

Nikola Šuica¹

Fakultet likovnih umetnosti, Beograd

PRONAĐENI FOTOGRAFSKI SPOMENIK

Beogradski Purim

Zbirka Jevrejskog istorijskog muzeja u Beogradu, pored predmeta arheološke, zanatske i umetničke ostavštine, sadrži dragocene dokumente i zapise, sačuvanu štampu kao i fotografske snimke. Sakupljani podaci te vrste deo su kontinualnih istraživanja i pružaju se kako od ranijih vremena, tako i kroz završnicu 19. veka, i naglašeno, unutar potonjih decenija uspona građanskog društva i organizovanijih prilika jevrejske zajednice u Beogradu i Srbiji, kasnije u Kraljevini Jugoslaviji, sve do kraja tridesetih godina i izbijanja Drugog svetskog rata. Razumljivo je da su usled rasula, uništenja i prekida tokom okupacije i rata mnogi sačuvani dokumenti i predmeti, sakupljani ili nasleđeni u prve četiri decenije 20. veka, bez preciznosti datiranja i tačne genealogije.

***Punctum* sećanja „Beogradskog Purima”**

Fotografije, tehničke slike dovršene u sekundi, najčešće prenose realni trenutak i naglašavaju sugestivnost medijuma u vizuri kroz objektiv aparata, dokazujući osmotreno postojanje. Izgled situacija i učesnika, njihovih stavova, portreta kao i ambijenata i predmeta u stalnom su rasponu vremenskih odnosa. Trenutak pre snimka, potom, onaj dat na fotografiji, ali i trenutak posle odisao je nasleđem civilizacije slike u svim predstavama i umetničkim vrstama. Neraskidiva je veza

¹ nikola.suica@gmail.com

između slike i vremena, a time i oblasti temporalnog u kulturi, odajući u stapanjima mnogostrukost saznajnih struktura za suočenja sa nestalim i iščezlim. Napetost nasleđa fotografskog snimka, potom filmskog kadra i video-signalna prenosi se kao medijacija ne samo odraza i estetizacije, već i etičke odgovornosti. Oblikovanje tog odnosa putuje vremenom, pa od evidencije snimka nastaje prenos ka slici upamćenog, sabirajući utiske, otkrivanja i uočavanja, gde se zapitamo šta to jeste zapravo snimljeno, a time i predato za budućnost, gde po Anriju Bergsonu (Henri Bergson) „Sećanje nikada ne nastaje nakon opažaja, već se oni javljaju istovremeno. Paralelno sa opažajem, nastaje i odgovarajuće sećanje – kao senka koja prati telo” (Bergson 2011: 106). Vidljivost fotografskog snimka je znak, a za mislioce o fotografiji iz perioda pre Drugog svetskog rata, poput Valtera Benjamina (Walter Benjamin), svetlosti i senke mogu da budu matrica odavanja magijske aure, a kasnije, kroz razvojnost medijskih etapa i teorijskih pristupa šezdesetih godina, kod Rolana Barta (Roland Barthes), mogu da otvore medijaciju za nove studije slučaja. Dokaz izbavljenja iz prošlosti ukazuje na memorijski *punctum*, i to iz Bartovog čitanja istorije prisnosti i duševnosti opažanja svesnog iskustva ljudske vrste kroz fotografiju, i time njenih moći projekcija upamćenog (Barthes 1993). U memorijskom prenosu ka budućnosti, upravo funkcija fotografske slike postaje stanica uočavanja, protokol istraživanja istoričara kao i svedoka, pogotovo kada se radi o malim nalazima bez neposredne odredljivosti. Postmemorijski naboj, koji dolazi iz našeg razdoblja, mnogo godina posle raspoznavanja pripadnosti ili identifikovanja snimljenih osoba ili događaja, kako ga je u teoriju uvela Marijen Hirš (Marianne Hirsch), sredstvo je za obnovu i međugeneracijski prenos koji dospeva iz zjapeće praznine i reza koji je nastao posle Holokausta.² Ovo polazište, ali i u očenom snimku markiranost takvim pamćenjem, ponekad se svima nama iznenadno nametne.

Monohromna predstava na neznatno oštećenoj foto-hartiji pohranjena je među dokumentima, pismima i drugim fotografijama u kovertu u Jevrejskom istorijskom muzeju, unutar arhivske kutije o verskim obredima i društvenim skupovima. Bez oznaka na papirnoj poledini i otiska pečata, posivelog valera i bez traga

² O paradigmi „postmemorije” kao tragovima epohalne antropološke frakture i pometnje svedoče za-
pažanja i studije slučajeva u odeljcima studije Hiršove (Hirsch, 2012).

negativu, fotografija na papiru je dimenzija 14 × 9 cm.³ Suočenje sa neznanim okolnostima i doslovna nemogućnost pronalaženja i prepoznavanja izbijala je kao dodatna emisija snimljenog trenutka same fotografije. I mada je, pogotovo za pisma, svedočenja i raznolike fotografije, trag porekla prekinut, atribucija nesigurna i opravdano logički otežana za razjašnjenje, pažnju svojom ikoničnošću i atmosferom privlači taj fotografski jednostavan, nehotičan, ali kompoziciono složen snimak.



Proslava praznika Purim u sali Jevrejske opštine Beograd, cc. 1937–1941.

Na njemu se, za vreme javne proslave praznika Purim u sali Jevrejske opštine, u fotoreporterskom zahvatanju trenutka, na tom jedinom sačuvanom pozitivu pokazuju tadašnji pripadnici zajednice. Prikazani su u trenutku zabavne proslave između, po svoj prilici, dve muzičko-scenske tačke. Širokougona vidljiva predstava načinjena sa bine, sa neoštrim okvirom prvog plana predmeta – naslona stolice i

³ Na postojanje fotografije mi je ukazala Milica Mihailović, nekadašnja upravnica JIM. Pred prvu godinu novog veka, snimak je uz dozvolu muzeja prvi put reprodukovana za izdanje magazina *New Moment* no.13, uz vizuelnu građu koja je kalendarski kao dnevnik pratila sve sedmice 2001. godine. Izbor raznorodnih primera na temu psihološke zagledanosti u dolazeći trenutak, zahvatio je i tadašnje nadanje za nestanak represija i društvene pomatnje devedesetih godina u Srbiji i regionu. Izdanje je objedinjeno pod naslovom „Iščekivanje i druge srodne misterije/Expectations and Other Familiar Mysteries” (Šuica, Čalić 2000).

na stalku odloženog uspravnog saksofona pruža se sa središta scene, zahvatajući prostor svedenih svetiljki noćnog ambijenta sale. Moguće datiranje na osnovu lica, svećanih haljina, smokinga, te kostima i maski za purimski maskenbal nepobitno određuje završnicu tridesetih godina u Beogradu ili čak i kasniju priliku: 1937, moguće kasnije godine ili čak 1941. godinu.⁴ Isto tako, ambijent i datiranje određuju i danas osobene enterijerske lokacije – sale plitkih reljefa, štukature na zidovima na adresi Kralja Petra 71.⁵

Radi se o istorijskom trenutku i vremenu koji su sadržani na fotografiji u snimljenim izražajnostima lica i koji se potonjom sudbinom portretisanih vezuju za nadvijajuću pretnju i munjeviti dolazak tragedije, kao i za tada raširen i stružeci antisemitizam na različitim, pripajanim i okupiranim teritorijama kontinenta. Duh vremena trajao je duže od decenije, posle ekonomskih sunovrata i aktivno sve raširenije rasne diskriminacije prema Jevrejima, pravnih zabrana i javnih represija, otpočetih progona i pristizanja nezamislivo užasavajućih događaja. Stojeći učesnici proslave u balskoj, zabavnoj plesno-muzičkoj prilici, najvećim delom pretežno Beograđani „Mojsijeve vere” pridružuju se ličnostima i familijama svojih drugih rođaka po širokom etničkom poreklu u drugim evropskim sredinama, onima što su se našli pred nemilošću i usred stradanja, a potom i zatiranja kroz otpočet nacistički program „konačnog rešenja” pitanja evropskog jevrejstva.

Vizuelna beleška kulture i identiteta

Istorijski kontekst u beogradskim prilikama oličen je stepenastim izmenama sve naglašenije obespravljenosti i antijevrejskih mera u zapadnim delovima Kraljevine Jugoslavije, posebno tokom 1938. godine, posle zauzimanja granične čehoslovačke teritorije Sudeta, kao i pripajanja „anschlusa” Austrije u nemački Rajh. Tokom 1939, po izbijanju rata, kao i kasnije, tokom 1940. godine, sprovedeno je

⁴ Datiranje, ukoliko se radi po pretpostavci o toj, za predratnu beogradsku jevrejsku zajednicu, poslednjoj godini, po hebrejskom kalendaru 5701, proslava Purima u sali zbila se u subotu uveče 15. marta 1941.

⁵ Sala je u visokom prizemlju zgrade pompezne istoricističke fasade hebrejskih arheoloških uzora. Zdanje Jevrejske crkvene opštine projektovano je 1928, i upotpunjavanjima dovršeno do 1935, kao delo istaknutog arhitekta Samuila Sumbula. O zdanju i lokaciji videti u: Šuica 2014: 131.

uklanjanje Jevreja iz privrede, stopiranje poslovanja radnji jevrejskih vlasnika, uklanjanje od rada u državnoj administraciji kao i stvaranje odrednica *numerus clausus* u ograničenju obrazovanja za studente Jevreje. Antisemitska tradicija uočljiva u nacionalno osvešćenim frontovima, sinhrono sa usponom nemačkog Rajha tokom tridesetih godina, eksplicitna je u kompromitovanju i rušenju dr Milana Stojadinovića kao predsednika Vlade od strane profašističkog militantnog pokreta Zbor Dimitrija Ljotića – isturenog jurišnog pravca ekstremne desnice i kroz vatrene antisemitske tekstove i objave u časopisima *Novi Balkan* i *Srpski glas*. Stereotipna uloga Jevrejina kao tuđinskog otimača i njegova, sa nacionalnih strana osmotrena, ideološko-rasna odlika u masonsko-komunističkoj i otimačkoj zaveri naglašavane su sve učestalijim javnim osudama i bojkotima i, istovremeno, kroz isticanje srpskog rasnog preimućstva kao prednosti nacionalne elite kroz šovinizam i zaslepljeni antikulturni i antijugoslovenski pravac narodnog izbavljenja (Koljanin 2008: 395–462).

Iz tih razloga, ispitivanje skromno dokumentovane proslave Purima i društvenih prilika u Beogradu u političkom razdoblju namesničke Kraljevine, prvo Vlade u krizi predsednika Milana Stojadinovića, kao i, pred sam rat, političkih prevrata u Vladi takozvanog „nacionalnog spasa” koalicije Cvetković-Maček (kada je, pretpostavljeno, foto-snimak nastao), nije samo naknadni, intuitivno-spekulativni ulazak u analizu date istorijske okolnosti. Radi se, na osnovu nedatiranog foto-dokumenta, o izlaganju same prirode medija fotografije. Aktuelizovanje snimljenog prostora i ljudi na maskenbalu dospeva u nasleđe negativnog ishoda, gde formatom takav mali eksponat – otisak na foto-hartiji postaje značajan za savremenu kulturu 21. veka kao tekstura psihoanalitički začudnog očuvanja izgleda i izražajnosti lica: od grupnih portreta između razdraganosti i bezbrižnosti u zabavi, ali jednako i portreta u nelagodi moguće prostrujale slutnje.

Prateći kompoziciju zbivanja u jeku postmemorijske vizuelne kulture, nije teško odrediti presedan vremenitosti same date reporterske fotografije.⁶ Fotografija Purima u Beogradu, u jeku istorijskih i društvenih promena je paradoksalan čin, dat upravo u hiljadugodišnjem opstanku strukture biblijskog teksta, mita ili isto-

⁶ Mogućnost je da je snimak, izostao iz foto-arhiva, bio namenjen rubrikama poput „Beogradski život” dnevnika *Vreme* ili izveštaja u drugim prestoničkim dnevnim novinama, *Politika* ili *Pravda*. Druga mogućnost je da se radi o delu nekog člana Jevrejske opštine Beograd, nastalom na uspešnom nastupu i u uzavreloj atmosferi unutar gužve posetilaca.

rije semitskog hebrejskog izbavljenja. Purim se razvija iz teksta „Knjige o Jestiri” (prema Daničićevom prevodu Biblije na srpski jezik) ili, pre „Knjige o Esteri”, u vidu trijumfa po najradosnijem prazniku jevrejskog kalendara, ali prevučenog u potmulu i razluđujuću hijerarhiju društvenog i istorijskog pada. Što se tiče antropološkog tumačenja praznika, razbuđivanje prirode kroz praznik Purim je i pitanje dvostrukosti opstanka i smisla maske. Po pripovednim svojstvima, praznik se kontekstualizuje s preklapajućim tumačenjima tradicije mitskog, društvenog kao i sezonskog običaja. Kalendarski podešen 14. i 15. dana meseca Adara, povezuje se sa ispraćajem zime i izjednačuje s pranagonskim obredom čulne i senzibilne energije, obračunom sa zlom i spasenjem od uništenja, što biblijska „Knjiga o Ester” objedinjuje i na šta asocira potonje učesnike. Po predanju, persijska carevina bila je i stalna pretnja izgnanicima judejske zajednice na njenom tlu, te postaje i pripovedna igra za nadmudrivanje prema carskom dvorskom kancelaru – zlikovcu Hamanu. Prerušena da postane kraljica, devojka izražajne lepote, Estera, spasava svoje pleme – judejski narod – od istrebljenja, a pomaže i svom na pogubljenje osuđenom poočimu Mordehaju, koji posle strašnih iskušenja postaje nov, od naroda željeni vladar. Po nasleđenom običaju, u predvečerje Purima, u sinagogama se javno čita *Megilat Ester – Svitak o Esteri* posebnim napevom. Svi prisutni čitanje prate glasnim negodovanjem pri pomenu imena Hamana i članova njegove porodice, praćenim zvucima čegrtaljki. U raznim zajednicama pevale su se pesme u slavu Estere i Mordehaja. Dualizam događaja trijumfa nad porobljavanjem i savladavanja zla, kao i maskiranje do uspeha, predmet je opsežnih tumačenja verskih tekstova, od prenosa autentičnosti događaja u kasnijim istorijskim izvorima iz antike poput Herodota, do savremenih teorijskih isticanja heroine kroz naratološke obrasce. Zahvaćene su i postfeminističke postavke biblijske Ester, čija ritualna sekvenciranost nagoveštava razmotavanje povesti unutar knjige–slikovnice–svitka koji se u celosti koristi u evokativnom čitanju i napevima i u sefardskim, i isto tako aškenaskim službama.⁷

Tumačenje mitske priče preobražaja, od prokletstva i bezizlaza ka blagoslovu i ispunjenjima, bilo je podsticaj u korišćenju potencijala i strahotnih posledica iščezlih objašnjenja ili isto tako forenzičkih dimenzija posle nastanka purimske beogradske fotografije. Strukture su bile mnogostruke, te je snimak bio prodorni dokumentovani

⁷ O preplitanju struktura teksta videti u Berlin 2001.

istinski trenutak i povod iz prošlosti – *punctum* – za nastanak kratkog filma *Beogradski foto Purim*, premijerno predstavljenog u istoj sali Jevrejske opštine, tri dana posle kalendarskog Purima, 27. februara 2013/17. adara 5773. Film od 13 minuta je pilot verzija obimnije sakupljene vizuelne i arhivske građe, koja postupkom cilja na nivo personifikacija, sagledavanje društvenog življenja i zaborava, uz intertekstualno korišćenje vizuelnih i jezičkih nalaza. Polazeći od fotografije, razrada projekta ima muzejske ambicije daljeg korišćenja i nadgradnje u smislu interaktivnog prostornog memorijskog dela raznolikih protokola trajanja i time izazova otkrivanja.

Fotografija koja je izmenjena u pokretnoj slici i posredstvom primenjenih tretmana cilja na raspon kulturnog pamćenja, u nastojanju da upotpuni snagu proisteklu iz nestajanja, fenomen koji se u studijama kulture i filma kao i u proučavanjima Holokausta odvija u celishodnim, ma koliko parcijalnim doprinosima. Temeljni obrazac je istorijski dat u suočenju, u prvom začudnom sabiranju kojem je 1955, deset godina po završetku rata, doprineo francuski film *Noć i magla* (*Nuit et Brouillard*) reditelja Alana Renea (Alain Resnais). Za oblikovanje unutarnjih i spoljnih poimanja pamćenja Holokausta, uz umontirane crno-bele arhivske filmske i foto snimke, pored reditelja zaslužni su pisci teksta, Žan Kejrol (Jean Cayrol) i Kris Marker (Chris Marker), kompozitor Hans Ajsler (Hanns Eisler), dok je opustošene pasaže po razrušenim koncentracionim logorima Aušvic-Birkenau i Majdanek u kolor filmu načinio kameraman Saša Vierni (Sacha Vierny).⁸

Komentari prizora u toku filma *Noć i magla*, tog simboličnog naziva nacističke odredbe *Nacht und Nebel*, Kejrolov su tekstualni pravac za apologiju nestajanja u istoriji, uz svu nedokučivu istinu na ivici očigledne tragedije neizrečene odrednice Holokausta i masovnog istrebljenja evropskih Jevreja. Tezi da su logori ne samo antropološki shvaćena razorena stanja operativne ljudskosti, već i pravac za kosmičku vatru žrtvene vatre-paljenice – Šoa (hebr. Shoa) kroz zemaljsku erupciju mučenja, radnog iskorišćavanja i direktnog uništavanja doprinosi intertekstualni pravac slika dokumentarnih mesta logora bez ljudskog prisustva. Podela zajedničkog istorijskog pamćenja i odgovornosti za nestanak i satiranje jevrejstva svedena je i nalazi se van generisanih saznanja o mrežama koncentracionih logora i poimanja neizrecivosti „konačnog rešenja”, kao temporalni ulazak prošlosti u današnjicu.

⁸ O višedecenijskom dejstvu filma kao konglomerata pripovesti, arhivskih filmskih snimaka i fotografija i isto tako ekspresivne orkestarske muzike videti u Van der Knaap 2006.

Doprinos Reneovog filma je pionirski i konceptualno neizbrisiv poremećaj u razdoblju poratnog apsurdna i beznađa, dat kao apel otvaranja kolektivnog opažanja. Uspostavljen je znatno pre emocionalno direktnijih dejstava: dramskih i televizijskih pripovesti o sudbinama na način otkrivanja studija slučaja, najpoznatijeg potresa kakva je povest o Ani Frank ili drugih slikovitih primera kobnih osuđenosti i porodičnih nestajanja. Serijal filmova *Svet u ratu* (*World at War*, 1972–1973) o skoro svim obrađenim etapama Drugog svetskog rata i dokumentarni film *Konačno rešenje* (*Final Solution*, 1973–1974) u produkciji televizije BBC najavio je kasniju razvojnost teme u istraživačkim emisijama o masovnim uništenjima i Holokaustu, naglašeno razgranatim na kablovskim kanalima kao što su National Geographic ili ViaSat History odmah posle 2000. godine. Daleko od tematizovanog arhivskog materijala o zverstvima pogubljenja koji je u frenetičnoj medijaciji uspostavljao reditelj Ž. L. Godar (J. L. Godard) u filmskim esejima od kraja osamdesetih godina (saveznički snimci sa pronađenim nagomilanim ljudskim telima po oslobođanjima logora Dahau, Buhenvald ili Bergen Belsen) ili, s druge strane, u ambijentalizaciji neizrecivog u sporim raščlanjavanjima epskog doprinosa u svedočenjima učesnika, preživelih i tumača u filmu *Šoa* (*Shoa*) Kloda Lancmana (Claude Lanzmann) iz 1985, pitanje žrtve ili prepoznavanja nameće se i u manje poznatim i zaboravljenim prilascima Holokaustu u nasleđu južnoslovenske kulture 20. veka.

Fotografski trenutak zaustavljene istorije – Šoa

Statičnost aktera događaja kao što je purimska proslava na fotografiji, i atipično raširena polutama koja obavlja stojeće u dvorani za ples, uvodi i dodatna okrilja koja se strukturno ulivaju u saznanja o izdvojenosti i dozivu drevne prošlosti. Kroz dati izometrijski pogled na zid dvorane, a time skraćena okačenih slika desno od bine, kao i prema dnu sale među prozorima, u pozadini tog masovnog skupa, u doslovnoj nerazaznatljivosti je i zaseban dokaz o dubini iščezavanja jevrejskog i isto tako nacionalnog nasleđa kulture. Prevažodno, istraživanje i postojeći učinak upisuju se u aktuelne studije potrebe za izražavanjem snage upamćenog, kao i za aktiviranja oblasti pamćenja, ali i kontrapamćenja (brisanja kolektivne memorije) i stvarnog mesta fizičkog prostora. Zbivanje i kontekst same fotografije – mitska pripovest i proslava kao afirmacija savladavanja – otvaraju indeks svoje nehotične registracije iz daleke prošlosti, indeks koji se odvija u našem vremenu i nastupa-

jućoj budućnosti. Simbolična izražajnost premošćuje poluvekovnu utišanost stvorenu prema združenim i na snimku sabijenim ličnim pripovestima uključenih na purimskoj zabavi. Svečanu salu Jevrejske opštine sa štuko dekoracijom zidova, na snimku upotpunjuje uništeno ili nestalo nasleđe – uraljene i okačene slike velikog formata čiji je autor Leon Koen.⁹ Teme njegovih iščezlih slika – ulja na platnima iz sale, rađenih tokom boravka u Minhenu na prelazu vekova jedinstveni su dokazi evokativnosti. Kroz slikovne istoricističke preplete ikonografskih nadgradnji, te rane hibridizacije, vidljive predstave su susreti narodnih srpskih predanja, antičkih i biblijskih mitova i hebrejskih modaliteta u simbolističko-ekspresivnoj izražajnosti.

Sekunda samog fotografskog snimka prenosi i takav pozadinski potencijal koji opasuje prisutne na proslavi i pokazuje da je izdvojena iz prošlosti i svojevrsna platforma iščekivanja za okupljenu publiku, po svoj prilici između dve scenske tačke, muzičke numere ili tombole – ustaljene zabave na proslavi Purima. Po valeru zatamnjene sale razaznaje se oko devedeset devet prisutnih. Snimljeni posetioci, pretežno članovi jevrejske zajednice i gosti, obučeni su u svečanu odeću (toaletne, smokinge), a pojedini, vidljivi u prvim redovima po običaju praznika nose maske i kostime. Enterijer večernje zabave lajtmotiv je za razbuđivanje vremenske slike, što treba da opažajno aktivira nasleđe doratne zajednice i građanskog Beograda u Srbiji, a u kontekstu pristižućeg početka rata i okupacije ponudi novi arheološki tretman fotografije, dat iz dubine iščezavanja. U nastojanju za odslikavanjem te granice nestalih prilika pred užas uništenja, pravac prepoznavanja je dodatni momenat ličnih svedočenja.¹⁰

Za razliku od razrađivanih tema Holokausta u memoaristici, literaturi, filmovima i drugim medijima u zapadnom svetu, u Srbiji su fokusirano prenete slikovitije povesti kroz projekat dokumentovanja pripovesti *Mi smo preživeli*, koji su realizovali

⁹ Jedini slikar simbolističke orijentacije iz Srbije, potekao iz beogradske jevrejske četvrti Jalija ka Dunavu, L. K. (1859?–1934), koji je studirao na Akademiji likovne umetnosti u Minhenu, bio i internacionalno nagrađivan i otpočeo zapaženu karijeru sa izložbama i učešćima na prvom Bijenalu u Veneciji 1899. i Svetskoj izložbi u Parizu 1900, ali čiji je stvaralački put tokom prve decenije veka zaustavljen duševnom bolešću, a slikarska dela nestajala, kako prodajom, tako i zatiranjem (Šuica 2001).

¹⁰ O prisustvovanju balovima pod maskama slušao sam od dr Mire Flajšer Dimić u drugoj polovini osamdesetih godina, dok sam se znatno kasnije uz kopiju fotografije za moguće prepoznavanje snimljenih obraćao posle 2001. članovima zajednice očekujući da izndre sećanje: gđi Eti Najfeld, g. Aleksandru Mošiću i g. Aleksandru Leblu. Saznao sam da je najkrupnija muška figura koja stoji sleva u smokingu tadašnji spiker Radio Beograda.

Muzej i Savez Jevrejskih opština Srbije, kao i snimak o svedočenjima pojedinaca i porodica koje je od sredine devedesetih godina prevashodno iz Londona uređivao dr Jaša Almulj. Kultura tog sećanja preživelih bogata je anegdotama o snalaženju, o bekstvima ili opisima koji su, jasno je, zaobilazili direktno suočenje sa uništenjem velike većine: pojmove internacije i masovnih ubijanja – događaja koji su usledili od poznog proleća 1941, po bombardovanju Beograda, slomu jugoslovenske vojske i okupacionim merama Vermahta, na gradskim lokacijama Topovske šupe, logora na Sajmištu (Judenlager Semelin) sve do proleća 1942. godine. U dokumentovanu građu uključena su prepričavanja o zatvaranjima i streljanjima u logoru na Banjici, kao i snalaženju u doba prisustva ravnodušne kolaboracionističke Nedićeve žandarmerije i pod pretnjama beogradske policije, koju je vodio Dragi Jovanović (Almulj 2002).

Ukoliko se pretpostavke složenih događaja uzimaju u obzir, tada su pravilni detalji o logoru Sajmište, odakle je pogubljen najveći broj Jevreja iz Beograda, iz okoline i Banata, naslućuju po zapisniku koji je prenela Šarlota Rot (spasena iz internacije zahvaljujući dokazanom braku sa hrišćaninom) pred Državnom komisijom za utvrđivanje zločina okupatora i njihovih pomagača u Beogradu 1947. godine:

[...] Po našem dolasku na Sajmište, Nemci su izvršili detaljan pretres nad našim stvarima i nad nama i tom su nas prilikom opljačkali do gole kože. [...] Kako od kuće nisam ponela posteljinu jer su mi pre toga Nemci opljačkali stan, bila sam prinuđena da spavam na golim daskama i da se pokrивam svojim tankim kaputićem, tako da sam užasno strepela od zime. [...] smešteni smo bili u paviljonu broj tri. Moglo nas je biti oko 4.500 žena i dece, najmanje. Kada je taj paviljon bio toliko pun da se nismo mogli kretati, a ni disati, onda su Nemci novopridošle Jevrejke smeštali prvo u paviljon broj dva, a zatim, kada je i ovaj bio prepun, u paviljon broj jedan (Savez jevrejskih opština Srbije 2009: 439).

Paradoksi su u jezgru veze sa istorijom i nametima zaborava, gde se otkrivanje predmeta i prilika nekadašnjeg duha vremena otima iz unutrašnjosti sale i tiskanja majušnih figura, pokazujući izobličene perspektive i dvostrukosti postojanja u državnim okriljima. Kraljevina Jugoslavija je na izmaku, slede pokušaji nagodbe za mir, a potom nemački napad i rušenje, okupirani Beograd i magnovenja vrtoglave erupcije ograničenja, nasilja, prevare, izdaje, prećutkivanja. Na pravcu memorij-skog afekta pristižu aspekti preobražaja unutar informatičke prenaseljenosti 21.

veka. Time se dva sveta, naš – savremeni, i onaj prohujali – zamrznut na fotografskom snimku premošćuju, a vizure i zvuci prošlosti postaju značenjska rafinerija paralelne stvarnosti i jedino šta je preostalo kao znamenje traumatske istorije na snimku zahvaćenih života u času purimskog praznika oslobađanja. Potencijal raspona doživljaja zaboravljenog, prema umetničkom dejstvu upisuje se u istraživanje snage upamćenog, dok oblasti sećanja trpe brisanje kolektivne memorije i neprestane izmenljivosti fizičkog prostora. Simbolična izražajnost premošćuje više od sedam decenija utišanosti i zanemarivanja stvorenih prema združenim sudbinama sa snimka sabijenih, neimenovanih ličnih povesti.

Prezimana članova zajednice, raspršene i nasilno nestale familije poput Alkalaj, Amodaj, Baruh, Salomon, Flajšer, Koen, Kraus, Konforti, Latinger, Hercl, a možda u datom snimku negde prisutne i studentkinje medicine Hilde Dajč, koja se kao medicinska sestra prijavljuje za pomoć bolnice u logoru na levoj obali Save na Sajmištu – „Judenlager” po nazivu nemačke komande grada, gde i završava život. Snimak zvanica pod maskama zabave na Purimu udaljen je od ispovesti o uništenju i zverstvima Holokausta, ali ih najavljuje svojstvima na granici utvarnosti i sablasnog.¹¹ Svečana sala postaje prostor akumulacije i prvorazredan dokument autentičnosti. Modusi zajedništva tih lica pred traumatskim iskuseњima ili nasilnim nestankom nisu tek foto-portreti koje naziremo u nehotičnom fotoreporterskom snimku sa izvođačke scene svečane sale opštine. Ova svojstva su i uslovlila pitanje budućnosti takvog sećanja, kao i oblast istorijske traume, gde se na mestima gde nedostaju dokumentovanja neophodna za istoričare odvijaju nova svedočanstva, neretko nazvana slika „ekskarniranog medijskog pamćenja”, kakvo naglašava pisac i zatočenik Buhenvalda, Horhe Semprun (Jorge Semprún), a prenosi u poglavljima o Holokaustu u svojoj studiji o „kulturi sećanja i politici povesti” Alaida Asman (Assmann 2011: 271–275).

¹¹ To je i bio deo procesa građe za pilot-film *Beogradski foto Purim*. Uz tretman fotografije uneseni su postupci usporavanja i repeticije probranih dokumentarnih pokretnih slika i etnografskih primera kao što je *Svitak Megilat Ester*, otvarenje paviljona beogradskog Sajmišta iz 1937, snimak ceremonijala posete namesnika kneza Pavla rajhskancelaru Hitleru, purimske fotografije kao i fragmenti kratkog filma *Priča jednog dana – Nedovršena simfonija jednog grada* (1941) Maksa Kalmića, autora koji će iste godine stradati na početku nacističkog terora nad Jevrejima u Beogradu, u Srbiji i rasparčanoj Kraljevini Jugoslaviji.

Zaključak: svedočanstvo i sećanje

Ovakva mogućnost evokativnosti u medijskim sredstvima komunikacije, a posebno kroz primere Holokausta kao središnjeg civilizacijskog događaja nasred prošlog veka, odvija se u razgrađujućim i za budućnost projektovanim dimenzijama sećanja na prostore i zbivanja. Asimetričnost pristupa naknadne predstave u medijima, u likovnoj i vizuelnoj umetnosti, u književnosti dokumenata ili fikcije i prepričavanjima predstavlja temeljitu razliku kulture sećanja i introspektivnih ispovedi sadašnjice od strane učesnika i svedoka koje je ostvario Lancman u građi za film *Šoa* i s druge strane, pored Reneove pionirske *Noći i magle*, sa metodičnim oslobađanjem sećanja korišćenim u kinematografskim i fotografskim materijalima koje je uspostavio Godar. Za postupke i pripovedno-vizuelne procedure potonjeg, granica sa fikcijom i mogućnosti predstavljanja ima više aspekata, čime se Lancmanova pripovednost u sećanjima oblikuje kao namensko udaljavanje od slikovite predstave, na tragu hebrejskog verskog propisa iz Mojsijeve knjige, a time i nemogućnosti mimetičke slike iz same stvarnosti. Putem biologističke metafore dvojnosti slike koja remeti i postaje transgresija, današnjicu u svojoj slikovitoj mnogostrukosti karakteriše opasnost zaboravljanja kako na sliku, tako i na čin nestajanja i samog postojanja. Godar uvodi metod naglašenog usporavanja filmskog kadra do fotografske slike u višesatnom delu (*Istorije filma (Les Histoire(s) du Cinema*, 1988–1998), većem broju kratkih filmova u intertekstualnim deonicama izgovarenog teksta, fragmenta muzike i aluzivne slike ili u artikulaciji hronotopa Holokausta u filmskom eseju iz omnibus filma *Deset minuta stariji – čelo (Ten Minutes Older – Cello)* pod nazivom *U tami vremena (Dans le noir du temps*, 2001). Nevena Daković ukazuje na bogatstvo građe naknadno uspostavljenih žanrovskih odlika u filmovima o Holokaustu i raspon njihove pripovedne i evokativne paradigme unutar savremene multimedijalnosti pristupa kao osobenih i raznorodnih formi modelovanja u pripovednom filmu u novom veku (Daković 2014: 149–185).

Unutar eklektične formacije vizuelnog ili pripovednog materijala ili pozivanja bez direktnog uporišta otpočetog nalazom fotografije purimskog bala, nastaje opit arhivske građe kao argument antiteze haosa, besa i radikalnog zla 20. veka, trenutaka kada se civilizacija i kulture u stanju uzbune obrušavaju u dinamizam koji se od zaustavljene evidencije – foto-snimka – razvojno pružaju prema dinamizaciji

ukupne predstavivosti i poimanju događaja prošlosti. Centripetalna sila u umontiranim prizorima video-toka je elegija sporosti i odgovara Godarovom pravcu i estetizovanju naknadnog istorijskog suočenja sa trenutkom. Ne radi se o nadgradnji *punctum*-a i prodornosti fotografske predstave, već o jedinom estetizujućem pojmovnom sredstvu nad rasparčanom prošlošću koja je u civilizaciji prenosa i informacije kroz sliku, po Ž. D. Ibermanu (Huberman 2008: 127) zapravo „mozaičkog” karaktera.¹²

Montažni tretman slika, promicanja, kadrova i zvukova određuje opažanje prema teorijskom poimanju Delezove „kristalizacije vremena” (Gilles Deleuze). To je i pravac ne samo u razumevanju istorijske tragedije, već u svom ponavljanju slike i zvukova u filmu i primer ulaska u očigledan metod raščlanjavanja: u intertekstualnu praksu unutar današnje digitalne obrade svih izvoda i otkrivenih pošiljki iz prošlosti. U njemu, ne samo dati, savremeni kolor-snimak plesne dvorane jevrejske crkvene opštine iz iste pozicije objektiva, već i okružujuće asocijativne interakcije sa starim nalazima prate samom fotografijom uokvirenu izgubljenu prošlost. Moguće je da se u naglašenom ponavljanju ostvari čulna i saznajna sinteza podsećanja. Prizori umontiranih repetitivnih pokretnih slika čine video-tok ubrzanja u vidu opažajnog košmara kao čin oplakivanja i pamćenja. Predstavivost i isto tako nepredstavivost zverstava i mesta uništenja, u medijskim mogućnostima i genealogiji pre svega pokretne slike ali i fotografije, od Renea preko Godara i Lancmana, pa nadalje, kada pripovesti dosežu žanrovske eksploatacije, dospevaju do formacije fluidnog prostora za najveći zločin u istoriji, kako teolozi i mislioci posle Holokausta određuju ovaj događaj. Dokumenti ljudskog iskustva i iskušenja nagomilavaju se u stepene nezaslužene patnje i teološkog određenja teodiceje („Božje dozvole da postoji zlo”) u promišljanjima etičnosti samog Apsoluta ili u verskim odrednicama raspoznavanja pojma „Stvoritelja”. Udaljenje od dogme unutar procesa raspadanja odbačene civilizacije zadobija ispitivanje saznajne granice, a time i razumevanje filozofije istorije, što snalazi i sakupljanje svedočenja ili dokaza. Njihova obrada se podjednako javlja u teorijskim propitivanjima logorske internacije, porobljavanja, mučenja i uništenja, što fokusirano ispituje Đorđo Agamben (Agamben 2008: 42–46).

¹² O pridevu „mozaičko” kao poredbenoj metafori raspravlja se u pitanjima isto tako oskudne ili istinske fotografije zverstava ili nasilnih smaknuća u ratu i Holokaustu, u više deonica poglavlja (Huberman 2008).

Posledice, indukovani istorijski metež i *punctum* iz date fotografije pružaju se otud i ka prenosu protresajuće i najveće moguće traume u delima medijacije ukupne teološke kako tradicije, tako i dogme (Eliezer 2012). Fotografije kostimiranih na purimskim priredbama postaju zalag borbe za oslobađanje i za očuvanje zajednice, a maskenbalska procesija nadmašivanja mitskog demona biblijskih istorijskih događaja pruža se do savremenih, društvenih stagnacija, nemilosrdnih tranzicija, novih pretnji rasizma i revanšizama svih vrsta. Stanovište utvarnosti i sablasnog u video-toku „Beogradskog Purima” nadovezuje se na hebrejsku molitvenu, ali i saznajnu ravan „le’hashiv”, što znači „nema povratka”. Pronađeni snimak devojčice u Esterinom kostimu s krunom, potekao iz istih arhivskih izvora u Jevrejskom istorijskom muzeju, služi kao indeks usvajanja i putujući egzistencijalni signal. Od prenaseljenosti istorijskim tumačenjima, do takvog figurativnog fotografskog znaka za dozivanje, kroz delimičnu vidljivost zahvaćenih na snimku data je i zvučna evocirajuća senzacija – muzički odlomci i zvuci grada, komešanja purimskih skandiranja i čitanja molitve, a jednako i graktanje ptica, tih letećih svevidećih organizama upozorenja ili merenja vremena u huku noćne sove. Povratak sablasti istorijskog vremena određuje današnje zadatke umetnosti sećanja i kulturnog pamćenja, u obnovljenim rasporedima evokacija prošlih trenutaka politike, vere i sudbine. Sagledavanje sada nepoznatih i zaboravljenih na snimku, premeće se u *deja vu*, u već viđenu formu naše imaginacije, u čistotu pamćenja koju Bergson razume kao sliku-pamćenje. Stanje iščekivanja lica i tela na snimku (*état d’attente*) neporeciv je odraz što vizuelno sabija sve nasleđene, ali i nastupajuće okolnosti (Sylvain 2016).

Zato se opstanak trijumfa dobrog nad nasiljem kao želja javljao kroz promene purimskih svečanosti razračuna s negativnim, doslovno i s onim što Hana Arent (Hannah Arendt), „Ester” posleratne društvene teorije i etike, određuje na iskustvu užasa modernih društava, totalitarizma i nacizma određenjem koje se pruža ka emancipaciji unutar opšteg društvenog rada – da što je veća birokratizacija javnog života, utoliko postaje veća privlačnost nasilja.¹³ U pronađenoj fotografiji izolovano polje se proširuje, pa video-prizori naslojavaju prethodeću građu materijalne kulture ili etničkih običaja, ali i potonje efekte duha vremena, društvenog okruženja (davnog beogradskog života) i sasvim ličnih odnosa sni-

¹³ O odlikama antisemitizma i asimilacije Jevreja videti u poglavlju „Jevreji i društvo” prevoda knjige Hane Arent *Izvori totalitarizma*, Feministička izdavačka kuća 94, Beograd 1998.

mljenih ljudi. Zaustavljena sekunda u datim okolnostima, na obronku je sonorne kosmičke tragedije Holokausta. Ipak, moguće je – s našom nadom – ma kako izvestan, za neke u tadašnjem snimku i drukčiji ishod: uspešno bekstvo, spasavanje, a potom i život. Budućnost u kojoj se razbuđuje i prenosi za dalje vlastiti trijumf nezaboravljanja.

Literatura

- ||| **Agamben, Đ.** (2008) „Šta je logor?“. *Treći program Radio Beograda* br. 137–138, I–II/2008, str. 42–46.
- ||| **Almuli, J.** (2002) *Živi i mrtvi – Razgovori sa Jevrejima*. Beograd: Nezavisna izdanja Slobodana Mašića.
- ||| **Arent, H.** (1998) *Izvori totalitarizma*. Beograd: Feministička izdavačka kuća 94, Beograd.
- ||| **Asman, A.** (2011) *Duga senka prošlosti – Kultura sećanja i politika povesti*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- ||| **Bart, R.** (1993) *Svetla komora – Nota o fotografiji*. Beograd: Rad.
- ||| **Bergson, A.** (2011) *Duhovna energija*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Knjižarnica Zorana Stojanovića.
- ||| **Berkovic, E.** (2012) *Vera posle Holokausta*. Beograd: Savez jevrejskih opština Srbije.
- ||| **Berlin, A.** (2001) „The Book of Esther and Ancient Storytelling” in *Journal of Biblical Literature*, Vol. 120, No.1, Spring, pp. 3–14.
- ||| **Daković, N.** (2014) *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- ||| **Gaon, A. (ur.)** (2009) *Mi smo preživeli 5 – Jevreji o Holokaustu*. Beograd: Jevrejski istorijski muzej Saveza jevrejskih opština Srbije.
- ||| **Haggith, T., Newman, J. (eds.)** (2005) *Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television Since 1933*. London and New York: Wallflower Press.
- ||| **Hirsch, M.** (2012) *The Generation of Postmemory – Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Pres.
- ||| **Hornstein S., Jacobowitz, F. (eds.)** (2003) *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*. Indiana: UP Bloomington.

- ||| **Huberman, G. D.** (2008) *Images in Spite of All – Four Photographs from Auschwitz*. Chicago: The University of Chicago Press.
- ||| **Koljanin, M.** (2008) *Jevreji i antisemitizam u Kraljevini Jugoslaviji: 1918–1941*. Beograd: Institut za savremenu istoriju.
- ||| **Manošek, V.** (2007) *Holokaust u Srbiji: Vojna okupaciona politika i uništavanje Jevreja 1941–1942*. Beograd: Službeni list SRJ i „Draslar” Partner.
- ||| **Petrović, N. Ž.** (2015) *Ideologija varvarstva – fašističke i nacionalsocijalističke ideje kod intelektualaca u Beogradu (1929–1941)*. Beograd, Zemun: Zadruga Res Public-MostArt.
- ||| **Stier, B. O.** (2015) *Holocaust Icons: Symbolizing the Shoah in History and Memory*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.
- ||| **Struk, J.** (2005) *Photographing the Holocaust: Interpretations of the Evidence*. London and New York: I.B. Tauris.
- ||| **Šuica, N.** (2001) *Senke godišnjih doba – slikarstvo Leona Koena*. Beograd: Jugoslovenska galerija umetničkih dela.
- ||| **Šuica, N.** (2014) „Preuzeta i izmenjena zdanja jevrejskog vlasništva u Beogradu” u *Nacionalizacija–konfiskacija–restitucija*. Beograd: Limes Plus, časopis za društvene i humanističke nauke, Hesperia edu, str. 123–138.
- ||| **Van der Knaap, E. (ed.)** (2006) *Uncovering the Holocaust: The International Reception of Night and Fog*. London and New York: Wallflower Press.
- ||| **Young, J. E.** (2000) *At Memory's Edge: After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven CT: Yale University Press.
- ||| **Young, J. E.** (1994) *The Texture of Memory, Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven CT: Yale University Press.

Nikola Šuica

Faculty of Fine Arts, Belgrade

A PHOTOGRAPHIC MONUMENT REGAINED: Belgrade Purim

Summary

A photograph of the pre-war members of Jewish Community of Belgrade displays an evening masquerade ball party in the hall of Jewish Community as a prospect for an intense consideration of cultural memory and media outcome. This rare photo record from the collection of Jewish Historical Museum in Belgrade reveals a crowd in celebration of Purim, while their estranged expressions witness a dramatic change in historic moment bordering with war and the Holocaust. The photograph was a starting point to a pilot video film *Belgrade Photo Purim* and the paper analyses the media and theory stances of such finding. The perplexing notions of representation mainly inside technical instances of photographic and film frame are discussed as platforms for examination of cultural memory.

Key Words: Cultural memory, Purim, photograph, Jewish community of Belgrade, Holocaust, Jewish Historical Museum.