

СТАНИСЛАВА БАРАЋ\*  
(ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, БЕОГРАД)

## **ГОРКЕ ТРАВЕ: ФИЛМСКИ СЦЕНАРИО (1965) И РОМАН (2000) ФРИДЕ ФИЛИПОВИЋ**

*Айспиракци:* У овом раду изведена је упоредна анализа филмског сценарија односно самог филма *Горке траве* из 1965/1966. године и истоименог романа Фриде Филиповић из 2000. године. Методолошки оквир за поређење две медијске форме обликован је укрштањем два приступа и поступка: а) књижевноисториографским позиционирањем ових дела Фриде Филиповић у контекст њихове генезе, како у склопу југословенске ангажоване (женске) прозе, тако и у склопу индивидуалне стваралачке еволуције ауторке и б) упоредном нараторолошком анализом одговарајућих поступака у два различита медија. У раду се скреће пажња и на место *Горких трава* у студијама Холокауста, односно у актуелним истраживањима женских искустава и сећања на Холокауст. Циљ рада је да, ослањајући се на претходне анализе романа и филма (Васа Павковић, Мерима Омерагић, Славица Гароња Радованац, Керстин Штајц, Рони Леви), истакне она њихова значења и функције која су условљена контекстом.

*Кључне речи:* Фрида Филиповић, *Горке траве*, *Zeugin aus der Hölle*, злочин, траума, Холокауст, криминалистички роман, филмски трилер, ангажована женска проза

Фрида Филиповић спада у ред вишестраних и комплексних ауторских личности у југословенској култури. Она је током свог дугог живота највећим делом упоредо деловала као публицисткиња, приповедачица, сценаристкиња и преводитељка. У свакој од тих делатности Филиповићева је била ангажована ауторка, односно интелектуалка која непосредно или посредно интервенише у актуелну друштвену стварност. Рођена је 1913. године у Сарајеву као Фрида Грајф, а умрла 2002. године у Београду, у којем је провела највећи део живота. Почела је да ствара рано и била је активна до својих последњих дана, па се кроз њено укупно дело прелама и друштвена и интелектуална историја европског 20. века. Свој рад почела је као књижевница, објављујући кратке приче у дневном листу *Полиџика* у другој половини 30-их година. Уредник рубрике фелтона Живко Милићевић препознао је и подржао њен таленат, и већ 1937. године у својој едицији *Наша књига*, коју је уређивао у Издавачкој

\* stanibarac@gmail.com

књижарници Геце Кона, објавио збирку тих приповедака – *Приче о жени*. Сличан пут у београдској и југословенској књижевној јавности прешле су и неке друге ауторке, попут Надежде Илић Тутуновић, чије су приповедно умеће и ангажман кроз књижевност у великој мери упоредиви са оним Филиповићеве. Неке од тадашњих феминистички ангажованих књижевница биле су непосредно укључене у покрет социјалне литературе, попут Милке Жицине и сарадница часописа *Жена данас*, неке су се држале имплицитног феминизма и имплицитне класне анализе (Љубица П. Радоичић, Марица Вујковић), док су пак поједине писале манифестну феминистичку прозу (Јулка Хлапец Ђорђевић), али су све оне чиниле једну мање или више повезану стваралачку мрежу у којој је друштвени ангажман представљао несумњив конститутивни елемент књижевне фикције.

На основу приповедака изабраних за збирку *Приче о жени*, може се закључити да је Филиповићева до своје двадесет пете године суверено (о)владала жанром кратке приче, што ће рећи умећем економичног обликовања психологије ликова, проналажења значењски упечатљивих, амблематских детаља и поентирања кроз отворени завршетак приче. Књижевни критичар и историограф Васа Павковић је, откривајући изнова прву збирку Филиповићеве на самом крају 20. века, истакао да потврђује –

[...] суд својих колега с краја четврте деценије века да је Фрида Филиповић већ на почетку показала доста редак осећај за облик приче, способност добре психолошке мотивације ликова, осетљивост за савремене социјалне проблеме, прецизност у језичком изразу (Павковић 2000: X).

Како је примећено још тада, а како је касније наглашавао Павковић (захваљући коме је Филиповићева остала актуелна као ауторка тако дуго), Фрида Филиповић је као приповедачица била упечатљива по томе што је говорила из изразито женске перспективе и то, посебно у првој збирци, из перспективе девојчица и девојака. Томе треба додати да је Филиповићева из женске перспективе обрађивала „невидљиве“ друштвене појаве и табу теме тадашње српске и југословенске књижевности. Такве су, на пример, буђење и освешћивање сексуалности код девојчица, ванбрачни сексуални живот девојака, педофилија у женским самостанима, односи моћи и манипулације у мушко-женским односима (в. *Приче о жени*, 1937). Предраг Палавестра пак сматра да се Фрида Филиповић развила „у традицији тзв. 'приповедачке Босне'“ у којој су „фабула и ликови средишњи ослонац приповедачког говора“, поредећи је са Ивом Андрићем и Исаком Самоковлијом и сматрајући је притом

„писцем кратког даха и малог домета“, али и истичући њен смисао за „психолошка сенчења, узбудљиве заплете и замршене односе међу личностима“ (Палавестра 1998: 133).

Друштвена позадина односа међу ликовима јављала се у раним приповеткама Филиповићеве само кроз сигнале, да би након Другог светског рата постала главна тема и мотивацијски основ наратива, о ком год да је жанру и медију била реч. Чланови најближе породице Фриде Филиповић убијени су у Холокаусту, док је Филиповићева, сакривена и неоткривена, преживела. Ауторкино сведочење о томе доступно је у Меморијалном музеју Холокауста у Вашингтону. Роман *Горке траве* посвећен је, како ауторка наглашава у паратекстуалном простору књиге, „сенима моје мајке Гизеле, сестре Саре и њеног малолетног сина, чији су животи сурово окончани у концентрационим логорима 1941/1942. године“. Већ у збирци из 1956. године, под насловом *До данас*, Фрида Филиповић је обликовала мотив блиског сусрета злочинца и жртве у фашистичком окружењу, у контексту Независне Државе Хрватске, и то доследно из позиције јунакиња, то јест специфично женских ситуација. На истом мотиву и поступку заснован је и њен сценарио за филм *Пошражи Вангу Кос* из истог периода, из 1957. године. Редитељ филма био је, као и у наредном случају, Живорад Жика Митровић. Треба нагласити да је и Митровић био комплексна стваралачка личност, као аутор стрипова, сценариста и редитељ. Оно што је, између осталог, спојило ово двоје аутора јесте умеће обликовања приче кроз жанрове популарне културе, и способност обраде трагичних и тзв. великих тема у форми „лакших“ и „ниских“ жанрова.

Филм *Горке траве* настао је односно настајао је између 1965. и 1966. године, дакле, као друго успело остварење у коауторству Филиповић–Митровић. Палавестра тврди да је Филиповићева већ тада имала и роман у рукопису, тј. да је „на основу необјављеног романа *Горке траве* написала свој први филмски сценарио“ (Палавестра 1998: 133). Будућа истраживања која би евентуално дошла до личног архива ауторке могла би да провере ову тврдњу, с тим да треба нагласити да Палавестра овде превиђа постојање ранијег сценарија за филм *Пошражи Вангу Кос*. Филм *Горке траве* је реализован у копродукцији СФР Југославије и Савезне Републике Немачке. На југословенском тржишту филм је дистрибуиран под називом *Горке траве* (1966/1967), а на немачком као *Zeugin aus der Hölle* (*Сведокиња из Пакла*). Филм је прво почео да се приказује у СР Немачкој (1965), где је током снимања носио радни наслов који одговара дословном преводу оригиналног сценарија Филиповићеве, *Bittere Kräuter*. У главним улогама су звезде тадашњег европске кине-

матографије: Ирена Папас, Данијел Желин и Хајнц Драхе, уз југословенске глумце као што су Петар Банићевић и Радмила Гутеша. У жанру крими и психолошког трилера обрађена је тема Холокауста и актуелних судских процеса нацистима за злочине у Аушвицу. Доследно свом женском и феминистичком ангажману, Фрида Филиповић је кроз сценарио исписала причу о јунакињи, жртви Холокауста, једној од преживелих која остаје да живи са трајном (ратном) траумом. Питање које филм, на једном замишљеном родно неутралном нивоу, поставља јесте да ли су живи заиста и преживели. Питање је заправо садржано у завршетку филма, у коме јунакиња почини самоубиство. И одговор је негативан: ратна траума се не превазилази.

Међутим, филмска нарација није родно неутрална, напротив. Редитељским поступцима Жика Митровић доследно подржава феминистичку позицију коју је сценаристкиња реализовала у тексту сценарија, а очигледно ју је у томе подржавао и косценариста Михаел Мансфелд. Када је реч о коауторству Митровића и Филиповићеве, разлози за овакав поступак могли су бити вишеструки. Најпре, у једном аутопоетичком исказу Жика Митровић је фаворизовао улогу сценарија у односу на редитељски посао („Читајући стране часописе, схватио сам да филм не може да се направи без сценарија, а режисер, мање више“, према Омерагић: 19), па се поистовећивање Митровићеве оптике са феминистичком позицијом може тумачити као доследно спровођење његове ауторске поетике. Овај исказ изабрала је Мерима Омерагић за мото свог есеја „Као да је било вријеме за приповиједање жене: оптика мушког и искуство женског на филму“ и приметила да је овај коауторски поступак карактеристичан за укупну сарадњу двоје филмских аутора и значајан је за југословенски филм у целини:

Сарадња између Фриде Филиповић и Живорада Митровића, сценаристкиње и редитеља, у конструкцији и изградњи југословенске кинематографије донијела је сасвим специфичан феномен: прецизну слику жене, у синестезији њеног искуства, идентитета, друштвено форматираног дјеловања и, што је важније без трага патријархално-мизогиних образаца [...]. Мање-више успјешном кокетијом, Митровић је у провјереним филмским сценаријима посезао за аутентичним причама и у ореолу мистерије Филиповићкиних јунакиња препознао и креирао два одвише нетипична женска лика, Олгу Бојанић (филм *Пошражи Вангу Кос*, 1957) и Леу Вајс, трагичну јунакињу *Горких шрава* (Омерагић, е-извор, стр. 19).

Главна јунакиња филма јесте, дакле, Леа Вајс, пољска Јеврејка која је као затвореница у Аушвицу била подвргнута експериментима нацистичке „медицине“, али и присиљена на сексуалне односе. Леа Вајс

служила је, наиме, као једно од тела у експериментима са женским репродуктивним органима и функцијама, као и са могућом функцијом одмрзавања нацистичких пилота, спасених из мора или планина: наге логорашице примораване су да обухватом нага замрзнута тела логораша, како би се експериментално утврдило да ли тако долази до одмрзавања. Овај пример је само један од сегмената филма и један од примера специфично женског логорског искуства.

До датих спознаја гледаоци долазе поступно, захваљући занатски беспрекорном реализовању жанра кримића и трилера, што производи за овај жанр очекивану напетост и узбуђење. Ове, назовимо их тако, у гледаатељском смислу, позитивне сензације омогућају да се кроз „гледљиву“ форму саопшти истина Холокауста односно истина специфично женских искустава у Холокаусту. У сваком случају, филм је један од првих филмова који је у Савезној Републици Немачкој, као и СФРЈ, говорио о овом аспекту Холокауста, односно о Холокаусту уопште. У овоме се, међутим, ни приближно не огледа сав феминистички ангажман сценаристичке приче и филма у целини. Јунакиња Леа Вајс је, наиме, како филм приказује, постала прогоњена по други пут када су суђења нацистима почела и када се преко књиге *Сведокиња из њакла* – чији је аутор њен пријатељ и љубавник из Југославије, новинар Бора Матић – сазнало за њу као потенцијалну сведокињу. Леа Вајс због тога бежи и од оних који су на њеној страни, и од тужилаца који прогањају нацисте, али и од преживелих нациста који је због покретања судског поступка проналазе, прогањају је и прете јој како не би изашла да сведочи.

Политички и антифашистички ангажман филма најизоштренији је управо у сценама које недвосмислено приказују како је нацизам тј. фашистичка идеологија у Немачкој жива и непрекинута, као и то да је мрежа старих и нових нациста итекако активна. Ову ситуацију светској јавности је (изнова) разоткрило велико суђење нацистима започето 1965. године у Франкфурту, које се односило специјално на злочинце и на злочине почињене у логору Аушвиц. Након Нирнбершких процеса, а онда и суђења Ајхману у Јерусалиму, франкфуртска суђења су представљала значајан корак даље у разумевању нацистичке идеологије, Холокауста, и злочиначког механизма Трећег Рајха, али и пружала песимистичку перспективу у погледу праведног кажњавања злочинаца и праведних исхода за жртве. Филм представља, дакле, непосредни одговор на актуелну спознају о прећуткивању истине у самој немачкој јавности, истине о размерама и комплексности злочина и директних криваца, институционалним континуитетима са фашизмом, прикривању злочина и правно-судској немоћи оног дела државе који није желео да учествује

у томе. Може се основано претпоставити да су Фриди Филиповић били познати како бројни документарни текстови и новински извештаји из стране штампе, тако и први филозофски опис нацистичког зла који је Хана Арент најпре објављивала управо у форми новинских чланака у *The New Yorker*-у 1963. године, под називом који ће носити и будућа књига, *Eichmann in Jerusalem*.

Због свега тога, најновија проучавања овог филма, то јест његове немачке верзије, смештају га првенствено у немачку јавност. Рони Леви је у чланку „*Zeugin aus der Hölle und die Wircklichkeit des Auschwitz-Prozesses*“ указала на пионирску улогу овог филма истичући да је он био један од веома ретких у СР Немачкој, али и све до данас, који је Холокауст поставио као проблем немачког послератног друштва (Loewy 2011: 26). Она такође истиче да је овај филм био једини који је тематизовао Франкфуртске процесе у току самог њиховог трајања (1963–65. година) (Loewy 2011: 26). Ауторка сматра и да је лик Лее Вајс делимично заснован на стварној личности Дуње Васерштром, преживеле сведокиње која је у процесима о Аушвицу проговорила о злочинима Вилхелма Богера.

Керстин Штајц се у анализи из 2017. године ослања на закључке Левијеве, и филм види као изразито усмерен на западнонемачку јавност која се у том тренутку изнова интензивно суочавала са злочинима Холокауста. Зато су за њу, као и Левијеву, главни аутори филма, како ће се кроз целу анализу показивати, сценаристкиња и продуцент. Наиме, како Штајцова објашњава –

[...] специфични немачки контекст филма и његова послератна немачка публика јесу кључни за анализу репрезентације сексуалног насиља у филму, као што је и чињеница да су сценаристкиња Фрида Филиповић и продуцент Артур Браунер и сами Јевреји који су преживели Холокауст (Steitz 2017: 3).

Штајцова посебно наглашава феминистичку интенционалност филма, и у том смислу примарност ауторства Филиповићеве, али исто тако сматра да у самом феминистичком значењу филма постоји аспект који га у рецепцији чини и, условно речено, родно неутралним и универзалним. Штајцова сматра да је, као што већ наслов њене студије истиче, сексуално насиље над Јеврејкама које овај филм приказује, филмска метафора за укупне злочине Холокауста. Она тврди да је –

[...] фигура систематског силовања и присилне проституције Вајсове у логору у *Сведокињи из ѝакла* омогућавала западнонемачкој публици из 60-их година 20. века, која је претежно порицала зверства Холокауста, да (у)види паралеле између зверстава Холокауста и сексуалног насиља, да

тако постане способна да замисли злочине Холокауста, као и да призна сопствену кривицу и невиност жртава (Steitz 2017: 8; превод С. Б.).

Односно, како додатно подвлачи, фигура сексуализованог насиља не садржи, као у делима бројних писаца, трагове мизогиног дискурса, већ задобија –

[...] нова значења и импликације: служи као метафора за зверства Холокауста како би их поједноставила за невољну публику која пориче сопствену кривицу, као и за следећу генерацију (Steitz 2017: 10; превод С. Б.).<sup>1</sup>

Са овим је донекле повезано и запажање Штајцове поводом жанровске форме, које не важи више само за немачку верзију филма, већ и за југословенску, као и за каснији српски роман. Она полази од тога да је продуцент Браунер намеравао да филмом допре до широке публике, па закључује да се у том смислу –

[...] подражавање жанра крими приче може сматрати уступком невољној и неангажованој западнонемачкој публици коју филм тежи да досегне и ангажује у промишљању присуства нацистичке прошлости у постратној Немачкој. Популарни жанр дозвољава масовну забаву док је истовремено у могућности да саопшти и политичке поруке [...]. (Steitz 2017: 12; превод С. Б.)

То је оно што је Фрида Филипивић намеравала свим својим прозним и сценаристичким делима, почев од 30-их година, па је зато она бирала популарне жанрове и реалистички стил за писање о табу темама, независно од тога да ли су то били женско (сексуално) ослобођење или ратни злочини, као и од тога да ли је јавност којој се обраћа српска, југословенска или европска.

Феминистички ангажман Фриде Филипивић огледа се најпре у померању фокуса јавности са починиоца на (женску) жртву, а онда и у деконструкцији родних стереотипа кроз драстичну ситуацију главне јунакиње. Наиме, лик Лее Вајс јесте приказан као лик жртве и трауматизоване особе која није пронашла смирење, али и као лик жене која у тренутку када радња филма почиње, као релативно старија особа, живи у вези са младим жиголом. Овај пак ангажман најизоштренији постаје у оним тренуцима радње када гониоци нациста женско логорско иску-

<sup>1</sup> Полазишна основа Штајцове јесу резултати истакнутих феминистичких истраживачица у пољу Холокауста. Сара Хоровиц, Паскал Бос и Номи Левенкрон су приметиле да су прикази сексуализованог насиља у репрезентацијама Холокауста „често изнова виктимизирали, осрамоћивали и бацали кривицу на Јеврејке које су преживеле Холокауст за зверства којима су их нацисти подвргавали“ (Steitz 2017: 2; превод С. Б.). Филм *Сведокиња из пакла* 1965. године у том је смислу био нешто ново и другачије.

ство спознају до краја: Леа Вајс била је и *љубавница* (*Geliebte*) главног логорског лекара и проститутка у логорском борделу (бордел за логораше унутар логора). Фрида Филиповић обликује ситуацију у којој заштитници Лее Вајс, тужиоци и прогонитељи нациста, у тренутку те спознаје изненада успоставе однос резерве и осуде према жртви. Керстин Штајц показује како употреба речи *љубавница*, *Geliebte*, води погрешном подумевању да је дати однос био споразуман с обзиром на чињеницу да би Вајсова била убијена да на њега није пристала. Овај однос заправо одговара правној дефиницији силовања (у Немачкој још од закона из 1872, као ванбрачни сексуални чин под претњом насиља или опасности по здравље и живот жртве [Steitz 2017: 18]) као и тумачењем понашања логораша у логорима смрти Лоренса Ленгера: по том тумачењу понашање логораша је увек сачињено од –

[...] избора без избора, где критичне одлуке нису одражавале избор између живота и смрти, већ између једног и другог облика „абнормалне“ реакције, оба наметнута ситуацијом која ни на који начин није била властити избор жртве (Lenger 224, према: Steitz 2017: 21; превод С. Б.).

Однос резервисаности према сведочанству жене жртве и нелагодност поводом женских искустава и њихово цензурисање од ближњих и добронамерних овде су уклопљени у фикционални наратив, али је важно напоменути да су исти механизми били на делу у пракси, и то чак у случају сведочанства девојчице која ће постати и најпознатија жртва Холокауста. У широј јавности је недовољно познато да је прво издање дневника Ане Франк, које је превођено и прештамповано деценијама, заправо представљало цензурисану верзију рукописа. Цензуришали су га сам отац Ане Франк као и издавач, а тек 1987. године појавила се и нецензурирана верзија. Како нас подсећа Луиз Вашвари, из дневника су били брисани они делови који су се односили на проблеме са мајком, као и они који су реферисали на сексуалност и на Анино одбијање традиционалних родних улога (Vasvári 2009: 145).

Снага патријархалних предрасуда ефектно је, дакле, приказана у сценама филма у којима се дотадашњи заштитници дистанцирају од јунакиње, а у исто време су појачана и усложњена његова феминистичка значења. Она су до врхунца изведена када се под све већим притиском, и нациста прогонитеља и пријатеља који помоћу Лее желе да спроведу правду над злочинцима, Леа Вајс баца са прозора хотелске собе у којој као заштићени сведок борави. Наиме, ситуација суђења и суочења са злочинцима појачава уобичајене симптоме трауме, па тако Леа у сну од корачања једне веселе пијане дружине хотелских гостију чује заправо



корак марша којим су нацисти дошли до стана у ком се крила, када су је у току рата и ухапсили и одвели у Аушвиц. Као што Ленгерова поставка и проучавања трауме показују, а Керстин Штајц на примеру овог филма потврђује, самоубиство јунакиње није избор, већ још једна абнормална реакција на Холокауст и трауму која је из њега произлазила, и то реакција која се јавља чак двадесет година након примарне трауматске ситуације. Оно што је ново *феминистичко знање* које филм доноси, то је чињеница да се жртва у датој ситуацији боји ретрауматизације а не осуде патријархалне јавности. У филму, и на немачком и на српском језику, кроз убедљиву глумачку интерпретацију Ирене Папас, кроз речи/глас јунакиње Лее Вајс, Фрида Филиповић експлицитно поручује публици следеће: да жена жртва не одбија сведочење због срамоте, да се не осећа дужном да икоме одговара како је сачувала живот у логору смрти, већ да се боји нечег другог – да неће имати снаге да поново види злочинца и да још једном проживи логорска осећања (уп. Steitz 2017: 23).

Ово знање остварује се кроз рецепцију филма као поступна спознаја захваљући укрштању два момента: избора жанра кримића и трилера и избора причања приче из тачке гледишта женског искуства. Фрида Филиповић је след догађаја и откривања чињеница поставила тако да јунакиња оствари макар *нарашћивну љравду*, како то сматра и Штајцова, кад већ не може да постигне ону законску (Steitz 2017: 25).

У овој тачки налази се и једна од важних разлика између сценаристичке/филмске и романескне наратије. Роман је, наиме, битно проширене фабуле и сужеа, и од почетка усмерен на женско искуство.

Карика која ту разлику истовремено и чини и текстуално премошћује јесте прозно дело које се временски налази између појава филма и романа. Године 1973. у издању Просвете Фрида Филиповић објавила је збирку прича *Разилажења*, која као целина говори о интимним разилажењима, раскидима љубавних веза. Прва прича из збирке, „Ма шта се десило“, о јунакињи Соњи Хирш, Јеврејки из Београда, која се скрива у (Врњачкој) бањи у вили Хортензија, чекајући нацистичку рацију, интегрисана је 2000. године у роман *Горке траве* и постала његов први део (под називом Вила Хортензија, а други део романа заправо је прерађени сценарио филма или ранији рукопис романа и носи назив *Сведок љакла* – где се реч сведок односи на главног мушког јунака који записује причу жртве, а не, као у филму, на саму јунакињу). Роман је ушао у најужи избор за НИН-ову награду критике за роман године, најпрестижнију награду за роман на српскохрватском а у том тренутку, као и до данас, на српском језику.

Како уведена прича садржи сећања јунакиње на детињство и брачни живот, са супругом који ће је као Јеврејку у окупацији одбацити, роман, сходно медију и жанру, додатно усложњава поступке и значења у односу на филм. Фрида Филиповић наставила је са разградњом стереотипа, па се овде посебно подвлачи јунакињин атеизам. Наиме, Соња Хирш страда као Јеврејка, и јунакиња проблематизује то што као нерелигиозна особа страда због религије која за њу није стварност, и коју доживљава као празну форму. Насловна синтагма и метафора горких трава има, између осталог, и ово значење (в. Павковић, Омерагић, Гароња Радованац).

У роману је усложњено и приказивање женског логорског искуства тиме што је Филиповићева у његов наратив интегрисала и аутентичне нацистичке документе, из СС-архива, о експериментима присилне стерилизације и других употреба женског тела. Међутим, и о логорашима уопште. Оно што је у филму приказано као сећање јунакиње, али као јасна слика, у роману је приказано у исто време и посредније и непосредније (документ). Наиме, у роману се за документе о нацистичким злочинима на једном месту каже нешто што би се могло применити и на поређење филмске слике и романескне нарације у овом случају:

Књига је брзо распродана и доживела је поновна издања [мисли се на књигу *Сведокиња из ѝакла* коју је написао главни мушки лик, новинар Бора Матић]. У њих је Бора уносио и нова документа, која су временом постајала доступна, она су после суђења у Нирнбергу, својим бирократским и правним језиком, не само потврђивала изјаве преживелих, него им додала неки вид наивне недоречености (Филиповић 2000: 156).

Поступак уметања докумената у фикционални наратив омогућио је заправо да се потпуније опише сама траума, целовитије него што је и сама жртва трауме у стању да то учини. Поред тога, сведочење о злочинима, и текстуални траг тога сведочења, приказани су као документ и књига која је стално у настајању, јер је и потпуно обелодањивање злочина дуготрајан процес с обзиром на то да сâмо друштво одбија да се оно обелодани. Траума је, дакле, не само за жртву непревладива и неизговорива, него је неизговорива и за друштво. Реч је, дакле, о немачком друштву које је наследило међународну правну обавезу за кажњавање конкретних починитеља као и моралну одговорност за злочине, али и о европској и светској јавности која је сносила моралну обавезу да злочине не прећуткује. Такво је, тридесет година после појаве филма, било и српско друштво којем се Филиповићева обратила својеврсном репризом филма, романом *Горке шраве*. Зато је још једном потребно подвући

сличности и разлике између сценарија/филма и романа. Када је реч о наративним изазовима спајања и „ушивања“ два различита текста у роман, Славица Гароња Радованац оценила је да су они успешно решени, сматрајући да други део романа заправо има и другог главног јунака:

На овом месту, роман се ефектно „реже“, тј. зауставља причу у овом дискурсу, да би је сменио други део романа, такође симболичног наслова „Сведок пакла“, као сасвим другачији приповедачки глас, из временски удаљене перспективе, говори о збивањима двадесетак година касније. Овог пута, наратија је дата из пера једног југословенског новинара, који наглашава да ће, због исувише велике блискости и снаге проживљеног, писати у трећем лицу, чиме роман добија ауторски отклон и условно, другог главног јунака – комплементарног по значају Соњи, неког ко симболично заокружује и допричава њену причу и судбину (Гароња Радованац 2017: 476).

Поред тога, још је једна разлика и сличност између филма (сценарија) и романа важна. У филмској верзији главна јунакиња је, како је поменуто, Леа Вајс, пољска Јеврејка, преживела жртва логора Аушвиц. Средишња тема филма је траума, односно њена непревладивост, посебно у случају када она извире из специфичног женског логорског искуства (експерименти са женским телом, присилна стерилизација, логорска проституција, сексуално насиље), у времену рата и дуго након њега потпуно друштвено табуизираним. Филм заправо и независно од ове теме представља један од првих женских филмова на глобалном нивоу, који ће тек касније у теорији филма добити своју дефиницију (*women's cinema*, женски филм, женска кинематографија, в. Claire Johnston, „Womens Cinema as Counter-Cinema“, 1973), као и примену на постјугословенски контекст (Dijana Jelača, „Women's Cinema of Trauma“, 2016).<sup>2</sup> У роману је пак главна јунакиња Соња Хирш, југословенска Јеврејка, кћи из београдске породице ашкенаских Јевреја, такође преживела заточеница Аушвица. Проширењем у односу на филм, уметањем предисторије у односу на оно што је радња филма, Фрида Филиповић је запра-

<sup>2</sup> Дијана Јелача уочава, именује и описује феномен постјугословенског женског филма трауме. С фокусом на два конкретна филма редитељки из Босне и Херцеговине, Јелача заправо расправља и о могућностима феминистичких ревизија како ратног филма тако и теорије филма који не потичу од западноцентричних (феминистичких) позиција. Филм *Горке траве* (1965/6) у том светлу указује се, дакле, као претеча феминистичких транснационалних позиционирања и деконструисања родних стереотипа у контексту рата, а, уз то, указује на постојање дубље дијахронијске перспективе и својеврсног континуитета женског филма трауме. У потоњем смислу, *Горке траве* опомињу да женско ауторство у филму треба историзовати, и у разматрање феномена женског филма трауме узимати у обзир и филмове у којима су жене („само“) сценаристкиње а не обавезно и редитељке.

во усложнила читаву (и)сторију догађаја и њихових значења, па се више не може рећи да је и у роману средишња тема једна, и да је то траума, већ да постоји више паралелних главних тема.

У првом делу, важна постаје тема издаје чији је носилац лик јунакињиног супруга. У другом делу, уважавајући тумачење Гароње Радованац, могло би се рећи да је тема и сведочење (о) трауми или, назовимо је тако, тема сапутника трауматизоване жртве, такође једна од главних тема романа. Фрида Филиповић је романом тему Холокауста чврсто везала и за локалну историју, уводећи као документе у нарацију и прогласе и одредбе из корпуса антијеврејских закона који су донети на окупираној територији Краљевине Југославије. Сложили бисмо се, међутим, и са запажањем Мериме Омерагић да овај роман „иако се прикључује јакој струји свјетске књижевности о Холокаусту [...] заузима посебно мјесто у култури памћења и сјећања“ (Омерагић 244). Омерагићева заправо уочава једну методолошко-интерпретативну омашку која се јавља у савременим истраживањима послератне књижевности јеврејских ауторки:

Нжалост, у култури се погрешно сматра да се јеврејска и/или сефардска књижевност тематски и идејно, па и идеолошки, суочава „само“ с Холокаустом и трауматичним посљедицама након рата (Омерагић 245).

Док, у ствари –

[...] едукација кроз књижевност, обзиром на testimонијални карактер и етичка разматрања идеологије антисемитизма и национал-фашизма, обухвата широко поље доминирајућих тема: Бог и вјера, дјеча, логораши, статус жртве, траума и драме преживјелог/е [...] (Омерагић 248).

У једном, дакле, новом и продуктивном истраживачком контексту, студијама Холокауста, сценарио и роман Фриде Филиповић заузимају место документа односно фикционалног производа који истовремено потврђује поставке и методологију тога истраживачког поља, али их и коригује и проширује. Поред тога, у оквиру студија Холокауста у последњих десетак година издавају се управо феминистички оријентисани приступи и проучавања усредсређена на женско искуство и женске гласове о Холокаусту: у фокус долазе пре свега документарна и документаристички оријентисана дела која имају улогу сведочанства. Чак и у таквом специјализованом пољу, (филм и) роман Фриде Филиповић представља новину и специфичност. Он није непосредно сведочанство, нити фикционално дело које потиче од непосредне жртве описаних злочина, као што ни (у овом случају не филм, већ само роман) његов смисао није само у сведочењу о прошлим догађајима, већ и одговор на нове

непосредне злочине који су произвели нове и масовне трауме жена. Специфичност наратива Филиповићеве је и у томе што је то „трилер о Холокаусту“, како роман *Горке траве* назива Славица Гароња Радованац (2017: 472). Филиповићева, дакле, и садржином и значењима и стилем, како у сценарију тако и у роману, пробија уобичајене границе наратива о жртвама Холокауста. У жанру трилера на тему Холокауста снимљен је (тек) у најновије време, у канадско-немачкој копродукцији, филм *Remember* (2015), редитеља Атома Егојана и сценаристе Бењамина Аугуста, са Кристофером Пламером у главној улози.

Теза овога рада је да до „омашки“ које је описала Омерагићева долази када се поједина дела посматрају изоловано, а не у контексту укупне ауторске еволуције којој припадају. Треба, дакле, све време имати у виду да је Фрида Филиповић кроз своје прозно дело доследно разоткривала друштвене *шабуе*, као и да имплицитна поетика ауторке указује да су друштвени табуи увек и првенствено везани за *женско искуство*. На оваквој линији разумевања и тумачења романа *Горке траве* налазио се Васа Павковић.

Роман *Горке траве* се почетком 21. века обраћа далеко ужој јавности у односу на филм. То више није европска, а ни југословенска јавност, јер се она нетом распарчала у рату, већ првенствено српска (књижевна) јавност. Филиповићева у наратив романа уводи експлицитне опсервације о фашизму и његовом обнављању у другој половини 20. века, не само на европском простору већ и глобално. Као што је то био случај кроз читаву историју рецепције женске књижевности, критичари су у својим описима и оценама деполитизовали и релативизовали значења романа *Горке траве*. На корицама издања издвајају се, тако, искази критичара о постмодернистичким поступцима које Филиповићева успешно користи, о умећу увођења документа у фикционални наратив, који остају на том површинском запажању и не говоре даље ништа о смислу тих поступака у роману. У том смислу, вреди поменути новије истраживање Мацеја Червинског о српској и хрватској прози о Другом светском рату, који, између осталог, даје и свој(еврсни) нацрт корпуса српске и хрватске прозе о Холокаусту: на њеном почетку види приповетку Иве Андрића, „Бифе Титаник“ (1950), а на крају романа као што су *Елијахова столица* (2006) Игора Штикса и *Кућа сећања и заборав* (2015) Филипа Давида. Червински разликује два главна тока књижевности о Холокаусту, с обзиром на одабране начине представљања и наративне технике: ток који користи класичну нарацију и склон је документаризму (дела Александра Тишме и Ивана Ивањија на ову тему), и онај који испитује репрезентацијске могућности језика (дела Анте Кесића, Данила Киша,

Давида Албахарија и Даше Дрндић). Значајно је да и овај други, условно речено постмодернистички ток књижевности о Холокаусту, како закључује Червински, користи поступке постмодернизма не да би се поигравао истином и релативизовао је, већ да би сведочио о стварности Холокауста (Czerwiński 2018: 145).

Оно на шта анализа Червинског скреће пажњу, мада аутор ову чињеницу посебно не експлицира, то је да су се писци од почетка усредсређивали на ликове жена које су преживеле трауму Холокауста, и на њихова специфична искуства, али да су у даљој критичкој и научној рецепцији и интерпретацијама та значења занемаривана, уколико нису и укупна дела. Анте Кесић у роману *Црни снијеј* (1957) као главну јунакињу поставља студенткињу медицине Бреду, при чему уз њу везује и други женски лик, а обе, кроз специфично женска искуства у логору Дахау, постају жртве (и „саучеснице“) Холокауста. Данило Киш у роману *Псалам 44* (1962) приказује јунакињу тј. фокусира се на лик мајке која рађа дете у логору и преживљава (што је прича која, као и прича Филиповићеве, полази најпре од новинске репортаже и новинских извештаја).

Чак и они који су јасно препознавали оваква значења романа *Горке шраве*, писали су о томе кроз амбивалентни дискурс, као што то чини Васа Павковић закључујући:

У сваком случају *Горке шраве* су написане руком искусног прозаисте и читаоца не остављају равнодушним – ни у првом делу када говоре о усамљености и осујећености младе жене (окупација, нацизам, јеврејство), ни у другом делу када њена калварична судбина пред осетљивим читаоцем успоставља читав низ дубљих етичких дилема (Павковић 2000: X).

Упадљива је амбивалентност па и контрадикторност у значењу Павковићевог исказа, која показује благу аутоцензуру при објашњењу тема и читалачке рецепције романа. Усамљеност и осујећеност младе жене, који се апострофирају као моменти који посебно емотивно дотичу читаоце јесу, наиме, категорије из интимног, личног као и тзв. универзалног регистра, док су узроци који их објашњавају – окупација, нацизам и јеврејство – категорије из сфере конкретно-историјског, политичког и колективног. Не разјашњава се ко би био осетљиви читалац пред којим се појављује читав низ дубљих етичких дилема, иако сви који у том тренутку читају Павковићево тумачење а роман познају, могу да мисле само на осећај моралне одговорности за злочине који су у протеклом рату чиниле (пара)војске свих зараћених страна над женама свих етничких група, па тако и (пара)војне јединице оне државе чији су ти читаоци грађани.

Фрида Филиповић роман *Горке траве* није, дакле, случајно написала и објавила 2000. године. Он се појављује у годинама када се у државама наследницама у рату разорене Југославије прећуткује специфично женско логорско искуство као и трауме ратног сексуалног насиља у тек окончаним југословенским ратовима. Док су трајала суђења починиоцима злочина у Међународном суду у Хагу (основаном 1993. године), починиоцима, између осталог, ратних силовања жена, о том се искуству као ратном злочину и трауматском искуству могло читати у новооснованим феминистичким и сличним гласилима али изузетно ретко у редовној штампи. Из часописа какве су нпр. *Феминистичке свеске* (1994–1999) могло се сазнати о суђењима за злочине над женама и о њиховим траумама. Овај постојећи а у широј јавности невидљиви контекст даје додатно ангажовано значење роману Фриде Филиповић. Па чак и толико видљиви контекст суђења злочинцима у југословенским ратовима, давао је прилику критичарима романа да уоче и његово актуелно значење. Међутим, они је нису искористили и експлицирали. Фрида Филиповић је, као и у свим претходним остварењима, тематизовала један друштвени табу.

*Горке траве* Фриде Филиповић, и као роман и као сценарио/филм, ушле су у последњих неколико година у нови круг рецепције у постјугословенској хуманистици. Та рецепција проширује тумачења *Горких траве* спознајама и перспективом студија Холокауста, феминистичке теорије, феминистичке теорије филма, психоанализе итд. (Мерима Омарагић, Дина Катан Буцион, Славица Гароња Радованац). Поред тога, управо овај случај скреће пажњу на мање видљиво (женско) ауторство, односно на честу невидљивост и недовољно вредновање сценарија у ауторству филма. У конкретном случају (ко)ауторска ситуација је додатно усложњена чињеницом и потребама копродукције, и укључивањем још једног сценаристе, Михаела Мансфелда. На Радио-телевизији Србије филмови Живорада Жике Митровића репризирани су више пута. Међу њима су била приказана и два коауторска филмска дела Филиповићеве и Митровића, при чему је, дакле, коауторство сведено на ауторство, а два изразито гиноцентрична филма, у другом случају реч је и о феминистичком филму, представљена су током оглашавања без помињања имена жене и феминисткиње која је та значења поставила.

### Закључак

„Пројекат“ *Горке шраве* издваја се међу бројним остварењима која имају књижевну и филмску верзију. Куриозитет овог односно ових остварења јесте у чињеници да се најпре појављује као филм (1965/1966), а тек три и по деценије касније као роман (2000). Међутим, овде није реч о обрнутом следу адаптацијског поступка у односу на уобичајени, већ о томе да у основи филма као и романа стоји исти писани, књижевни (пре)текст – сценарио за филм или можда нацрт романа. Упоредна анализа филма и романа баца тако ново светло на примарни производ, филм, и појачава свест о значају сценарија у атрибуирању ауторства филма. Фокус анализе због тога је померен ка ауторској личности Фриде Филиповић, и одређује и методолошки оквир – упућујући на историографско праћење генезе приповедачке поетике ауторке као и њеног целоживотног друштвеног ангажмана.

### Литература

- Arent, Hana. *Ajzman u Jerusalimu: izveštaj o banalnosti zla*. Prevod Ranko Mastilović. Beograd: KVS. 2000. (prvo objavljivanje 1963).
- Bucion, Dina Katan. *Svet o kome žene pišu*, rad o prozi Fride Filipović, Judite Šalgo, Gordane Kuić i Ane Šomlo.
- Vasvári, Louise O., “Women’s Holocaust Memories: Trauma, Testimony, and the Gendered Imagination”, *Jewish Studies at the Central European University 2005–2007*, ed. Andras Kovacs and Michael L. Miller, CEU, Budapest. 2009. Pp. 141–154.
- Гароња Радованац, Славица, “Горке шраве Фриде Филиповић или трилер о Холокаусту”, *Жена и идеологија у српској књижевности*, Крагујевац: ФИЛУМ. 2017. 472–478.
- Jelača, Dijana. “Women’s Cinema of Trauma: Affect, Movement, Time”, *European Journal of Womens Studies*, 2016, Vol. 23 (4): 335–352.
- Loewy, Ronny. “Zeugin aus der Hölle und die Wirklichkeit des Auschwitz-Prozesses“, *Die Vergangenheit in der Gegenwart: Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm*, Hrsg. Deutsches Filminstitut, Edition Text + Kritik. 2001. Pp. 26–28.
- Omeragić, Merima. „Prva Strana Drugog svjetskog rata: stradanje i preživljavanje jevrejske žene“. *Zeničke sveske: časopis za društvenu fenomenologiju i kulturu dijaloga*. 2016. 246–264.
- Omeragić, Merima. „Kao da je bilo vrijeme za pripovijedanje žene: optika muškog i iskustvo ženskog na filmu“. *Camera Lucida*, [https://cameralucida.net/test/index.php?option=com\\_content&view=article&id=417:optika-mukog-i-iskustvo-enskog-na-filmu&catid=18:cl-1617&Itemid=9](https://cameralucida.net/test/index.php?option=com_content&view=article&id=417:optika-mukog-i-iskustvo-enskog-na-filmu&catid=18:cl-1617&Itemid=9)



- Pavković, Vasa. "Sudbina žrtve (Frida Filipović, Gorke trave, roman, 'Prosveta', Beograd, 2000)" /Savremeni roman/ Dodatak: *Knjiga Danas, Danas*. 18–19. 11. 2000, str. X.
- Палавистра, Предраг. *Јеврејски ђисци у српској књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност. 1998.
- Steitz, Kerstin. "'No Innocent Victim?': Sexual Violence Against Jewish Woman During the Holocaust as Trope in *Zeugin aus der Hölle*", Old Dominion University, *World Languages and Cultures Faculty Publications*. 2017. [https://digitalcommons.odu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=worldlanguages\\_pubs](https://digitalcommons.odu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=worldlanguages_pubs) (Original Publication: *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature and Culture*, 33, 101–127)
- Czerwiński, Maciej. *Drugi svjetski rat u hrvatskoj i srpskoj prozi (1945–2015)*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada. 2018.
- Women Screenwriters: an International Guide, (Serbia and Yugoslavia – Olga Dimitrijevic), ed. Jill Nelmes, Jule Selbo, Palgrave MacMillan. 2015.

### ФИЛМОВИ НАВЕДЕНИ У ТЕКСТУ

- Gorke trave*, 1967, Avala film & Central Cinema Company Film, SFR Jugoslavija & SR Nemačka /Zapadna Nemačka/, režija Živorad Žika Mitrović, scenario Frida Filipović i Michael Mansfeld, 1 sat i 23 минута
- Potraži Vandu Kos*, 1957, Avala film (Distribucija Makedonija film), Jugoslavija, režija Živorad Žika Mitrović, scenario Frida Filipović, 1 sat i 12 минута
- Remember*, 2015, Egoli Tossell film (Germany) & Serendipity Point Films (Canada), režija Atom Egojan, scenarista Benjamin August, 1 sat i 34 минута

Stanislava Barać

#### THE BITTER HERBS: THE SCREENPLAY (1965) AND THE NOVEL (2000) BY FRIDA FILIPOVIĆ

##### Summary

The paper presents a comparative analysis of the screenplay, i.e. the film *The Bitter Herbs* (1965/1966) and Frida Filipović's novel of the same name (2000). The methodological framework for comparing the two media forms combines two approaches and practices: a) the literary-historiographic positioning of these two works by Frida Filipović in the context of their genesis both within the Yugoslav engaged (female) prose writing and the individual creative evolution of the author and b) the comparative narratological analysis of the relevant practices in two different media. The paper draws attention to the place of *The Bitter Herbs*

in the Holocaust studies and in the current research of female experience and the Holocaust memory. Relying on the previous studies of *The Bitter Herbs* (Vasa Pavković, Merima Omeragić, Slavica Garonja Radovanac, Kerstin Štajc, Roni Levi), the paper has aimed to emphasize those meanings and functions of this work which were conditioned by the context. The “project” *The Bitter Herbs* stands apart from the numerous works which have both a literary and a film version. The distinctness of this “project” lies in the fact that it first appeared as a film (1966/1967) and only three and a half decades later as a novel (2000). However, this is not a case of a reversal of the usual adaptation process; instead, the basis of both the film and the novel is the same written, literary (pre-)text – a film scenario. The comparative analysis of the film and the novel thus sheds a new light on the primary product, the film, and increases the awareness of the significance of the screenplay in attributing the authorship of a film. The focus of the analysis is thus shifted towards the personality of the author, Frida Filipović, and it determines its methodological frame – pointing to the historiographic tracing of the genesis of the author’s narrative poetics and her lifelong social activism.