivo podijeljene između (ideološki posredovane) memorije anti-fašističkih pobjednika i potisnute memorije poraženih koji svoje stradanje poistovjećuju s kršćanskom patnjom (*Križnim putem*), a danas sve češće s holokaustom kao „čistom formom” univerzalno razumljive patnje. U srpskom kontekstu film *Kad svane dan* pridružuje se civilnim i artistskim naporima usmjerenim na spomeničku zaštitu logora Sajmište i drugih mjesta stradanja Židova u Beogradu te na osvještavanje javnosti da komemoriranje Drugog svjetskog rata ne znači samo evokaciju priče o herojskom otporu nacističkom okupatoru.

Naravno, u filmovima *Lea i Darija* i *Kad svane dan* dominiraju različiti tipovi glazbe koji imaju različitu dramaturšku ulogu, no na djelu je odvlačenje pozornosti od socijalnih problema i političkih tenzija u Zagrebu kao kulturnoj međuratnoj metropoli, to jest pokušaju afektivne „zaraze” politički neosvještenim žalovanjem nad beogradskim žrtvama holokausta. Premda hrvatske operete, američki step i pseudo-romske tužaljke¹² pripadaju različitim kulturnim i afektivnim registrima, u oba je filma riječ o glazbi kao nediskurzivnoj umjetnosti koja prikriva, ublažuje ili pak odgađa suočavanje s pitanjem suodgovornosti za genocid na „domaćem terenu”. Naime, i hrvatska i srpska politika komemoriranja žrtava Drugog svjetskog rata i revolucije, baš kao što je to bio slučaj i s drugim istočnoeuropskim socijalističkim društvima, bila je opterećena prešućivanjem holokausta to jest selektivnim pamćenjem nacističkih zločina nad pripadnicima većinskog naroda, partizanima i političkim zatvorenicima. Rijetkost filmova koji su tematizirali stradanje Židova u jugoslavenskoj kinematografiji prati obrazac koji je Marek Haltof (2012.) uočio u poljskoj kinematografiji – nakon nekoliko eksperimentalnijih i estetski vrijednih radova, poput hrvatskih filmova *Deveti krug* (1960.), *Crne ptice* (1967.), *Hranjenik* (1970.), slovenskog *Pet minuta raja* (1959.) i srpskog filma *Nebeski odred* (1961.) – uslijedili su konformistički i „estradni” proizvodi, poput tv-serije *Marija* (1976.), koji nisu tematizirali problem suodgovornosti za rasne progone i genocid u NDH i Nedićevoj Srbiji. Nasuprot njima oba spomenuta filma, a posebice *Kad svane dan*, otvaraju niz tabu tema poput krize identiteta spašene djece bez spoznaja o vlastitom podrijetlu, nelagode transgeneracijskog pamćenja holokausta te otpor prema komemorativnim ritualima u društvu opterećenom svježim ratnim sjećanjem, krizom transgeneracijskog pamćenja i padom životnog standarda. No premda pune prazno mjesto traume u nacionalnom sjećanju, ovi filmove nude i melodiozna „sjećanja-pokrivalice” (Assmann 2011: 256) potiskujući i nadalje pitanje posljedica kolaboracije s nacističkim režimom i sukrivnju za masovne zločine tijekom Drugog svjetskog rata.

¹²Naslovnu pjesmu napisao je Vlatko Stefanovski, kultni makedonski glazbenik i gitarist koji uspješno spaja različite glazbene stilove i tradicije uključujući etno-rock i jazz.

Zaključak: univerzalni holokaust i lokalni porajmos

Zapadna je kinematografija svoje zanimanje za *Lagermusik* razvijala od 1980-ih godina¹³, zajedno s drugim interesima za „nelagodu” u modernoj kulturi koja se prilagodila i ekstremnim uvjetima nacističkih logora (borderli, pornografija, sport, radio, fotografsko i filmsko dokumentiranje nasilja). Filmaši su spremno odgovarali kako na subkulturne interese – „erotizacijom fašizma” i pornografizacijom nasilja (Sontag 1975)¹⁴ – tako i na epistemološke izazove povezane s Adorновom postavkom da umjetnost nakon holokausta treba artikulirati pitanja, a ne odgovore svjedočeći o modernističkom kolapsu znanja i humanističkih uvjerenja. Filmovi koji su napravili pomak paradigme tematizirali su osjećaj krivnje preživjelih kao i specifičnosti ženskog i dječjeg preživljavanja holokausta te kompleksom krivnje preživjelog. Prekretnicom u tom smislu smatraju se filmovi *Sofijin izbor* (1982.) Alana J. Pakule i *Hitlerjunge Salomon* (1990.) Agnieszke Holland – premda su se temom „sive zone” između kolaboracije i preživljavanja i ranije bavili (posebice istočnoeuropski) redatelji – od Gilla Pontecorvoa i njegovog filma *Kapo* (1959.) do filma *Samson* (1961.) Andrzeja Wajde.

U filmu *Lea i Darija* redatelj Branko Ivanda spojio je „holivudski sentiment” i interes za sudbinu djece kao nevinih žrtava rasističkih progona s istočnoeuropskim tematiziranjem paradoksa i ambivalencija moderne političke kulture koja snošljive, multietične i multikonfesionalne zajednice učas pretvara u poprište brutalnih zločina iz mržnje. Da je pritom manje „okupirao” gledatelje brojnim pjevačkim i plesnim numerama „hrvatske Shirley Temple” te na agramerskom primjeru pokazao zašto je, riječima Erica Hobsbawma, dvadeseto stoljeće najčudesnije i najstrašnije razdoblje u ljudskoj povijesti¹⁵, film bi ponudio puno više od „gorke ironije,

¹³ Među najpoznatijim su filmovima ove vrste: *Playing for Time* (1980.) D. Manna i J. Sargenta, *And the violins stopped playing* (1988.) A. Ramatia, *Comedian Harmonists* (1997.) J. Vilsmaiera, *The Pianist* (2002.) R. Polanskog, a nekoliko dokumentaraca, znanstvenih i književnih tekstova potaknuto je pronađenim ostacima nacističkog propagandnog filma *Theresienstadt* (1944.) o „kulturnom životu” židovskih zatočenika u češkom logoru u Terezinu, što su tematizirali i raniji češki filmovi – *Daleká cesta* (1949.) Alfréda Radoka – ili noviji *Posljednji leptir* (1991.), češko-francusko-britanska koprodukcija.

¹⁴ Interes za pornografsku i „ezoteričnu” stranu nacističke estetike nastavlja se i u suvremenoj popularnoj kulturi u formi vampirskih i zombi filmova te kompjutorskih igrica.

¹⁵ Srodno pitanje postavio si je i povjesničar Slavko Goldstein – kako je bilo moguće da su

komemorirajuće nježnosti i naivnosti” (Jergović 2012). I film Gorana Paskaljevića *Kad svane dan* donekle pati od sindroma „infantilizacije holokausta” (Hirsch 2012: 142) usredotočujući se na sudbinu djeteta kao simbola nevinosti i univerzalno ljudskog koje je manje obilježeno identitetom te priziva lakoću „višestruke projekcije i identifikacije” (Hirsch 2012: 142). Međutim, dok uspješan sin glavnog junaka ne želi imati ništa s opterećujućim obiteljskim nasljeđem i pravim manjinskim identitetom svojih predaka, gledateljima je bliža identitetska drama, melankolija i „glazbeno tugovanje” Miše Brankova. Priča o generacijskom diskontinuitetu pamćenja holokausta u obitelji muzičara središnji motiv lokaliziranog genocida iz političkog premješta u afektivni registar gdje osuda rasnog nasilja prerasta u suosjećanje s pojedinim (nama sličnim) žrtvama. Ipak, za razliku od idealiziranog Ivandinog Zagreba koji je dolaskom fašizma samo zamijenio američke plesne ritmove njemačkim operetama, a nestanak židovskih sugrađana prešutno tolerirao, Paskaljevićev sumorni i raščarani Beograd¹⁶ umjetnički uvjerljivije ukazuje na ukrižane osi rasizma, diskriminacije i (samo)viktimizacije u balkanskom kontekstu, čije su žrtve prije svega Židovi i Romi. Susljedno tome Ivandin film ukazuje na bijedu purifikacije kolektivnog pamćenja i nacionalne kulture koja je izbrisala svoje brojne dionike nehrvate. Film *Lea i Darija* sugerira kako i žrtve povijesnog nasilja nisu solidarne međusobno; u početnoj sceni filma ostarjela glumica Darija Gasteiger, žrtva poratnih progona podunavskih Nijemaca, uopće se ne sjeća svoje prijateljice iz djetinjstva Lee Deutsch. Koscenaristi filma *Kad svane dan* Goran Paskaljević i Filip David na estetski uspješniji način – jukstaponiranjem različitih vremenskih ravni kao i primjerom suvremenog urbanog nasilja nad Romima – otkrivaju međupovezanost historijske amnezije, ignorancije i okrutnosti kod predstavnika građanske

se „sredine u kojima su cvale kultura i civilizacija, a Zagreb je nedvojbeno bio jedna od njih, odjednom pretvorile u poprišta najmasovnijeg zločina i divljaštva” (Goldstein 2001: 105).

¹⁶ Dvoumeći se oko toga kako zapravo obilježiti mjesta ratnog stradanja Židova u Beogradu, jedan od preživjelih, romanopisac Ivan Ivanji kaže: „Knjige i filmovi su neophodni, ali time se ne rešava problem šta da se postavi na ‚licu mesta’, na ‚mesto zločina’. Da li ravnodušni moderni grad da preraste preko njega? (...) Prvo se tu [u logoru Staro sajmište – R.J.K.] nalazio štab radne akcije za izgradnju Novog Beograda, zatim ateljei umetnika. Izgradnja zemlje i umetnost mogu da se povežu sa jezivom prošlošću, život sa smrću. Kako? Ne znam. Ja se ne zalažem za to da se Staro sajmište pretvori u nadgrobni spomenik, nego u nešto što će živeti, što će dozvoliti igru i smeh, a istovremeno podsećati na jad. Trijumf života” (Ivanji 2013).

kulture. Naime, Ivanda nije uspio odgovoriti na pitanje koje problematizira i film *Žena kojoj sam čitao* (2008) – kako da integriramo iskustvo logora smrti i rasnog istrebljenja u zapadnu kulturu koja i dalje održava humanistički mit o nepovredivosti ljudskog života?¹⁷ Omogućuje li nam proširenje kanona djelima testimonijalne literature i filmova o holokaustu da se odupremo ili pak da se priviknemo na logor kao agambenovsku osnovnu formu našeg moderniteta? Je li riječ o konformističkoj estetici koja ideološki podijeljene nacije pretvara u afektivno ujedinjene zajednice, a moralno obrazovanje u sentimentalno suosjećanje?

Elegična naslovna pjesma (*Kad svane dan*) plod je miješanja različitih glazbenih tradicija i utjecaja, a način na koju je izvode romski glazbenici u dvjema različitim prigodama (svadbeni pir i komemoracija ispred bivšeg logora Staro sajmište u Beogradu) sugerira da su upravo oni njezini inspiratori i idealni izvođači jer spajaju glazbenu vještinu i duboku emocionalnu predanost. No neizbježnost romskih glazbenika u ritualima žalovanja, baš kao i u kafanskim seansama prorade osobnih patnji, ljubavnog bola i *Weltschmerza*, doprinosi neželjenom učinku samobalkanizacije jer redatelj sugerira da u ovom dijelu svijeta visoka kultura (ozbiljna glazba) ne može transcendirati tragički osjećaj života i kolektivnu patnju onako uspješno kako to može romska glazba. A ona, kako je netko rekao, ne samo da amalgamira glazbene tradicije svih prostora na kojima su Romi boravili, nego i adaptacijom te izvedbom uspješno premošćuje oprečne identitete povlaštenih (starosjedilaca) i opresiranih (manjina).

Čini se da su recepcijski zahtjevne i eksperimentu sklone filmove, poput *Noć i magla* (1955.), *Shoah* (1985.) ili *Saulov sin* (2014.), i u postjugoslavenskoj kinematografiji zamijenili konvencionalniji uradci koji se oslanjaju na poetiku traumatskog realizma i koji ne produbljuju javni dijalog o „otrovnoj prošlosti” i „teškom nasljeđu” genocida (Logan i Reeves, 2009) u vlastitoj sredini. Glazba u njima sentimentalizira i emocionalno adaptira „mučnu priču” za suvremenog gledatelja umjesto da preuzme odgovornost za „povijest i istinu događaja” kao kulturno nezamjenjiv oblik „narativnog, političkog i filozofskog razotkrivanja” (Felman,

¹⁷ Ili kao što je ovu dilemu sažela teoretičarka književnosti Natka Badurina: „Kako da književnost uzme u svoj vidokrug svjedočenja o traumatskim iskustvima, kad su sama ta iskustva dovela u pitanje smisao književnosti i kulture uopće” (Badurina 2010: 196).

Laub 1992: 220). Dva opisana primjera sineastičnog suočavanja s posljedicama holokausta odraz su šireg priklanjanja „afektivnom”, a ne „režimu pravde”.¹⁸ Taj režim, naime, ne brine o pravičnosti ni o egzemplarnosti u politici reprezentacije prošlosti, nego uz pomoć patosa i jakih emocija nastoji dirnuti, pokrenuti i homogenizirati publiku, a da u tome uspijeva pokazuje spremnost brojnih pojedinaca i skupina da svoju traumu imenuju (drugim) holokaustom, a da i dalje ignoriraju porajmos u vlastitom dvorištu.

Literatura

- Agamben G., 2010. *Vrijeme što ostaje: komentar uz Poslanicu Rimljanima*, prev. M. Kopic, Zagreb.
- Asman A. [Assmann Aleida], 2011. *Duga senka prošlosti*, prev. D. Gojković, Beograd.
- Badurina N., 2010. *Vrijeme traume, vrijeme svjedočenja. Testimonijalna literatura i književni kanon tijekom dvadesetog stoljeća*, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XII. Istodobnost raznodobnog. Tekst i povijesni ritmovi*, ur. C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić, A. Meyer-Fraatz, Split–Zagreb, str. 189–201.
- Banović S., 2012. *Država i njezino kazalište. Hrvatsko državno kazalište u Zagrebu 1941.–1945*, Zagreb.
- Domaš J. (ur.), 2015. *Glasovi, sjećanja, život: prilog istraživanju povijesti židovskih obitelji*, Zagreb.
- Ewen S., Dery M., 2004. *Reklame za posljednju generaciju*, prev. L. Furlan, „Libra libera” br. 14, str. 35–40.
- Felman S., Laub D., 1992. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York–London.
- Friedlander S. (ur.), 1992. *Probing the Limits of Representation*, Cambridge–Mass–London.
- Goldstein I., Goldstein S., 2001. *Holokaust u Zagrebu*, Zagreb.
- Goldstein S., Goldstein I., 2011. *Jasenovac i Bleiburg nisu isto*, Zagreb.
- Grlić E., 1997. *Sjećanja*, Zagreb.

¹⁸ U često citiranom predavanju na Sveučilištu Princeton 1992. godine francuski ekonomski sociolog Luc Boltanski uspostavio je razliku između „afektivnog” i „režima pravde”. Dočim „režim pravde” počiva na principu ekvivalencije i obostrane eksplikacije ne bi li se razriješio spor, u afektivnom se režimu inzistira na (jednostranoj) kulminaciji i kalkulaciji argumenata. Kod afektivnog režima, smatra Boltanski, naglasak je na zahtjevima sadašnjosti i sposobnosti zaborava.

- Haltorf M., 2012, *Polish Film and the Holocaust: Politics and Memory*, Oxford–New York.
- Hicks J., 2012, *Soviet Cinema and the Genocide of the Jews, 1938–1946*, Pittsburgh.
- Hirsch M., 2012, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York.
- Ivanji I., 2013, *Naše smrti i vaš život*, „Vreme”, 13.09., <<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1136696>>, 15.02.2016.
- Jakovljević I., 1999, *Konclogor na Savi*, Zagreb.
- Jambrešić Kirin R., 2007, *Šalje Tito svoje na ljetovanje! : ženska trauma i arhipelag Goli*, „Treća: časopis Centra za ženske studije” br. 9/1, str. 9–38.
- Jergović M., 2012, *Čestitite se u hrvatskoj kulturi o holokaustu nije govorilo*, <<http://www.jergovic.com/sumnjivo-lice/cestitije-se-u-hrvatskoj-kulturi-o-holokaustu-nije-govorilo/>>, 15.01.2016.
- LaCapra D., 2001, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore.
- Levi P., 1993, *Zar je to čovjek?*, prev. T. Klarić, Zagreb.
- Levi P., 2009, *Raspad Jugoslavije na filmu: estetika i ideologija u jugoslavenskom i postjugoslavenskom filmu*, prev. A. Grbić, S. Glišić, Beograd.
- Ličanin A., 2015, *Dvije ljubavi i jedan rat Eve Panić Nahir*, Čakovec.
- Logan W., Reeves K. (ur.), 2009, *Places of Pain and Shame: Dealing with “Difficult Heritage”*, London–New York.
- Miller E., 2004, *Izabran za umiranje*, Zagreb.
- Neufeld E., 2000, *Svjedočanstvo preživjelog*, „Novi Omanut”, str. 42–43.
- Ožegović N., 2006, *Priča o Lei Deutsch: Film o tragičnom usudu dječje zvijezde*, „National” br. 565, 11.09., <<http://arhiva.nacional.hr/clanak/27554/film-o-tragicnom-usudu-djecje-zvijezde>>, 15.12.2015.
- Pal A., 2011, *Gorući grm: Alfred Pal – život i djelo*, prir. B. Žižić, Zagreb.
- Pavičić J., 2011, *Postjugoslavenski film: stil i ideologija*, Zagreb.
- Poirier A., 2013, *Claude Lanzmann returns to the Holocaust*, „The Guardian”, 14.05., <<http://www.theguardian.com/film/2013/may/14/claude-lanzmann-last-unjust>>, 17.02.2016.
- Radić D., 2012, *Život u NDH*, „Novosti” br. 632, 11.02., <<http://arhiva.portalnovosti.com/2012/02/zivot-u-ndh/>>, 25.02.2016.
- Schreiner P., 2014, *Spašeni iz Zagreba: sjećanja troje preživjelih srodnika na hrvatski Holokaust*, prev. S. Glavaš, Zagreb.
- Sontag S., 1975, *Fascinating Fascism*, „New York Review of Books” 6.02., <<http://www.nybooks.com/articles/1975/02/06/fascinating-fascism/>>, 5.02.2016.
- Sontag S., 2005, *Prizori tuđeg stradanja*, prev. B. Jakovlev, Zagreb.
- Taczyńska K., 2014, *Diskurs o logoru Goli otok – ženska perspektiva*, „Knjiženstvo: časopis za studije književnosti, roda i kulture”, br. 4, <<http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=130>>, 23.09.2016.
- Wlodarski A.L., 2015, *Musical Witness and Holocaust Representation*, Cambridge.