

The background of the cover is a dark, textured surface, possibly a canvas or paper, with numerous white, expressive brushstrokes. These strokes are thick and gestural, creating a sense of movement and chaos. Some strokes are horizontal, while others are vertical or diagonal. In the lower right corner, there is a small, faint number '173'.

ХОЛОКАУСТ, СЕЋАЊЕ, КУЛТУРА (II)

LABARDA

1968

Уредници
Катарина Мелић
Милена Нешић Павковић
Драган Бошковић

ХОЛОКАУСТ, СЕЋАЊЕ, КУЛТУРА

ФИЛМ



ФИЛУМ

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за студије сећања
Claims Conference
(Conference on Jewish Material Claims Against Germany)

ХОЛОКАУСТ, СЕЋАЊЕ, КУЛТУРА (II)

Уредници

Проф. др Катарина Мелић
Доц. др Милена Нешић Павковић
Проф. др Драган Бошковић

Уређивачки одбор

Мр Зоран Комадина, редовни професор, декан
Проф. др Ненад Филиповић, ректор
Проф. др Славко Ђорђевић
Проф. емеритус Милена Драгићевић Шешић
Проф. др Јелена Ердељан
Др Вук Даутовић
Проф. др Катарина Мелић
Доц. др Милена Нешић Павковић
Проф. др Драган Бошковић

Зборник је резултат истраживања у оквиру Студија Холокауста
које се под покровитељством
Claims Conference (Conference on Jewish Material Claims Against Germany)
изводе на Универзитету у Крагујевцу.

ХОЛОКАУСТ, СЕЋАЊЕ, КУЛТУРА (II)

Уредници

Проф. др Катарина Мелић
Доц. др Милена Нешић Павковић
Проф. др Драган Бошковић

Филолошко-уметнички факултет
Крагујевац
2023.

САДРЖАЈ

Јована С. Анђелковић

СМИСАО (И ПОСЛЕДИЦЕ) УПОТРЕБЕ ФОТОГРАФИЈЕ ТЕЛА
ЖРТВЕ ХОЛОКАУСТА У МОДНОМ МАГАЗИНУ / 9

Душица З. Алексић

УЛОГА ДОСТОЈАНСТВА И МОРАЛНОСТИ У РОМАНУ
МАЧКА И МИШ ГИНТЕРА ГРАСА / 21

Жарка Свирчев

КА ПОЕТИЦИ ПОСТМЕМОРИЈЕ ДАШЕ ДРНДИЋ:
ФИГУРА НАРАТОРА / 31

Сања Д. Живковић

НЕСУОЧАВАЊЕ РОДИТЕЉА
СА НАЦИСТИЧКОМ ПРОШЛОШЋУ
У РОМАНУ У СЕНЦИ МОГА БРАТА УВЕА ТИМА / 41

Нина М. Петровић

ХОЛСТЕНВИЛ КАО СОЦИОПОЛИТИЧКА АЛЕГОРИЈА ВАЈМАРСКЕ
НЕМАЧКЕ У ВИНЕОВОМ ФИЛМУ
КАБИНЕТ ДОКТОРА КАЛИГАРИЈА / 51

Лидија Г. Пешиковић

НАЧИНИ (НЕ)СУОЧАВАЊА СА ПРОШЛОШЋУ НА ПРИМЕРУ
РОМАНА ЧИТАЧ БЕРНХАРДА ШЛИНКА / 63

Кристијина Радивојевић

ПРИКАЗ ЖИВОТА ЈЕВРЕЈА ЗА ВРЕМЕ ОКУПАЦИЈЕ
У ДЕЛИМА ДНЕВНИК ЕЛЕН БЕР
И ДОРА БРУДЕР ПАТРИКА МОДИЈАНА / 74

Катјарина С. Лазић

МУСЛИМАНИ ИЛИ НЕМОГУЋНОСТ СВЕДОЧЕЊА
О ИСКУСТВУ ЛОГОРА / 89

Ана С. Ивановић

ОДНОС ПРЕМА ПРОШЛОСТИ
И ИСТОРИЈИ ХОЛОКАУСТА СТАРО САЈМИШТЕ / 97

Стеван М. Миловановић (Даниел Перахиа)

СЕМИОТИЧКА АНАЛИЗА МАТЕРИЈАЛНИХ И НЕМАТЕРИЈАЛНИХ
ЗНАКОВА И ДОКАЗА ЈЕВРЕЈСКОГ ИДЕНТИТЕТА И ХОЛОКАУСТА
У РОМАНУ РАНИ ЈАДИ ДАНИЛА КИША / 109

Andrija Savić

AUŠVIČ I BORBA ZA OPSTANAK
U ROMANU ZAR JE TO ČOVEK / 121

Нина М. Петровић¹

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Докторске академске студије

ХОЛСТЕНВИЛ КАО СОЦИОПОЛИТИЧКА АЛЕГОРИЈА ВАЈМАРСКЕ НЕМАЧКЕ У ВИНЕОВОМ ФИЛМУ КАБИНЕТ ДОКТОРА КАЛИГАРИЈА

Филм *Кабинет доктора Калигарија* путем конфигурације имагинарног града Холстенвила раскрива психосоцијалне контрадикције унутар немачке културе, као својеврсна уметничка рефлексија Вајмарске Немачке. Конвенције жанра, наративна структура филма, осветљење, сценографија, глума, одабир мушких и женских ликова, психолошке и социјалне ситуације конгруирају са идеолошком и историјском парадигмом тадашње Немачке. Павећи необичне пресеке жанра, Вине уводи и естетскополитички контекст поред историјског и психолошког. Филм приказује уплив авангардне уметности у политички и културни живот и репрезентује ревидирање реалистичке естетике, у којем дисторзија и дисторзија постају поводи за испитивање деловања масовне културе као простора идеолошких прећуткивања.

Кључне речи: Роберт Вине, *Кабинет доктора Калигарија*, Холстенвил, Вајмарска република, експресионизам, нацизам, идеологија, лудило, ауторитет

Кабинет доктора Калигарија (*Das Cabinet des Dr. Caligari*) јесте неми црно-бели хорор филм, снимљен и премијерно приказан 26. фебруара 1920. године у Берлину. Након Првог светског рата Ханс Јановиц (Hans Janowitz) и Карл Мајер (Carl Mayer) састају се у Берлину како би уприличили сценарио за хорор филм који ће бити базиран на њиховим искуствима. Идеја је касније предочена продуценту Ериху Померу који је пристао да финансира филм и одабрао Роберта Винеа (Robert Wiene) да га режира, инсистирајући да буде обликован у експресионистичком стилу. *Кабинет доктора Калигарија* јесте један од првих експресионистичких филмова и први хорор филм. Након премијере филм је постао много више од локалног класика, стога се популарност убрзо проширила на остатак Европе и, не задуго, на цео свет.

Наиме, немачки експресионизам јесте значајан део историје кинематографије, представља креативни уметнички покрет који је постао популаран у двадесетим годинама двадесетог века, у периоду познатом као Вајмарска Немачка, током којег су филмотворци истраживали јукстапозицију светла и сенки како би створили нови стил, који ће касније инспирисати кинематографију типичну за ноар филмове (film noir) у четрдесетим и педесетим годинама прошлог века. Ова уметничка форма, описана као експресивна, односно изражајна, форма комуникације од стране уметника, или, у овом случају, филмотворца, користи апстрактне форме, боје, текстуре, неприродну дубину, као начине модификовања и дисторзирања реалности која више није нешто спољашње већ дубоко интернализовано. Многи критичари, попут чувеног Зигфрида Кракауера (1990: 242), виде оригиналну причу, то јест сценарио за филм *Кабинет доктора Калигарија*,

1 nina.petrovic@prvagimnazija.edu.rs

написан од стране Ханса Јановица и Карла Мајера као збиља експресионистичку репрезентацију „лудости инхерентној ауторитету”.

Филм *Кабинет доктор Калигарија*, као хомолошка рефлексја историје Немачке, раскрива психосоцијалне контрадикције унутар културе и на које је све начине Вајмарска Немачка покушала да означи себе. Конвенције жанра, наративна структура филма, осветљење, сценографија, глума, одабир мушких и женских ликова, психолошке и социјалне ситуације конгруирају са идеолошком и историјском парадигмом тадашње Немачке.

Немачка је, након Француско-пруског рата 1870. године, из крхке федерације израсла у снажну централизовану државу, са аграрне на индустријску производњу. Интернационални систем картела прераста у процес индустријализације који не води бољитку већ Првом светском рату и поразу који је изазвао шок код немачких грађана. Абдикација кајзера Вилхелма и стварање републике били су стратешки покрети Немачке да осигура мировне преговоре у Версају. Но, ови поступци нису разрешили унутарње контрадикције. Новом републиком руководиле су социјалдемократе, али су левичари – спартакисти, предвођени Розом Луксемберг, мобилисали генерални штрајк пре примирја и подигли велики устанак уочи великих избора. Војне десничарске хијерархије фрајкори и јункери угушили су немачку револуцију у замаху и ликвидирали све левичарске вође. На крају су социјалдемократе задобиле већину на изборима 1919. године. Новодонесени Вајмарски устав 11. августа 1919. године с циљем да од Немачке начини парламентарну републику био је само провизорно демократски, одржавајући хијерархијске прератне структуре моћи: утврђену бирократију, реакционе судове, војску и материјалистичке односно капиталистичке интересе. Иронично, вођа социјалиста Фридрих Еберт био је први председник Вајмарске републике. Заветовао се да очува пруску војну традицију и залагао се за парламентарну демократију. Одбацио је политику класне борбе и владао Немачком у доба настајања филма *Кабинет доктор Калигарија*.

Елементи горенаведене историјске реалности улазе у дискурс Винеовог филма али су дислоцирани и постају идеолошка репрезентација те реалности. Наравно, контрадикције текста нису исте као друштвено-историјске јер уметност не функционише по истим правилима као идеологија, иако јој се неретко покорава и служи. У годинама настајања филма опоравак од рата у Немачкој текао је споро, док се Вајмарска република прилагођавала мирнодопском периоду. Повратници из рата и избеглице преплављују улице и влада несташаца хране, као и ентузијазма. Грађани полако постају свесни артифицијалности етнонационализма и популизма Првог светског рата. Психолошки, Немци су још увек у рововима трауматизовани, што владајући желе да преокрену у своју корист. Марфи (1991: 49–50), тумачећи филм, препознаје скривене намере немачке владе у презентовању уметничких артефакта масама на начин експлоатације крхке психе учесника рата психолошком методом дисоцијације – наиме, гледање на ратовање као на театар омогућује психичко бекство за учесника рата. Са довољним осећајем за театар, носилац ратне трауме може да обавља своје дужности без уплитања свог правог сопства и у стању је да фабрикује уверење да је свет још увек рационално место.

Суочен са макабре реалношћу и последицама рата, редитељ Вине кинематографијом слови о нацији којој је неопходно психичко лечење, што је нарочито јасно у његовом најпознатијем филму *Кабинет доктор Калигарија*. Калигари из наслова (Werner Krauss) управник је менталне институције који

злоупотребљава рањивост Цезара (Conrad Veidt), сомнамбула, чије га деликатно ментално стање чини погодном за манипулацију. Оно што издваја филм од других савремених филмова јесте револуционарни визуелни и наративни стил. Сам дизајн сценографије оштар је и угловит, подражавајући дисторзирану психу ликова пре него подражавајући стварне архитектонске конвенције и производећи узнемирујућ крајњи ефекат.

Одговоре на многа комплексна питања које филм покреће омогућује смештање филма унутар социополитичког, односно историјског контекста. Зигфрид Кракауер у његовом тексту *Од Калигарија ка Хитлеру. Психолошка историја немачког филма* истражује како се растуће неповерење у ауторитет у непосредном послератном периоду манифестује у филму. Како сценариста Јановиц открива, он и Мајер интенцијално су стигматизовали омнипотентност ауторитета државе која се очитује у регрутовању, декларацијама рата, пропаганди, и свеопштој манипулацији. Немачка ратна влада чинила се овима писцима као прототип калигаријевских прождрљивих ауторитета. Наиме, грађани Аустроугарске монархије били су у бољој позицији него већина грађана Рајха да продру у фаталне тенденције инхерентне немачком систему. Лик Калигарија отелотворује те тенденције: бори се за неограничени ауторитет, идолизира моћ по себи и, како би задовољио своју жудњу за доминацијом, сурово, без милости нарушава сва људска права и вредности. Функционишући као пуки инструмент, лунатик Цезар није толико кривац за убиства која је починио инструиран Калигаријем колико је Калигаријева невина жртва. Јанович и Мајер обликовали су Цезара као сомнамбула у циљу приказивања обичног човека који под притиском принудне војне службе бива истрениран да убије и буде убијен. Револуционарна значења приче недвосмислено се откривају на крају, са открићем психијатра као Калигарија, то јест симболичним поништењем помахниталог ауторитета.

Као члана Франкфуртске школе и пионира у критици филма, теоретичара Кракауера занима како идеологија невидљиво и нехотице продире чак и у изглед најбезопасније комерцијалне филмове, откривајући владајуће принципе друштва у процесу њиховог маскирања. У двадесетим годинама прошлог века формалне конвенције седме уметности биле су једва успостављене и холивудска дуготрајна културна хегемонија била је тек у зачетку. Филм, заједно са немачким експресионизмом шире, репрезентује ревидирање реалистичких термина естетике, у којој дистракција и дисторзија постају поводи за испитивање модула масовне културе као простора идеолошких прећуткивања.

Оно што је Кракауер идентификовао у немачком експресионизму јесте дубоко осећање алијенације, сиромаштва и слабости. Психолошка празнина створена Првим светским ратом произвела је заједничку потребу за јасношћу, ауторитетом и рационалношћу. Када су нацисти почели да производе пропаганду на масовном нивоу, махом путем њусрилова, јасни контрасти изронили су између њиховог стила и вајмарске кинематографије коју су наследили. Нацистичка пропагандна филмска пракса путем обрнуте монтаже не извлачи реалност из бесмисленог следа снимака, већ настоји да угуши свако право значење које би њихов слободан, отворен рад камере могао да пренесе. Умешно камуфлирајући ове тенденције путем њусрил материјала учвршћивали су код грађана утисак да се сама реалност креће кроз екране и утисак о аутентичности филма као целине, одржавајући свеопшту замагљеност истине и илузије. Из истог разлога нацисти су убрзали излазак њихових њусрилова, смањујући на минимум временски интервал између ратних догађаја и њиховог приказивања на екрану. Захваљујући

таквој близини публика је несвојеволно пресликавала утиске из реалности на њусрилове, који су се као паразити хранили стварним ликовима догађаја које су рефлектовали. Дакле, нацистичка пропаганда мобилисала је филмску индустрију одбацавањем субјективне кинематографије и мизансцена експресионизма у корист више прочишћеног реализма, који је био убедљив због свог јасног недостатка дисторзије. Њусрилови су допринели успеху рационалне организације простора у којем индивидуална реалност бива апсорбована тотализујућим осећајем правца, док ред бива изграђен на конформитету националног социјализма.

Апстрактни свет представљен у филму *Кабинет доктора Калигарија* конгруира са дисторзираним погледом на свет који је владао у свету после Великог рата (1914–1918), како износи филмски критичар Елсасер (2000: 42). Филм је узнемиравао људе јер је тада свет изнутра и споља био изразито мрачно место и није случајно изронио у моменту када је традиција деветнаестовековног историцизма улазила у стање акутне и широко дијагностификоване кризе. Елсасер, као и Кракауер, трага за аналогјама између Винеове прераде реалности камере и савремених интелектуалних покушаја да се преосмисле природа и епистемологија такозване историјске реалности, интерпретирајући филм као критику философије историзма (Елсасер 2000:55). Збиља, апстрактни, субјективистички мизансцен Винеових филмова одбацује и натуралистичку и реалистичку естетику и напушта потрагу историзма за објективном, свеобухватном репрезентацијом. На плану наратива Калигаријева циркуларна структура такође је у колизији са истористичким постулатом линеарне прогресије, а његова рекурзивна темпорална форма конгруира мање са било којим доследним или телеолошким моделом а више са шпенглеровском визијом историјске периодике. Изазивајући Кракауерову интерпретацију да оквир наратива филма обуздава и неутрализује иначе револуционарне импликације приче, Николас Бајер истиче да су наративна средства присутна у оригиналном сценарију филма *Кабинет доктора Калигарија* револуционарна и тумачи финално откриће нараторове менталне нестабилности као радикално поткопавање основних начела историцизма која подразумевају поузданост нарације и објективност историјских навода. Ово интерпретативно сочиво опскрбљује гледаоце не само рестаурацијом рационалног реда већ пре перспективистичким осећајем за историјску реалност као међуигре коначних интерпретација (2013: 12).

Вине користи чудне технике при обликовању града Холстенвила у филму *Кабинет доктора Калигарија* да направи квазиотклон од реалности како би имплицирао право значење сцена у вези са социјополитичком ситуацијом тадашњег времена, то јест, послератне Немачке. Филм се отвара као флешбек пацијента у санаторијуму. Секвенце титлова и наративног текста угловите су, оштре, извртнуте, у складу са сценографијом и естетиком целокупног филма. Ови артистички избори осликавају мрачно, изокренуту атмосферу филма и буде емоције страха коју су становници Вајмарске републике искусили. Наиме, наратив се отвара мушкарцем у необичној соби који чита књигу. Он гледа кроз прозор узбуђено, узима капут и напушта собу. Следећи кадар јесте на чиновнику који седи на необично високој столици, уроњен у папирологију, и игнорише доктора Калигарија, репрезентујући опресивни хијерархијски режим. Особа од ауторитета седи високо док је Калигари ниже. Чиновник непрестано узвикује: „Чекај!“, Калигарију даље сугеришући да потребе ниже позиционираних људи нису битне. Ово је први пример ригидне контроле у филму. Треба напоменути да је овај снимак класична карактеристика експресионистичких уметника а то је употреба екстремних визуелних

средстава. Касније сазнајемо да је чиновник убијен. Јасно је ко је починио злочин и из којих побуда. Начин на који камера снима како Калигари хода, говори и посматра људе, антиципира Хитлерово успињање и његову страховладу, у смислу да он има апсолутну моћ да угрожава сва људска права. Његова прва жртва јесте чиновник. Овај Калигаријев злочин може да се интерпретира као санкција за чиновникову моћ над њим и, наравно, као јасна алузија на Хитлера који је био немилосрдан према свим својим опонентима који су се понашали према њему као у Винеовом филму чиновник према доктору Калигарију.

На вашару Калигари открива Цезара великој гомили. Сада његова ауторитативна позиција бива евидентна док он наводи руљу да се фокусира на њега. Снимљен је из високог угла како би његова ауторитативност била проминентнија. Његови покрети и поступци конгруирају са Хитлеровим и Вилхелмовим, који су врло слично настојали да контролишу велике групе људи. Саундтрек који се користи током буђења сомнамбула Цезара, типичан за хорор жанр, производи мрачни, језиви тон који код гледаоца изазива осећај забринутости за Калигаријеву карневалску публику. Лик Цезара раскрива да је Винеов филм заиста о држави која је под контролом немачке владе. Он је сомнамбул, репрезентује немачке грађане, нарочито мушкарце којима је речено да се морају борити за њихову земљу на почетку Првог светског рата. Када се коначно пробуди, излази из ковчега јако споро. Очи су му приковане за окружење и помера се споро, некоординисано. Његови трои покрети у јукстапозицији су са осталим ликовима у филму који се све време крећу јако брзо у свеопштој конфузији и без јасног циља. Цезар је у стању трансa и покурава се једино Калигарију, што је недвосмислена алузија на ауторитативну немачку владу која успева да покори слободну вољу грађана да учине све зарад туђих циљева. Цезарово лице се приказује у многим поновљеним макроплановима и то хипнотише публику да се идентификује са њим као симболом немачког друштва под владиним опресивним трансом.

Следећи кадар приказује конфронтацију Алана и Цезара. Када Алан упита свезнајућег Цезара: „Колико дуго ћу живети?“, добија немилосрдан одговор: „До изаласка сунца.“ (Вине 1920) Антон Каес детектује Винеов филм као агресивни проглас о ратној психијатрији, убиствима и преварама вајмарског периода. Истиче да Аланово питање упућено Цезару рефлектује трауму немачких грађана за време рата, с обзиром на то да је ово питање било у умовима свих војника и њихових породица. Франсисов очај након Алановог убиства може се упоредити са многим војницима који су преживели рат а били сведоци умирања њихових сабораца (2006: 11).

Кракауер (1947: 22–25) сматра да је највећи значај филма управо у осликовању симболичног свеопштег повлачења послератних Немаца у љуштуру. Након рата многи су Немацк желели да се повуку из опорог, округлог спољњег света у нематеријални, недодирљив, неопипљив унутарњи свет душе. Читава сценографија филма, осветљење, глума, наратив, појачавају то симболичко повлачење. У крајњој фази филм представља прву пуну артикулацију на пристајућу потчињеност тиранском ауторитету. Док су се повлачили у себе, Немци су имали потребу да преиспитају њихову традиционалну веру у ауторитет. Крај филма може да сигнализира свесну конструкцију политичке дилеме. Гледаоци у биоскопима били би постављени у исту недоумицу као чланови немачке авангарде у стварном животу у годинама пре и после Првог светског рата.

Кабинет доктора Калигарија рани је пример одбијања претходне кинематографске традиције која је стављала нагласак на илузију и нарацију. Филм

настоји да одржи дословно развијање наратива, креирајући дијалектику у којој је стварност филма као медијума јукстапозиционирана реалности линеарног наратива. Како би артикулисао ову дијалектику, Вине пориче илузију. Реалност наратива непатворена је једино у очима лудака, те ми на крају филма сазнајемо да смо поклонили поверење непоузданом наратору, као што су Немци Вајмарске републике њихово власти. Ово афирмисање фиктивне природе приче и опипљивост медијума отвара иронични модул.

Дисјункција раних сцена у филму постаје потентнија када угледамо карневалски улаз. Простор је без јасног средишта, у колизији су предњи и задњи план. Грађани Холстевила крећу се ентропично у свим правцима, спуштају се низ степенице за које претпостављамо да воде карневалу али не можемо засигурно знати где. Није случајно Вине одабрао управо карневал као хронотоп у којем Калигари буди из трансa Цезара. Карневал представља транзициони период слава и симболичког препорода грађана, када попуштају стеге, јаловост замењује обиље, мировање флуks, и све границе бивају замагљене, и изнутра и споља. Карневал руши социјалне конвенције и хијерархије, ослобађа од тираније, свето детронизује а уздиже ниско. Погодно је тле за политички активизам, што доктор Калигари у филму и те како користи. Вине иронизује потентност овог тропа осликавајући карневал као двосмислено друштвено окружење у којем се успех мери ефективношћу превара, тј. илузија као што су нацисти радили са грађанима путем њусрилова. Сам Цезар под руком мање малициозних руку Калигаријевих био би обична варка, продукт мађионичарске илузије у циљу преваре публике. Недостатак илузионизма на сцени је комплементаран чудноватости овог конкретног карневала који оперише реалним а не илузиногеним, или нам се бар тако чини на почетку. Спацијална дисјункција сцена нарочито је изражена у сцени када Цезар бежи носећи тело Цејн и након свега неколико корака замиче за планином која се чинила далеком. Све време у Винеовом Холстенвилу оно што се чинило далеким постаје јако близу и оно што се чинило реалним напрасно се трансформише у нешто артифицијално и лажно. Вине све време кокетира са хоризонтима очекивања реципијената са сврхом њиховог неиспуњења и укидања простора слободе. Сви су ликови пукe марионете, заробљене у илузији слободе деловања и мишљења. То постаје најочљивије када Цезар не само да не успева да закорачи у простор сценографије већ умире чим начини први покушај.

Још једно побијање хоризонта очекивања гледалаца искрсава када први пут посумњамо у поузданост наратора. Крај филма оставља нас у недоумици да ли је све што смо узимали за стварно била заправо само илузија лудака. Наратор одлази у санаторијум да пронађе злог доктора, верујући да је он Калигари са карневала. Када уђе на пијаци на његовом путу ка санаторијуму изненада смо погођени пространошћу сцене. Отворена пијаца води ка архитектонској формацији с троделим луком, карактеристичној за ренесансу. Међутим, ова грађевина не изазива дивљење због своје грациозности, склада и прецизности, већ је место просторног проклизавања. Вине нас нагло суочава са обрнутом перспективом у којој линеарност бива суспендована, нестаје с предњег плана и оставља обресе у позадини кроз дизајн плочица на пијаци. Перспектива још једном бива изокренута. Наратор стоји на месту нестајања, али не у позадини већ у предњем плану. Дистанца ирационално нараста. Ова алогична спацијална дисјункција указује на ирационалну тачку гледишта сада осумњиченог наратора. Док Франсис хрли ка згради, одједном долази до укидања даљине. Читава сцена је у средишту, нема прелаза. Предњи план и задњи бивају фингирани у корист просторног лимба без

каузалности. Овај недостатак везе између наратора и окружења наглашава но-вооткривени хаос његовог ума, односно немачких грађана послератног периода.

С обзиром на то да су аутори филма били пацифисти не изненађује да су многи критичари сценарио филма тумачили као напад на милитаризам а разрешење на крају филма видели као социодемократско раскривање неправде које би водило њеном брисању. Међутим, теоретичар Робертс (2004: 58) истиче да је финални револт филма искључиво на психолошкој равни и остаје реформистички у најбољем случају, док, у најгорем, легитимизује идеологију буржујског либерализма. Стога дисоцијација праве историјске репресије у послератној Немачкој на психоаналитички модул поништава праву класну динамику Вајмарске републике. Отуда се мучна друштвена борба за контролу преноси на план унутрашње борбе, те би филм *Кабинет доктор Калигарија* представљао збиља хорор филм о репресивној култури. Главни аргументи за ову тезу јесту следећи тропи:

- **Цезаров ковчег.** Само име јунака јесте алузија на војног освајача Јулија Цезара као и на свеже свргнутог Кајсера, а његов ковчег недвосмислена је ознака за смрт и препород, реинкарнацију немачко-пруског милитаризма. Када доктор Калигари обавести гомилу да је сомнамбул Цезар у сну двадесет и три године, узевши у обзир премијеру филма у Енглеској, схватамо да је Цезар у трансу од 1898. године, а то је година смрти Ота фон Бизмарка, који је био главни архитекта немачке унификације и први канцелар немачке империје.
- Слично, *кабинет* у наслову може бити суптилна алузија на политички кабинет нове друштвене демократије, владин ковчег за послератну Немачку. Стога, Цезарово дијегетичко буђење јесте у вези са потребом за повратком пруског милитаризма друштвено угњетенима. Каснија замена Цезаровог тела лутком указује на ултимативну неефикасност владе-марионете Вајмарске републике. Франсис је у стању да то декодира, он схвата да марионета представља праве силе зла у Холстенволу док говори полицији – „Нешто страшно се налази у нашој средини.” (Вине 1920) Читајући филм као социополитичку алегорију, видимо да лутак Цезар репрезентује Вајмарску демократију, која је фронт за пласирање идеје да су немачке опресивне војне силе представљене Цезаром безазлене. Хапшење невиног од стране полиције јесте још једна индикативна контрадикција – у послератној Немачкој левичарске вође биле су гоњене, хапшене и убијане, док су десничари били амнестирани.
- Уколико је доктор Калигари инкарнација репресивних аспеката немачког живота које су на крају кулминирале порастом моћи Адолфа Хитлера – **име Калигарија** евоцира још једног бездушног римског императора Калигулу. Стога његово враћање средњовековном рукопису који датира из 1156. године и његовом имењаку монаху из 1093. године сугерише повратак или регресију на немачку рану прошлост, Први Рајх, Свето немачко царство, када је милитаризам био неоспоран. Средњовековна архитектура у филму потцртава овај регресивни историјски мотив.
- Ауторитет и тиранија у тексту су наглашени кроз други мотив, стално присуство **високо посађених столица** на којима бирократе седе. Чак и нежни, поетски настројени Алан има високу столицу у његовом стану и он има ауторитативну страну.
- Дијалектика успињања и слома Немачке осликана је у филму путем **високих степенница**, попут оних које воде до Калигарија у његов санаторијум

и које воде ка полицијској станици и карневалу, и које учвршћују ову врсту хијерархијске фигурације. Оне симболизују драстичну промену, али и несигурност, пребрзо се прелазе и не знамо куда воде.

Главна просторија у санаторијуму циркуларног је облика – радикалне промене у филму десиће се управо тамо: Калигаријева неочекивана конфигурација унутар његове институције и, напослетку, разоткривање Франсиса као помахниталог а Калигарија као беневољентног, нежног доктора. У светлу ових сцена **циркуларни моштив** не чита се само као знак промене већ и као револуција. Франсис у лудачкој кошуљи у санаторијуму јесте још једна репрезентација слободе мисли немачких грађана која бива опозвана од стране ауторитета владе. Публика је принуђена да бира између ауторитативне ригидности и лудила. Нема простора за људску слободу. Стога су многи историчари филма критиковали Винеа да поручује гледаоцима да мораш да будеш луд да би се упустио у дуел са ауторитативним фигурама. По овој интерпретацији доктор Калигари представљао би хипостазу социјалне демократије Вајмарске републике. На површини респектабилна и беневољентна очинска фигура а заправо притајени опасни тиранин-мегаломан. Док би, самим тиме, Цезар био отелотворење милитаризма, можда чак и Кајсера. Такво историјско читање разоткрива како млади човек може бити хипнотисан, инкантиран, заведен да почини убиство по налогу ауторитета.

- Теоретичар Бајер (2013: 310) проналази суптилне социјополитичке алузије у филму на основу облика ентеријера и екстеријера и реквизита. Наиме, **визуелни шаблони кругова и њравих линија** представљају артикулацију ауторитета и потчињених. Џејнина соба циркуларног је облика, као и шаре тапета и драперија, и у јасном су контрасту са правим и зупчастим линијама које су у вези са Калигаријем. Он носи штап и има три проминетне линије на коси и рукавицама. Ове три линије налазе се и на степеницама полицијске станице и на степеницама које воде ка санаторијуму. Дакле, линеарност јесте симбол ауторитета (Цезаров нож, Калигаријев штап,) а кружност потчињености (све у вези са жртвама доктора Калигарија). Када се супротстави непријатељу, Франсис жели да преузме улогу ауторитативне фигуре изговоривши свом опоненту: „Круг се затвара, докторе Калигари.” (Вине 2020)
- Још један важан троп у Винеовом филму *Кабинет доктора Калигарија* јесте **хипноза**. Погледи ликова у филму у вези су са инстанцама моћи. И Џејн и Цезар имају празне погледе, као да су зачарани, хипнотисани, пуке Калигаријево марионете. Хипноза као регресивно стање аналогно сну које подређује вољу другом одлично је средство за приказ грађана Вајмарске републике. Калигари путем његових наочари хипнотише Франсиса, Цезара, Џејн и саму публику.
- **Едиповски револт и њавријархална репресија** испуњавају цео наратив Винеовог филма. Налог да се одрасте и буде попут оца присутна је и у рекламном слогану за филм: „Мораш постати Калигари.” Управо то чини и сам Калигари када преузме идентитет његовог средњовековног имењака из Првог Рајха. Може се поставити питање да ли филм поручује да се Немачка мора вратити својим милитаристичким инклинацијама како би пребродила тренутну кризу. Не само да доктор Калигари мора постати Калигари већ и Франсис кроз психоаналитичке процесе трансфера и

пројекције мора да се идентификује са доктором, односно оцем. И Франсис преузима Калигаријеву канцеларију, чита дневник и подстиче узурпацију шарлатанског ауторитета у санаторијуму. Чак и ако је Франсисова прича одбачена као лудило или ноћна мора, тај кошмар може бити пут ка друштвено несвесном. Франсис убија супарника, можда и део себе. Занимљиво је приметити да се Франсис чак и унутар свог наратива понаша као кривац. Поправља одећу кад сазна за убиство свог пријатеља Алана, а његова реакција на вести сумњива је и претерана.

Опозиција између ауторитета и проблематичне индивидуе указује на доминантну тему литературе вајмарског времена познату као конфликт генерација или прецизније сукоб оца и сина. Ото Грос дао је најбољу анализу овог комплекса приказом политичког ауторитета у уметности и ауторитета у друштву. Као Фројдов ученик, Грос формулише теорију то јест критику патријархалног друштва. Студент Франсис све време у филму трага за убицом свог пријатеља. На крају филма сам Франсис завршава у лудачкој кошуљи док се доктор смеши у камеру, представљајући мудру, беневољентну и тријумфалну фигуру институционалног и медицинског ауторитета. Уместо да филм достави недвосмислену политичку поруку, његов оквир, сценографија и наратив наводе рецепијенте да мисле политички. Винеов филм све време проблематизује појам лудила у вези са инстанцама политичке моћи. Крај филма нагони гледаоца на три потенцијална интерпретативна одговора:

1. Посматрање филма само као пуког спектакла, као својеврсна интелектуална дистанца од стварности.
2. Конформистичко виђење које прихвата ауторитет доктора и лудило Франсиса. Наиме, гледалац прихвата арбитарност Франсисовог лудила и предаје се ауторитету управника санаторијума, али и самог филма.
3. Гледалац верује свом осећају и критички преиспитује неадекватност оквира и арбитарно наметање закључака и крај филма тумачи као раскривање злоупотреба ауторитета у институцијама које су увек у руху привидне нормалности. Овај увид проблематизује сву квазинормалност у репресивним друштвима, у којима се преиспитивање ауторитета сматра врстом лудила, политички инструментализоване форме лудила.

Друга и трећа перспектива постављају гледаоце у интерпретативне лудачке кошуље, у непријатно колебање између две подједнако незадовољавајуће и непријатне позиције – добровољно враћање у стање политичке несвести, која након гледања филма не може бити више невино незнање или подизање политичке свести која појачава осећај nelaгоде и кривице. Публика је принуђена да бира између ауторитативне ригидности и лудила. Нема простора за људску слободу. Гледалац преузима на себе све ризике као и авангардни уметник у друштву, стога филм репрезентује рафинирано испуњење политичке експресије у уметности.

Исте године када је филм направљен, Фројд је објавио тезу о ратним неурозама у тексту *Психоанализа и рајне неурозе*. Рад наглашава конфликт између војничког старог мирнодопског ега и његовог новоствореног ратног и истиче едиповски однос грађана Немачке и власти. Овај конфликт најтранспарентнији је у примеру понашања сомнамбула Цезара када јесте и када није под Калигаријевим руководством. Многе дупликације и мултипликације догађаја и учесника у филму репрезентују различите форме фројдијанских комплекса, нарочито едиповских. Калигари као очинска фигура бива хоспитализован и стављен у лудачку кошуљу у Франсисовој фантазији. Цезар се одриче свог ауторитативног духовног оца

Калигарија, киднапујући Цејн за себе. Но, обојица бивају кажњени за увреду ауторитета патријархата. Франсис завршава у лудачкој кошуљи а Цезар бива гоњен и убијен. Чак и Цејн Калигарија види као супститут за њеног оца и подлеже Калигаријевим чинима, доведши себе у смртну опасност. У завршној секвенци Винеовог филма Калигаријева оптимистична прогноза – „Сада видим како он може бити враћен у нормалу” сугерише да друштвено детерминисано лудило може бити излечено на индивидуалном плану унутар друштвеног матрикса без разрешавања културних контрадикција које су изазвале колективну деменцију.

Закључне констатације

Филм *Кабинет доктор Калигарија* користи визуелно експресионистички стил да прикаже ментални притисак немачких грађана под ауторитативном моћи у двадесетим годинама прошлог века. Вине нам осликава израћање ауторитативне моћи и места на којима се то обично одиграва. Филм предсказује успићање Хитлера кроз лик доктора Калигарија који на сличан начин убија и контролише велике групе људи и гомиле, иако нико то, заправо, није могао да предвиди. Редитељ Вине успоставља везу између Калигулиног Рима и Немачке пре Хитлера. Доктор Калигари је мегаломанијак, гладан моћи и не преза ни пред чим како би остварио своје циљеве, еманира жудњу за доминацијом попут моћника Вајмарске Немачке. Филм представља сатиру о мишљењу већине, домановићевског покретања питања ко је луд у свету који наликује на санаторијум. Репрезентација је патологије друштва које је, учествујући у два рата, инфицирано конфликтима, злочињенима, нестабилношћу и делузијама. Филм је одговорио на метаисторијске дебате Вајмарског периода, нудећи естетски одговор на онтолошка и епистемолошка питања философије и историје.

Вине извргава руглу неоперативност и неспособност буржујског менталитета, можда и самог људског менталитета у његовој потреби за једноставним одговорима на комплексна питања. Нашалио се, ударио на буржујску структуру моћи коју су толико презирали експресионисти, али, с друге стране, и пародирао наивност и екстремизам, као и саму драматику експресионизма. Можда је Винеов прави значај баш у приказивању наивности, слепила грађана, више него лудила инхерентног ауторитета. Филм је сатира на мишљење већине, ко је луд у свету који наликује на санаторијум.

ИЗВОРИ

Вине 1920: R. Wiene, *Das Cabinet des Dr. Caligari*, Berlin: Decla Film Gessellschaft.

ЛИТЕРАТУРА

Бад 1982: M. Budd , *Modernism at the Movies 87 Film*, Boston: Twayne Publishers.

Бад 1990: M. Budd , *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*, New Brunswick: NJ: Rutgers University Press.

Бер 2004: N. Baer, *Postperspectival aesthetics in The cabinet of dr. Caligari*, Engelstetind: Blackwell Publishing Ltd.

- Бер 2013: N. Baer, Der Caligari-Komplex, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 33:2, 309-311, London: Routledge.
- Бер 2018: N. Baer, Historical Turns: On CALIGARI, Kracauer and New Film History, *Research in Film and History Issue 1*.
- Ајзнер 1973: L. Eisner, *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, Berkeley: University of California Press.
- Елсејсер 2000: T. Elsaesser, *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*, London: Routledge.
- Кес 2006: A. Kaes, *Dr. Caligari: Expressionism and Cinema*, Indiana: Indiana University Press.
- Кракауер 1947: S. Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton: Princeton University Press.
- Курц 1926: R. Kurtz, *Expressionismus und Film*, Berlin: Freie Universitaet.
- Краја 2015: K. Kryah, *The Cabinet of Dr. Caligari: Dark Relationship with Post-war Germany*, Illinois: Northwestern University.
- Марфи 1991: R. J. Murphy, Carnival Desire and the Sideshow of Fantasy: Dream, Duplicity and Representational Instability in The Cabinet of Dr. Caligari, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 66:1, 48-56, Berlin: Freie Universitate.
- Робертс 2004: I. Roberts, Caligari Revisited: Circles, Cycles and Counter-Revolution in Robert Wiene's Das Cabinet Des Dr. Caligari, *German Life and Letters* 57.2, 175-187. Web.

HALSTENWALL AS A SOCIOPOLITICAL ALLEGORY OF WEIMAR GERMANY IN WIENE'S FILM „THE CABINET OF DR. CALIGARI”

Summary

Film *The cabinet of dr. Caligari* through configuration of the imaginary town Halstenwall decrypts psychosocial contradictions within the German culture, as a form of artistic reflexion of the Weimar Germany. Conventions of the genre, narrative structure of the film, lightning, scenography, acting, selection of male and female actors, psychological and social situations agree with ideological and historical paradigm of the Germany of that time. By making unusual cross-section of the genre, Wiene introduces also aesthetic-political context, next to historical and psychological. The film displays the influence of the avant-garde art in the political and cultural life and represents revision of the realism's aesthetic, in which, distraction and distortion become motives to research of the activity of mass culture as a space of ideological cover-ups.

Key words: Robert Wiene, *The Cabinet of Dr. Caligari*, Weimar Germany, Halstenwall, Expressionism, Nazism, ideology, madness, authority

Nina M. Petrović

