

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 JEVREJA U
ROMANU BALKANSKA TRILOGIJA OLIVIJE MENING / 363

Vorjanka Z. ĐERIĆ DRAGIČEVIĆ
(POST)МЕМОРИЈА И НАРАСИЈА ТРАУМЕ: *ZLOKOVNI*
CRNI PSI ЈАНА МАКЈУАНА / 373

Јелена М. ТОДОРОВИЋ ВАСИЋ
БРУНОВА ПЕРЦЕПЦИЈА ЈЕВРЕЈА У РОМАНУ *ДЕЧАК*
У ПРУГАСТОЈ ПИЦАМИ ЏОНА БОЈНА / 381

1

Nevena M. DAKOVIĆ¹
 Univerzitet umetnosti u Beogradu
 Fakultet dramskih umetnosti²
 Katedra za teoriju i istoriju

JASENOVAC: OD HOLOKAUSTA DO ŽRTVENOG NARATIVA

Cilj rada je analiza jugoslovenskih i srpskih/postjugoslovenskih filmova o Jasenovcu kao trostrukog narativa: Holokausta, kulturalne traume i nacionalnog žrtvenog narativa. Lista studija slučaja obuhvata stilski i žanrovski heterogene filmove kao što su: *Deveti krug* (1960), *Crne ptice* (1967), *Dnevnik Diane Budisavljević* (2019) i, konačno, *Dara iz Jasenovca* (2021). Multi-perspektivna tekstualna analiza u sinhronijskom i dijahronijskom kontekstu mapira: (1) promene istorijskog sagledavanja Jasenovca u luku od dominantnog mesta Holokausta u SFRJ do mesta stradanja Srba u NDH koje ima nacionalnotvorbeni značaj i potvrđen je kao kulturalna trauma; i (2) upodobljavanje opštem obrascu nacionalnog žrtvenog narativa.

Ključne reči: Jasenovac, Holokaust, žrtveni narativ, kulturalna trauma, film

U kinematografiji SFRJ, Jasenovac je tema brojnih dokumentarnih filmova ali liminalna i retko glavna tema igranih filmova. U postjugoslovenskim državama za samo dve godine Jasenovac se pojavio kao tema filmova, *Dnevnik Diane Budisavljević* (2019, Dana Budisavljević) i *Dara iz Jasenovca* (2020, Predrag Antonijević), suprotstavljenih poetika, žanra i optika, koji su, uprkos tome, pokrenula jedinstveni spektar pitanja revizionizma prošlosti kroz reispisivanja istorije i sećanja koliko kao otpora toliko i zarad afirmacije nacionalnog identiteta upodobljenog aktuelnim političkim zbivanjima.

Filmovi Holokausta

Istorija filmova o Holokaustu u jugoslovenskoj i postjugoslovenskim kinematografijama može se sagledati kroz tri jasno razdvojena vremenska perioda: 1959–1978, 1978–2005 i 2005. godine do danas. Inicijalni period, 1959–1961. godine, zauzima posebno mesto kao vreme pojave filmova o logorima smrti, prvih filmova o Holokaustu uopšte na Balkanu i u SFRJ, te prateće kritičko-polemičke teoretizacije. Film *Zvezde* (*Sterne*, 1959, Konrad Wolf) – koprodukcija Istočnog bloka, Bugarske i DDR-a – ljubavna je priča Valtera (Jürgen Frohriep) i Rut (Sasha Krusharska), nemačkog vojnika i jevrejske devojke iz transporta smrti na putu za koncentracioni logor. Scenarista filma nastalog na osnovu ličnih sećanja je Angel Vagenštajn (Angel Wagenstein), a reditelj je Konrad Wolf (Konrad Wolf), brat Markusa Miše Volfa (Marcus Misha Wolf), legendarnog šefa Štazija, što možda objašnjava smeo izbor teme. Naredne godine, vrlo sličan zaplet o tragičnoj ljubavi Rut (Dušica Žegarac) i Ive (Boris Dvornik) u okupiranom Zagrebu, u filmu *Deveti krug* (1960, France Štiglic), okončan je neuspešnim pokušajem spasavanja junakinje iz pakla logora – koji, iako neimenovan, upućuje da je reč o Jasenovcu. Hrabrost prve filmske fikcije o logoru u NDH, nastale na osnovu priče Zore Dirnbah (Zora Dirnbach) – utemeljene, opet, na porodičnim stradanjima

¹ n.m.dakovic@gmail.com

² Rad je nastao u okviru naučnoistraživačke delatnosti FDU koju finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

– nagrađena je nominacijom za Oskara. U najužem izboru, te godine, našao se i *Kapo* (*Kapò* 1960, Gillo Pontecorvo, italijansko-francusko-jugoslovenska koprodukcija), koji postaje predmet debate na stranicama časopisa *Cahiers du cinéma*. Rivetovo (Jean Jacques Rivette) promišljanje filma *O gnusnosti* (*De l'abjection*) nastavljeno pisanjima Danea (Daney), Didi-Ibermana (Didi Huberman) i drugih teoretičara otvara veliku temu etike reprezentacije Holokausta, nedozvoljene estetizacije, te postaje aksiom prosuđivanja značenja koja nose ekranski prikazi Šoa (Jullier et Leveratto 2016). Naredne 1961. godine: u Jerusalimu je održano suđenje Ajhmanu (Adolf Otto Eichmann); Hana Arent (Hannah Arendt) je razvila pojam banalnosti zla; Hilberg (Raul Hilberg) je objavio kapitalno delo *The Destruction of the European Jews* (*Uništenje evropskih Jevreja*); Premindžer (Preminger) snima *Egzodus* (*Exodus*), kratko, ali efektno pominjući *Sonderkommando*; Milgram (Stanley Milgram) je osmislio čuveni eksperiment tragajući za socijalno-psihološkim objašnjenjem zločinačkog uma. Pojam Holokaust postao je pre vlastito ime nego zajednička imenica (Alexander 2002).

Tema *Sonderkommando* pojavljuje se kao glavna tema drame Đorđa Lebovića i Aleksandra Obrenovića *Nebeski odred* (1956), koja je dobila prestižnu, tada (1957) tek ustanovljenu nagradu za savremenu domaću dramu i koja je do danas izvedena na brojnim scenama širom sveta.³ Filmska verzija snimljena iste znamenite 1961. godine, u neobičnoj korežiji Boška Boškovića i uglavnom nepoznatog Ilije Nikolića, reditelja Narodnog pozorišta u Titogradu nailazi na polarizovanu kritičku recepciju. Na jednoj strani su zvižduci na festivalu u Moskvi i odijum jugoslovenske filmske kritike, a na drugoj su ovacije u Edinburgu i ekskluzivne projekcije u čuvenom njujorškom muzeju (MOMA) koje govore da je hiperrealizma pravi izbor evropske filmske moderne za bavljenje temom.⁴ Kasnije, sledi film *Hranjenik* (1970, Vatroslav Mimica) prema pozorišnoj drami Milana Grgića i dva začudna filma o traumi preživelih i druge generacije – *Gorke trave* Žike Mitrovića (1966), prema scenariju Fride Filipović i *Dim* Slobodana Kosovalića, prema scenariju Borislava Pekića (1967).

Naredna faza, 1978–2005. godine na globalnom nivou je vreme inovativnog bavljenja Holokaustom kao kosmopolitskim sećanjem (Levy and Sznajder 2002) u hollywoodizovanoj/trivijalizovanoj formi kako je Eli Vazel (Ellie Wiesel 1978) opisao američku TV seriju *Holokaust* (*Holocaust*, 1978. M. Chomsky) koja je obeležila početak epohe. Društveni mir, socijalna i nacionalna jednakost u SFRJ počivali su na politici „uravnolovke” kao potiskivanja problematičnih aspekata bliske prošlosti – najpre međuetničkog nasilja (ustaški genocid nad Srbima u NDH ili genocidno nasilje koje su srpski četnici počinili nad Muslimanima u Istočnoj Bosni) – na teritoriji Jugoslavije tokom Drugog svetskog rata (Byford 2013: 540–542). U tom smislu, (i)storija stradanja jevrejske zajednice bila je skoro zaboravljena, „nevidljiva” ili nespecifična marginalizovana epizoda herojskog i patriotskog otpora tokom NOB. Načelno sagledano, SFRJ je, kao i druge socijalističke zemlje, rano i lako prihvatila Holokaust kao *krivicu drugih*; kao zločine koji su se odigrali tamo negde, potiskujući i zanemarujući *konačno rešenje* na sopstvenim teritorijama u organizaciji lokalnih kvisinga kada bi njeni narodi morali da preuzmu jasno podeljene uloge žrtvi i počinilaca.

Savremena epoha obeležena je daljim saobražavanjem postjugoslovenskih i balkanskih kinematografija svetskim obrascima melodrame čija je autentičnost zbivanja

3 Drama, a time i scenario, sadrži „podatke nesumnjive autentičnosti, prizore duboko proživljene, propuštene kroz lično iskustvo pisca”. U tom smislu to je „prva srpska realistička drama napisana posle oslobođenja” ali jasnog „filozofskog senzibiliteta” (Marjanović 2000: 161).

4 Posebna vrednost filma je narator koji pripoveda sa nebeskih visina, s one strane života i samim tim, postaje pravi, istiniti i pouzdani svedok (Videti: Daković 2014a).

potvrđena hibridizacijom dokumentarnog i igranog materijala. Novo doba započeto je obnovljenim interesovanjem za memorijalno oblikovanje prostora Starog sajmišta/ *Judenlager Semlin*, da bi se istraživanja proširila na analizu reprezentacija Holokausta i dalje na kulturu i život Jevreja u Jugoslaviji i na Balkanu. Korpusu heterogenih balkanskih naslova poput: *Gruberovo putovanje* (*Calatoria lui Gruber*, 2008, Radu Gabreu), *Bugarska rapsodija* (*Българска райсофия*, 2014, Иван Ничев), *Tturna nedelja* (*Ouzeri Tsitsanis*, 2015, Manousos Manousakis) i *Nije me briga ako nas istorija zapamti kao varvare* (*Imi este indiferent daca in istorie vom intra ca barbari*, 2018, Radu Jude) pripadaju i filmovi eksjugoslovenskih republika: *Lea i Darija* (2010, Branko Ivanda), *Treće poluvreme* (2012, Darko Mitrevski) i *Kad svane dan* (2012, Goran Paskaljević). U filmu *Treće poluvreme*, već viđena ljubavna priča se, u novom duhu, završava žanrovski predvidljivim *happy end*-om jer zvezda lokalnog fudbalskog tima (Kosta/Saško Kočev) uspeva da pobedi u „više od igre”, i spase voljenu ženu (Rebeka/Katarina Ivanovska). Film *Lea i Darija*, nastao prema istinitoj priči o Lei/Dragici Dajč, hrvatskoj Ani Frank i pozorišnoj zvezdi je pak melodrama sa „sivim krajem” smrti i rastanka dvostruko projektovanim u teatralizovanim i spektakularizovanim istorijskim prizorima u međuprostoru NDH–HNK. Potraga Miše Brankova (Mustafa Nadarević), u filmu *Kad svane dan*, za izgubljenim identitetom i pravi roditeljima suštastveno u duhu žanra, dramu i emocije spaja sa muzikom. Melodramski optimizam, *sucess story* pobeđe i preživelih, uz naglašenu utemeljenost na istinitim događajima, podržan dokumentarnim snimcima potvrđuju rad filmova kao uspešan transgeneracijski prenos sećanja i traume.

Jasenovac na filmu

U jugoslovenskoj dokumentarnoj produkciji⁵, kako je već rečeno, Jasenovac je predstavljen kao deo istorije NOB-a, socijalističke revolucije i antifašističke borbe kada su disonantna sećanja na međuetničke zločine⁶ gurnuta u zaborav imperativom saobraćavanja oficijelnoj državotvornoj istoriji. U igranim filmovima, tematizacija je uzgredna (*Potraži Vandu Kos*, 1957, Žika Mitrović; pomenuti *Deveti krug*), pa se tek delo Eduarda Galića, *Crne ptice* (1967), kao priča o pokušaju bekstva iz Stare Gradiške, može smatrati pravim filmom o ustaškom logoru. Naravno, reč je politički, a ne etnički određenim logorašima, ali uz verodostojno prikazivanje užasnih pogubljenja nalik onima koje je vršio Miroslav Filipović/fra Majstorović. Film Dina Mustafića *Remake* (2003) povezuje stradanja u Jasenovcu i opsadu Sarajeva u novim ratovima, palimpsestno čitajući istoriju koja se na ovim prostorima ponavlja, pa su sadašnjost i budućnost puki *remake* traumatične prošlosti. *Dnevnik Diane Budisavljević* i *Dara iz Jasenovca* donose nove/stare načine pripovedanja traume prošlosti koja inovativno odjekuje kroz decenijsku istoriju i sećanja.

Film Dane Budisavljević koristi fragmentarnu, nelinearnu naraciju i kombinaciju različitih vrsta filmskog materijala u formatu dokufikcije kao tipične strukture posttraumatskog filma (Hirsch, J. 2004). U ovoj, prema rečima rediteljke, dokudrami

5 Među najvažnijim dokumentarnim filmovima o Jasenovcu su: *Jasenovac* (1945, Gustav Gavrin i Kosta Hlavaty), *Jasenovac 1945* (1966, Bogdan Žižić), *Evangelje zla* (1973, Đorđe Kastratović), *Krv i pepeo Jasenovca* (1984, Lordan Zafranović), *Kula smrti* (1988, Vladimir Tadej), *Bog i Hrvati* (1993, Krsto Škarnata), *Sunce i žica* (2006, Simo Brdar), *A bog je čutao* (2007, Simo Brdar) itd.

6 Jasenovac je, u jugoslovenskoj kinematografiji, deo maloprisutne teme o ustaškim zločinima koju prati-mo kroz filmove: *Zastava* (1949, Branko Marjanović), *Ne okreći se, sine* (1956, Branko Bauer), *Okupacija u 26 slika* (1978, Lordan Zafranović), *Pad Italije* (1981, Lordan Zafranović), *Kraj rata* (1984, Dragana Kresoja) i *Braća po materi* (1988, Zdravko Šotra).

– analogne hladnoći i stilskoj svedenosti *Dnevnika* – sećanja oblikovana arhivskim snimcima (re)kontekstualizovana su sa slikama fikcije, intervjuima preživelih i ženskim glasom iz *off-a* koji čita odlomke *Dnevnika*. Na istom tragu, priča o Diani kao „rodonačelnici građanske akcije” izrasla oko kadra *Ustaškog slikopisa* lišena je spektakularnih scena nasilja i (pre)naglašeno dramatičnih momenata, dok crno-bela fotografija markira podređenost svedočenja i fikcije arhivi. Inovativna optika i istorijske epizode čine film sećanjem druge vrste – „negativnim sećanjem” (Koselleck 2018); delom rivalskih sklopa sklopova sećanja unutar Hrvatske; i „kompetitivnim sećanjem” (Rothberg 2009) Hrvatske i Srbije.

Od Spasitelja do Dare

Dara iz Jasenovca je prvi srpski „klasično fabularni” film o logoru smrti ispri-povedan u skladu sa trostrukim uzorom – holivudizovane melodrame Holokausta, kulturalne traume i nacionalno žrtvenog narativa – koji kao analitički reper vraća film u pripadajuće tekstualno interpretativno polje. U međunarodnim okvirima, Jasenovac je nesporno mesto stradanja Jevreja upisano u Šoa memorijalima od Pariza do San Franciska, od Jad Vašema do Vašingtona, čineći prirodnim spoj (i)storija dva genocida, jevrejskog u Evropi i srpskog u NDH. Etno reispisivanje Jasenovca počiva, prema rečima scenaristkinje Nataše Drakulić, na prikupljenim svedočanstvima potomaka srpskih žrtvi i preživelih, i dnevničkim zabeleškama Diane Budisavljević „izlivenim” u kalupe klasičnog američkog filma Holokausta,⁷ što, dalje, obezbeđuje akulturaciju i aproprijaciju holivudskih narativnih obrazaca lokalnoj i regionalnoj traumi Jasenovca.

Sudbina jasenovačkih logoraša ispričana je kroz pogled desetogodišnje Dare (Biljana Čekić) koja sa majkom (Anja Stanić) i braćom (Luka, Jakov i Simon Šaranović, Marko Pipić) u koloni živi sa Kozare dospeva u Staru Gradišku. Otac (Mile/Zlatan Vidović) je, kako kasnije otkrivamo, u drugom delu logorskog kompleksa, u Donjoj Gradini. Od ulaska u transport smrti, Dara i drugi junaci zakoračuju u mnogokorišćenu pripovedačku matricu sastavljenu od epizoda logorskog života, smrti, putovanja u prenatrpanim vagonima, deljenja hrane, bolesti, sistemskog ubijanja i zverskog mučenja. Izborom holivudizovane melodrame Holokausta – u čemu je nesumnjivo veliku ulogu imao izvršni producent, Majkl Berenbaum (Michael Berenbaum), jedno od najvećih svetskih imena Studija Holokausta kao uzora reditelj Predrag Antonijević je legitimisao preuzimanje svih *deja vu* žanrovskih i prikazivačkih elemenata (narativne prečiće, pojednostavljenu priču, svedeni narativni univerzum).⁸

Holivudizacija Holokausta, utemeljena nadasve na melodramskoj režanrifikaciji, određuje efektno montažno (Filip Dedić) i vizuelno (Miloš Kodemo) uobličene linearnu, *in medias res* naraciju, te gradaciju zbivanja (manje izražena) i emocija (jasna

7 Uzvratno svodenje svetskog sukoba sa svuda prihvaćenim jasno razgraničenim stranama (dobra i zla, Saveznika i Sila osovine) u lokalne okvire podrazumeva reetnicizaciju sukobljenih strana, proizvođači, dalje, interpretativne fricije i haos. Lokalizacija i etnicizacija se proteže i na ratove raspada Jugoslavije eskalirajući u polemike u kojima se gubi čitanje filmskog teksta. Nestaje svest o nužnosti razlikovanja fikcije nastale na osnovu istinitih događaja i dokumentovane istorije; o mogućnosti a još više o nužnosti čitanja filma mimo intencionalne kritike i uz kritičko interpretativnu slobodu obezbeđenu prihvatanjem „smrti autora”.

8 Sintagma holivudizovana melodrama ukazuje na „industriju Holokausta” (Finkelstein 2005), gde spoj formule holivudske melodrame, kao dvostruko pežorativnog termina, i teme sa aumr neponovljivosti, neiskazivosti i jedinstvenosti vodi nedopustivim etičkim i estetičkim prekorajenima (Rivette 1961; Wiesel 1978). Stoga, rediteljsko opredeljenje za nedozvoljeni obrazac označava *apriorno* prihvatanje kritičkih određenja i sudova.

uzlazna linija).⁹ U tom ključu, film je primer umešnog holivudskog *storytellinga*, ekonomičnosti koja isključuje dublju lokalizaciju/kontekstualizaciju i (stereo)tipske priče koja bi pukom zamenom imena aktera i toponima funkcionisala kao priča bilo kog drugog logora. Klasični melodramski svet nosi jasno moralno polarizovane likove, neupitne samo žrtve i samo počinioce lišene moralnih dilema, kompleksnije motivacije i psihološkog razvoja. Moralno simplifikovana podela osigurava gledaočevu potpunu empatiju i identifikaciju ali postaje problem kada se u uzavreloj postjugoslovenskoj atmosferi istorijskog revizionizma etičkim dodaju etničke kvalifikacije. Melodramski *excess* (Brooks 1976) iskazan je elementima moralno začudnog (*moral occult* – Brooks 1976; Gledhill 1987; Daković 1994): simbolikom smrti i sećanja, Darom kao emotivnim fokalizatorom i muzikom. Tekstualno pozicioniranje nametljive metafore vagona obavijenih maglom u koje ulaze preminuli, markira Daru kao psihološki/emotivni fokalizator ili na prizore pojmljene kao njen *mind screen*. Prva mogućnost podržava konsekventnost doživljaja kroz junakinjinu emotivnu optiku; referentna je za dečije simboličko zamišljanje smrti i odzvanja klasičnim značenjem „noći i magle” Holokausta. U drugom slučaju, potvrdom da kadrovi ulaska u vagon „na rez” slede pravac njenog pogleda i odgovaraju na pitanje šta ona „vidi” suočena sa odlaskom bližnjih, Dara je i optički/vizuelni fokalizator. Belina hladnoće traume prošlosti i izmaglica sećanja u koju ulazi/izlazi kamera na početku/kraju filma mesta su upisa motiva besmrtnosti. Melodramski ispričano sećanje koje obezbeđuje večni život podržano je biblijsko/judeo-hrišćanskom referencom (prisutnom još od *Spasitelja/Savior*, 1998, Predrag Antonijević) na kraju filma: „A Bog nije Bog mrtvijenih nego živijenih, jer su njemu svi živi” (*Jevanđelje po Luki* 20; 38). Imanentna hipertrofirana emotivnost melodrame, u etimološkom ključu drame sa muzikom, ostvarena je izvanrednom šindlerovski tj. klasično holivudski raspisanom i raskošnom muzikom Aleksandre Kovač i Roman Goršeka, koja u stopu akcentuje i prati priču.

Darin i Budin spas iz logora je višestruko iznuđen kao *happy end* melodrame, *sucess story* Holokausta, potvrda kulturalne traume i nacionalnog žrtvenog narativa. Tvorac termina kulturalna trauma – inače izvedenog iz istraživanja Holokausta¹⁰ – Džefri Aleksander (2004) polazi od tvrdnje da je osnovni traumatski događaj „slobodno izabrana” društvena kriza „ne uvek utemeljena na istinitom događaju” ili na zbivanjima koja su se odigrala baš na taj način. Odabrana verzija zbivanja, tj. Jasenovac kao mesto stradanja Srba u NDH, stvar je slobodnog selektivnog istorijskog pamćenja/zaborava; utilitarnog sagledavanja iz državno određene optike; ideološki i psihološki oblikovan tako da se ispostavlja kao najjača egzistencijalna i identitetska pretnja zajednice. I upravo zarad rešavanja identitetske pretnje grupi/naciji Dara mora da preživi da bi na Dianino pitanje odgovorila da je Dara iz Jasenovca (a ne iz Mirkovaca).

9 O raskolu dve gradacije govori montažna scena „muzičkih stolica” kao naizmenična montaža čak četiri toka priče. Dramaturški gledano može se zaključiti da je reč o prerano postavljenom klimaksu zločina i užasa. U emotivnom smislu, sekvenca ne remeti uzlaznu liniju Darinog sazrevanja od pasivnog posmatrača u delatnu heroinu, od deteta žrtve u uzvišenu spasiteljku. Potvrda da preobražaj pratimo preko pogleda devojčice kao subjekta skopičkog režima je i uvodna pesma *Crne oči*, o lepim tamnim očima baš kakve su Darine. Istovremeno, budni pogled „straha i nade” onemelog deteta posveta je jednoj od najčuvanijih fotografija Holokausta – fotografiji Setele Steinbah (Settela Seimbach) na vratima vagona kojim odlazi u Bergen Belsen (v. Daković 2020: 51–54).

10 Holokausta od ratnog zločina preko drame traume postaje univerzalna moralna referenca; dominantna simbolička reprezentacija „zla u poznom XX veku, (sa) posledicama za razvoj nadnacionalnog moralnog univerzalizma koji može da obuzda genocidna zbivanja u budućnosti”. U postholokaust svetu, Holokaust koristimo da razumemo društveni život (Alexander 2004: 43), prepoznajući ga u genocidima, zločinima protiv čovečnosti, ratnim zločinima u Vijetnamu, Avganistanu, Bosni, humanitarnim intervencijama na Kosovu, Iraku i u vremenima „crvenog terora” (Subotić 2019).

Nemogućnost asimilacije traumatskog zbivanja u nacionalno sećanje vodi njegovom stalnom vraćanju, permanentnoj evokaciji kroz kulturalnu traumu kao naknadno stvoreni „koncept koji sugerise nove značenjske i uzročne veze među prethodno nepovezanim zbivanjima, strukturama, percepciji i delovanju”. Odloženom konstrukcijom traume, društvena grupa, nacija pa čak i civilizacije „kognitivno identifikuju postojanje i izvor ljudske patnje” vodeći zajednicu usvajanju neke značajne odgovornosti za to (Alexander 2004: 1–10) i, konsekvantno, spoznaji sopstvene uloge i identiteta. Film *Dara uz Jasenovca* sledstveno je kulturalna trauma ispričana iz ekskluzivne pozicije žrtve – nedužne, zavetne (srpske) žrtve obeležene „drugosti” – koja postaje nacionalno homogenizujuća i hegemon (i)storija. Kao kulturalna trauma okrenuta većinskom nacionalnom identitetu, *Dara iz Jasenovca* sledi obrazac nacionalnog žrtvenog narativa pojmljenog u obuhvatnom značenju pojmova žrtva/žrtveni/žrtvenički. Ne ulazeći u dalje kompleksno razlikovanje ovih pojmova koje i prevazilazi okvire rada, zadržaćemo se na stanovištu da je reč o „osiromašenim” prevodima engleskih pojmova *victim* i *sacrifice* koji tek kontekstulano otkrivaju razliku žrtve, ritualnog žrtvovanja, žrtvenog janjeta ili samožrtvovanja, odnosno na pasivno i aktivno delanje, poziciju objekta ili subjekta žrtvenog čina. Neko ko je žrtva (*victim*) okolnosti, tuđih mahinacija, nužnosti obreda ili rituala prinošenja žrtve ili tuđe odluke da bude žrtvovan uglavnom je pasivni objekat čina. Žrtvovanje (*sacrifice*) – i kao samo i kao ritualno – pak, upućuje na svesnu odluku zarad spasa, boljitka ili pomoći drugima, tj. na delovanje sa pozicije svesnog subjekta.¹¹ U ovom značenjskom procepu počinje problem filma, jer autor polazi od zadatog iskonskog nacionalnog žrtvenog narativa da bi ga nedovoljno razvio na osnovnom nivou, ličnog žrtvovanja pojedinaca zarad života drugih (Jaša (Bogdan Žirović) se žrtvuje za Mileta; majke za decu; Blankica (Jelena Grujić) za Daru i Budu). Sledstveno konceptu, lanac žrtvovanja mora biti uzvišeno okončan i Buda i Dara moraju da prežive da bi ispunili zavet svih koji su umrli za njih. Individualno žrtvovanje mehanički prenosi (ritualno žrtvovanje – nacija žrtva) i postaje zamajac nacionalno žrtvenog mita. Žrtva je žrtveno jagnje/jarac, žrtva koja se prinosi na oltar da bi naciju i njen mit učinila svetim (Girard 1978, 1982). Jasenovački narativ srpskih žrtvi koji staje u isti red sa kosovskim *mythomoteurom* čini celu naciju svetom i daje joj oreol nebeskog naroda (Suprotno *Dari iz Jasenovca*, rediteljjev prethodni film *Spasitelj*¹² i film Jasmile Žbanić *Quo vadis Aida?* (2020), koji je neizbežna tačka poređenja, polaze od obrasca majčinske melodrame¹³ i tragičnog žrtvovanja pojedinca, da bi spontano izrasli do univerzalno i nacionalno rezonantne tragedije).

11 v. Margalit 2000; Petrović 2019; Girard 1982.

12 *Spasitelj* je savršeni primer majčinske melodrame, inače *fil rouge* Antonijevećevog opusa, a njegovi završni kadrovi pogibije/žrtvovanja majke (Vera/Nataša Ninković) su *mise en abyme* *Dare iz Jasenovca* i inicijacija teme Jasenovca. Autentično korišćenje podžanra u *Spasitelju* objašnjava paradoks da jasenovački aluzivna zbivanja u priči o ratu u Bosni snimljenoj 1998. godine, tj. skoro bez ikakve istorijske distance nisu izazvala čitanje filma kao anti- bilo koga. Film je dobro prihvaćen od strane međunarodne kritike i ocenjen kao uravnotežena i dodala bih deonticizovana slika recentnih balkanskih sukoba gde su teret, krivica i uloge žrtvi i počinitelaca ravnomerno raspoređeni na sve zaraćene strane (v. Daković 2014b).

13 Neiskorišćeni obrazac majčinske melodrame mogao je da traženu posebnost filmu i obogati oveštalu formulu. Motiv majčinskog žrtvovanja (odricanja, smrti/odricanja od života), prisutan od početka, kada Milanka (Danijela Vranješ) ostavlja bebu nepoznatoj hrvatskoj seljanki (Andrea Forca), tako se dalje varira do kraja filma. Ipak, ne obuhvata lik Radojke (Nataša Ninković) iako bi to unelo preko potrebnu višeznačnost traume prošlosti. Razarad lika nadzornice, koja sopstvenu surovost i bezobzirnost pravda gubitkom dvoje dece i ne uspeva da svoju ćerku ubaci na Dijaninu listu, mapirala bi široku sivu zonu logora u kojoj obitavaju mnogi koji su istovremeno i počinioci i žrtve. Šire gledano, pokazala bi kontekstualno i multiperspektivno čitanje i prisvajanje sećanja koje je neophodno regionu.

U polju trostrukog susreta, *Dara iz Jasenovca* računa na univerzalnost melodramskih suza koje nemaju nacionalnu pripadnost; nacionalne sentimente i patos identitetskog mita; i večno vraćanje geopolitički identifikovane kulturalne traume. Filmska (i) storija Jasenovca lokalizacijom oprobanih svetskih obrazaca populariše kulturu nacionalnog vaskoliko žrtvenog sećanja koja zamenjuje školsko (ne)učenje istorije post-generacija. Dominantno kritičko čitanje od filma istorije okreće se „filmu koji stvara sećanje” (Erl 2009), koji vraća traumu i prenosi identitetske obrasce kada je poetska pravda fikcije podržana religioznom i mitskom (žrtvenom) etikom.

LITERATURA

- Aleksander 2002: J. Alexander, On the Social Construction of Moral Universals: The 'Holocaust' from War Crime to Trauma Drama, *European Journal of Social Theory*, 5/1, 5–85.
- Aleksander 2004: J. Alexander, Toward a Theory of Cultural Trauma, in: Alexander, J. et al. (eds.) *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1–30.
- Bajford 2013: J. Byford, Between Marginalization and Instrumentalization: Holocaust Memory in Serbia since the Late 1980s, in: J. P. Himka and J.B. Michlic (eds.) *Bringing the Dark Past to Light. The Reception of the Holocaust in Postcommunist Europe*, Lincoln and London: Nebraska UP, 516–549.
- Bruks 1976: P. Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven: Yale UP.
- Vizel 1978: E. Wiesel, Trivializing the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction, *New York Times*, April 16, 9.
- Gledhil 1987: C. Gledhill, *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: BFI.
- Daković 1994: N. Daković, *Melodrama nije žanr*, Beograd: FDU/JK.
- Daković 2014a: N. Daković, (Im)possible Witness: The Revelation of the Himmelkommando, in: N. Daković (ed.) *Representations of the Holocaust in the Balkans in Arts and Media*. Beograd, FDU, 1–9.
- Daković 2014b: N. Daković, Daković, *Studije filma: Ogledi o filmskim tekstovima sećanja*, Beograd: FDU.
- Daković 2020: N. Daković, *Slike bez sećanja: trauma, film, transmisija*, Beograd: FDU.
- Erl 2009: A. Erl, *Mediation, Remediation and the Dynamics of Cultural Memory*, Berlin: Gruyter GmbH.
- Žirar 1978: R. Girard, *Des choses cachees depuis la fondation du monde*, Paris: Ed. Grasset&Fasquelle.
- Žirar 1982: R. Girard, *Le Bouc emissaire*, Paris: Ed. Grasset&Fasquelle.
- Žuije i Leverato 2016: L. Jullier et J. M. Leveratto, L'Histoire d'un mythe : le "travelling de Kapo" ou la formation de l'ideologie francaise du film d'auteur, *Chapelles et querelles des theories du cinema/Cliques and Quarrels in Film Theory*, no. 8. <https://journals.openedition.org/map/2032>. 22. 3. 2021.
- Koselek 2018: R. Koselleck, *Sediments of Time: On Possible Histories*, Stanford: Stanford UP.
- Levi i Šnajder 2002: D. Levy & n. Sznajder, Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory, *European Journal of Social Theory* 5/1, 87–106.
- Margalit 2000: A. Margalit, *The Ethics of Memory*, Harvard: Harvard UP.

- Marjanović 2000: P. Marjanović Marjanović, *Srpski dramski pisci XX stoljeća*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju
- Petrović 2019: B. Petrović, Žrtveni narativ partizanskih filmova: *Bitka na Neretvi* Veljka Bulajića, in: N. Daković (ur.), *Studije filma i /ekranskih/ medija: Srbija 3.0*, Beograd: FCS, 135–153.
- Rivet 1961/2018: Ž. Rivet, O gnusnosti u: V. Perišić, (prir.) *Žak Rivet: tekstovi i razgovori*, Beograd: FMK, 71–75.
- Rotberg 2009: M. Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization (Cultural Memory in the Present)*. Redwood City: Stanford University Press.
- Subotić 2019: J. Subotić, *Yellow Star, Red Star: Holocaust Remembrance After Communism*, NY: Cornell UP.
- Finkelštajn 2005: N. Finkelstein, *The Holocaust Industry: Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering, Second edition*, London: Verso.
- Hirš 2004: J. Hirsch, *Afterimage: Film, Trauma and the Holocaust*, Philadelphia: Temple University Press.

JASENOVAC: FROM HOLOCAUST (HI)STORY TO SACRIFICIAL NARRATIVE

Summary

The paper analyzes the transformation of the films about Jasenovac – a historic trope that tends to stand side by side with the perennial *mythomoteur* of Kosovo and is equally used to boost the contemporary political agenda from the Holocaust narratives into the identity building national sacrificial narrative and cultural trauma. The case studies are feature fiction films from *The Ninth Circle* (*Deveti krug*, 1960), *Black Birds* (*Crne ptice*, 1967), *Remake* (2003) to *The Diary of Diana Budisavljević* (*Dnevnik Diane Budisavljević*, 2019) and *Dara of Jasenovac* (*Dara iz Jasenovca*, 2021).

After a brief historical overview of the Holocaust film and films about Jasenovac, the research focuses on the film *Dara of Jasenovac* as placed in the intersection of the Hollywoodized Holocaust melodrama, cultural trauma, and national sacrificial narrative. The sacrificial mechanism (Girard, 1972, 1982) being the key component of both, works from the (top) national to the (bottom) individual level of film. The Jasenovac narrative of victims and sacrifices, thus, is used to render the Serbian nation sacred. Simultaneously, within the notion of cultural trauma, it allows the narrativization of the event so “horrendous (...) that (it) leaves indelible signs” upon group/national consciousness, marking “their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways” (Alexander 2002).

Keywords: Jasenovac, the Holocaust, cultural trauma, sacrificial narrative, cinema

Nevena M. Daković