

Vera Mevorah¹
Institut za filozofiju i društvenu teoriju,
Univerzitet u Beogradu

KAKO PRIPOVEDATI HOLOKAUST (NA FILMU)? OD ISTORIJE DO KOMUNIKACIJE²

341.485(=411.16) "1939/1945":791
341.485(=411.16) "1939/1945":316.75
COBISS.SR-ID 68109065

Apstrakt

Iako se svaki medij susreće sa problemima u predstavljanju Holokausta, stav Žaka Ransijera da je istorija filma istorija moći stvaranja istorije ispravno nam ukazuje na to da filmska umetnost donosi poseban etički i umetnički izazov predstavljanja genocida. Ova studija predstaviće istoriju pripovedanja Holokausta na osi četiri ključna pojma post-Holokaust diskursa: istorija, sećanje, predstavljanje i komunikacija. U segmentu koji se odnosi na istoriju biće reči o tome šta je zapravo Holokaust; u segmentu posvećenom sećanju o tome čiji je Holokaust, ko treba ili ko sme da govori o njemu; u delu rada o predstavljanju, reč je o glavnim dosadašnjim izazovima pitanja „Kako pripovedati Holokaust?” i tome zašto i dalje, skoro 80 godina kasnije, govorimo o Holokaustu; konačno, kroz segment o komunikaciji ukazaćemo na pristup analizi narativa i diskursa o Holokaustu čiji je cilj bolje razumevanje samih narativa i motiva za njihovo nastajanje. Tumačenje ovih diskursa sprovedeno je kroz kulturalnu analizu i predstavljanje filmskih ostvarenja *Noć i magla*, *Alana Renea* (Alain Resnais), filma *Šoa Kloda Lancmana* (Claude Lanzmann), CBS-ove i NBS-jeve TV miniserije *Holokaust* i adaptacija *Dnevnika Ane Frank*.

Ključne reči

Holokaust, film, reprezentacija, sećanje, komunikacija

1 vera.mevorah@instifdt.bg.ac.rs.

2 Ovaj rad je realizovan uz podršku Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije prema Ugovoru o realizaciji i finansiranju naučnoistraživačkog rada.

Uvod

Nije nemoguće dati odgovor na pitanje „Kako (sa dodatkom – bi trebalo) pripovedati Holokaust”. Terens de Pres (Terrence Des Pres), američki pisac i istraživač Holokausta je rekao: „Holokaustu treba pristupiti kao svečanom ili čak svetom događaju, sa ozbiljnošću koja ne priznaje nikakav odgovor koji bi mogao prikriti njegovu ogromnost ili obeščastiti njegove mrtve“ (citirano u Copley 2010: 3). Džejms Jang (James Young), predsjedavajući komiteta koji je bio odgovoran za odlučivanje o spomeniku u Nemačkoj jevrejskim žrtvama u Holokaustu rekao je da je teškoća same debate oko toga nešto najbliže adekvatnom spomenu tim žrtvama. „Kako se bolje sećati zauvek onih koji su nestali nego većito nezavršenim, konstantno nestajućim spomenikom” (Young 2002: 92). Teodor Adorno (Theodor Adorno), teoretičar frankfurtske škole izrekao je u svom eseju *Kulturalna kritika i društvo* 1949. možda najpoznatiju rečenicu na ovu temu: „Pisati poeziju nakon Aušvica je varvarski”³ otvarajući pitanje etičnosti korišćenja istih kulturalnih normi i sredstava koji su doveli do Holokausta. Jedanaest godina kasnije u knjizi *Negativna dijalektika* navodi da je možda bilo pogrešno reći da ne treba pisati poeziju nakon Aušvica, pišući „većita patnja ima pravo da bude izražena koliko i izmučeni čovek ima prava na svoje urlike” (Adorno 1967/2004: 362).

Adorno je jedan od retkih teoretičara koji su zapravo ponudili mogući model (onoga što bi se moglo smatrati ispravnom) Holokaust reprezentacijom – zasnovanoj na etici i prepoznavanju neraskidivosti, tj. dijalektike kulture i varvarizma Zapadnog društva.⁴ Sa druge strane višegodišnji rad mnogih institucija na razvoju metoda i pristupa obrazovanja o Holokaustu nude vrlo jasne smernice kako pripovedati Holokaust – vodeći se onim najpragmatičnijim pristupom „kako bi to objasnio desetogodišnjaku” i koja poruka je najvažnija. Ali istorija pripovedanja Holokausta je zapravo pokazala nešto sasvim drugačije. Nešto što ne da ne možemo da objasnimo u kratkim crtama desetogodišnjaku, već što se skoro 80 godina mučimo da razumemo i jedni

3 “Kulturalna kritika suočava se sa poslednjom fazom dijalektike kulture i varvarizma. Pisati poeziju nakon Aušvica je varvarski. A to nagrizi samo znanje o tome zašto je postalo nemoguće pisati poeziju danas” (Adorno 1997: 34).

4 Adorno smatra da samo umetnost koja prikriva svoju političku posvećenost (vrsta apstraktne umetnosti, ali ne one koja se samo poigrava sa formom, kao larpurlartizam koji je ideologija po sebi) može da na pravi način ukaže na svoje bivanje u varvarizmu. Takva umetnost neće, kao posvećena, u nama samo da izazove prihvatanje naopakosti sveta, već da izazove fizičku nelagodu i svesnost o tome gde se nalazimo. “Kroz demontiranje iluzije one [takve forme] eksplodiraju umetnost iznutra, dok posvećenost samo pokoreva umetnost iznutra, dakle samo iluzorno. Njihova nepomirljivost primorava promenu stava koju posvećena dela samo zahtevaju” (Adorno 1992/1961: 90).

drugima objasnimo, bilo da smo pisci, umetnici, naučnici, psiholozi, političari ili pojedinci u društvu.

Iako se svaki medij susreće sa problemima u predstavljanju Holokausta, stav Žaka Ransijera da je istorija filma istorija moći stvaranja istorije ispravno ukazuje na to da filmska umetnost donosi poseban etički i umetnički izazov predstavljanja. Ovo pripovedanje istorije pripovedanja Holokausta biće predstavljeno na osi četiri ključna pojma post-Holokaust diskursa: istorija, sećanje, predstavljanje i komunikacija. U segmentu *istorija* biće reči o tome šta je zapravo Holokaust?; u segmentu *sećanje* o tome čiji je Holokaust, ko treba ili ko sme da o njemu govori; u delu *predstavljanje*, reč je o glavnim dosadašnjim izazovima pitanja „kako pripovedati Holokaust?” i tome zašto i dalje, skoro 80 godina kasnije govorimo o Holokaustu; konačno kroz segment *komunikacija* ukazaćemo na pristup analizi narativa i diskursa o Holokaustu čiji je cilj bolje razumevanje samih narativa i motiva za njihovo nastajanje.

Istorija Holokausta – *Noć i magla*, Alan Rene (1955)

Šta je Holokaust? Holokaustom se primarno nazova genocid koji je nad jevrejskom zajednicom sproveda nacistička Nemačka i njeni saveznici od 1933–1945. godine. Navedeni period se deli na dve celine, prikazuje evoluciju proganjanja, uključujući antisemitske zakone sa oduzimanjem osnovnih prava i imovine, kao i prve progone i ubijanja (1933–1939) i period uništavanja jevrejske zajednice (1939–1945) kroz sistem geta, koncentracionih, tranzitnih, radnih i logora smrti, kojih je ukupno bilo 44 hiljade širom Evrope. Neki istoričari za period Holokausta uzimaju raspon od 1941–1945. U Holokaustu je ubijeno oko šest miliona evropskih Jevreja. Delom Holokausta neki smatraju i sistemsko ubijanje oko jedanaest miliona ljudi u okupiranim zemljama i zemljama satelitima nacističke Nemačke, među kojima su bili sovjetski civili i ratni zatvorenici, poljski civili, srpski civili, ljudi sa hendikepom, Romi, Jehovini svedoci, politički aktivisti i članovi pokreta otpora, ljudi homoseksualne orijentacije i grupa tzv. „asocijalnih” u koje su spadali prosjaci, alkoholičari, prostitutke i pacifisti. Holokaust se posmatra kao primer jednog od najmonstruoznijih i najsvirepijih tretmana žrtava i paradigmatički primer državnog i sistematskog visoko organizovanog genocida, jedinstvenog na tlu Evrope. Reč Holokaust najčešće se smatra da potiče od grčke reči „holokauston” kao prevoda hebrejske reči „olah” u smislu spaljene žrtve koja se prinosi bogu. Drugi termini koji se koriste za označavanje Holokausta su genocid nad Jevrejima, Šoa i hurban.

Ali, na koji način se filmska umetnost neposredno nakon završetka rata suočavala sa ovim, osnovnim i ključnim pitanjem o Holokaustu. Zanimljiv primer je *Night Will Fall* iz 2014. godine. U pitanju je dokumentarni film Andrea Singera (Andre Singer) koji donosi priču o snimanju prvog dokumentarnog filma o Holokaustu pod nazivom *Nemački koncentracioni logori – činjenični pregled* iz 1945. godine. Ovaj film je naručila britanska vojska za predstavljanje dokumentovanja oslobađanja logora, a sa idejom prikazivanja filma nemačkoj javnosti i u savezničkim zemljama. Producirao ga je Sidni Bernstin (Sidney Bernstein), a Alfred Hičkok je bio angažovan kao savetnik snimateljima u britanskoj, sovjetskoj i američkoj vojsci. Projekat je napušten nakon samo nekoliko meseci. Neki smatraju da je razlog to što bi iznošenje tako stravičnih snimaka otežalo neophodnu međunarodnu saradnju sa pobeđenom Nemačkom, a neki da je razlog bio strah Velike Britanije oko mogućeg podsticanja cionističkog pokreta i dalje komplikacije britanskog mandata u Palestini. Imperijalni vojni muzej u Londonu je završio rekonstrukciju filma u trajanju od sat i po vremena 2014. godine. U filmu se ni jednom ne spominje reč Holokaust, tj. komentariše opseg stradanja. Iste godine izlazi dokumentarni film *Night Will Fall* čiji je naziv inspirisan rečenicom naratora iz originalnog dokumentarca: „Ukoliko svet ne nauči lekciju koju ovi snimci prenose, pašće noć”. Ovaj primer pokazuje koliko su već prvi pokušaji (i)storizacije Holokausta kroz film, njegove najranije dokumentacije, bili neraskidivo povezani sa političkim i društvenim kontekstom toga vremena.

No, film o kojem ćemo malo više govoriti i kroz njega istražiti probleme filmskog suočavanja sa istorijskom istinom je film koji se posle skoro 70 godina smatra jednim od najboljih filmskih predstava Holokausta – dokumentarni film Alana Renea *Noć i magla* (Nuit et brouillard) iz 1955. godine. Film *Noć i magla* je tridesetominutni kratki film koji kombinuje uznemirujuće arhivske snimke i fotografije iz perioda Holokausta i tadašnje savremene snimke logora Aušvic Birkenau i Majdanek. Film je proglašen najboljim filmom 1956. godine, ali zbog protivljenja Nemačkog ambasadora nije predstavljen u Kanu te godine, a francuska vlada je imala dva zahteva za cenzuru. Jedan za izbacivanje kadra koji pokazuje mrtva tela na kraju filma, a drugi u vezi sa snimkom čuvara iz koncentracionog logora Pitivije u Francuskoj gde se na osnovu kape razaznaje da je u pitanju žandarm Višijevog režima. Rene je prvi zahtev odbio, dok je kapu žandarma zamutio tako da ne može da se prepozna.

Rene nije verovao da dokumentarne tehnike mogu da predstave Holokaust, zbog čega je odlučio da kombinuje savremene snimke sa arhivskim snimcima, vodeći gledaoca u svom vizuelnom pripovedanju napred nazad kame-

rom koja je stalno u sporom pokretu – od prošlosti u crno-beloj tehnici do sadašnjosti u boji. Hvaljen kao „antispektakl”, ovaj film se ne smatra jednim od najboljih filmskih ostvarenja o Holokaustu zbog njegove umetničke dimenzije i dubine, koja je neosporna. Ne treba zaboraviti da je Rene reditelj novog talasa.⁵ Razlog je pre svega to što nas *Noć i magla* bez izobličavanja i ulepšavanja suočava sa istorijskim dokazom, sa arhivom, tj. sa direktnim „viđenjem” Holokausta.

Holokaust je jedan od najdokumentovanijih zločina u istoriji, no ipak od samog trenutka oslobađanja logora započela je užarena debata o načinima njegovog predstavljanja. Raulu Hilbergu (Raul Hilberg), autoru i dalje najznačajnije istorijske studije Holokausta je rečeno kada je kao mlad istraživač spremao ono što će postati njegova seminalna studija u tri toma *The Destruction of European Jews* da može da se pozdravi sa svojom akademskom karijerom. Alan Rene je pristao da napravi *Noć i maglu* tek kada je Žan Kejrol pristao da prenese svoja iskustva tokom Holokausta i učestvuje u projektu. No, posebno se pokazalo značajnim pitanje o čemu treba govoriti kada se govori o Holokaustu i na osnovu kakvih izvora.

Jovan Ćulibrk, pakračko-slavonski episkop i autor značajne knjige *Istoriografija holokausta u Jugoslaviji*, u autorskom tekstu za portal autograf.hr, pišući o izveštaju posebne Komisije Izraelske nacionalne akademije nauka za istraživanje stanja proučavanja Holokausta u Izraelu, preneo je sledeće: „Trend davanja prioriteta proučavanju predstavljanja istorijskih zbivanja nad ispitivanjem *onoga što se stvarno zbilo*’ duboko je zabrinuo izveštaje, koji su bespoštedno zaključili da je baviti predstavljanjem i tzv. kulturom sjećanja – jednostavno lakše i ugodnije, jer istraživanje stvarnih istorijskih zbivanja podrazumijeva ’ovladavanje jezicima i proučavanje arhivskih dokumenata’” (Ćulibrk 2020). Problem postaje jasniji kada se provuče kroz debatu po pitanju obrazovanja o Holokaustu, gde sa jedne strane postoji verovanje da o Holokaustu treba podučavati jedino unutar njegovog istorijskog konteksta i koristeći se direktnim izvorima, gde postoji ogromna bojazan oko svodenja kompleksnih istorijskih događaja na priču ili pouku, ili jednostavno istorijske neautentičnosti, što je danas najčešće slučaj. Važno je napomenuti da se i sama istoriografija kroz temu Holokausta susrela sa mnoštvom izazova, pre

5 Dva druga umetnika kojima je Rene prepustio kompletan zvučni aspekt filma, su sami avantgardni stvaraoci – Hans Ajsler (Hanns Eisler) koji je pisao muziku za film je bio bliski saradnik i prijatelj Bertolda Brehta. Žan Kejrol (Jean Cayrol), pesnik i autor teksta je bio jedan od redovnih pisaca subverzivnog francuskog filozofskog časopisa *Tel Quel*. Obojica su preživeli Holokaust.

svega kada je reč o tome šta je legitimni dokument Holokausta.⁶ No, najveću pometnju i preispitivanje primata istoriografije u razumevanju Holokausta donelo je pitanje živih svedoka i njihovih sećanja.

Sećanje na Holokaust – Klod Lancman *Shoah* (1985)

Filip Mjuler: Vidite, jednom kada je gas uliven, radio je ovako: Podizao bi se od tla prema gore. I u strašnoj borbi koja je usledila – jer je to bila borba – svetla su bila isključena u gasnim komorama. Bilo je mračno, niko nije mogao da vidi, pa su najjači ljudi pokušavali da se popnu više. Jer su verovatno shvatili da je što je više bilo više vazduha. Mogli su bolje da dišu. To je izazvalo borbu. Drugo, većina ljudi pokušala je da se progura do vrata. Bilo je to psihološki; znali su gde su vrata; možda bi mogli na silu da izađu. Bila je to instinktivna borba, borba za život ili smrt. Zbog toga su deca, slabiji ljudi i stariji uvek završavali na dnu. Najjači su bili na vrhu. Jer u smrtnoj borbi otac ne shvata da njegov sin leži ispod njega.

Klod Lancman: A kada su se vrata otvorila?

Filip Mjuler: Ispali su. Ljudi su ispadali poput kamenih blokova, poput cigli koje su padale iz kamiona.

Slike izazvane njegovim rečima su neizrecivo bolne. Ono što je izvanredno, kad razmislimo, jeste da Mjuler [zadužen da stoji ispred vrata gasne komore u Aušvicu] opisuje događaj koji ni on ni bilo ko drugi koji su danas živi nikada nisu videli. Na kraju njegovih reči shvatio sam da se dogodila suštinska promena u načinu na koji sam lično vizualizovao gasne komore. Ranije, uvek kada bih čitao i slušao, moja tačka gledišta je bila od spolja, gledajući ka unutra. Mjuler me je stavio unutra. (Rodžer Ebert 1985)

6 Prvo značajno proširenje predmeta istoriografije Holokausta došlo je sa otkrićem *Oneg Šabat* ili Ringelblumovog arhiva. Ime Oneg Šabat je nosila tajna grupa od preko 60-oro ljudi, mahom intelektualaca, pisaca, istoričara, umetnika, koji su sakupljali dokumenta i beležili život u Varšavskom getu između 1939. i 1943. godine pod vođstvom istoričara dr Emanuela Ringelbluma. Zahvaljujući jedinim preživelim – dvojici članova ove grupe, otkriven je deo građe podzemnog arhiva koji broji oko 6.000 dokumenata na preko 35.000 stranica, koji se sastoji od zvaničnih dokumenata, novina, postera, ličnih dokumenata, crteža i dnevnika. Istoriografski pristup grupe koji je podrazumevao prikupljanje dokaza o svakodnevnom životu, rekonstrukcija istorije iz artefakta i razmišljanja običnog čoveka, a ne iz zvaničnih dokumenata, među prvim je primerima ovakve prakse.

Pojam sećanja dobija centralni značaj za razumevanje Holokausta sa pojavljivanjem i postepenim preovladanjem svedočenja malobrojnih preživelih u javnosti. Ključni doprinos tome dalo je visoko publicizovano i televizijski prenošeno suđenje Adolfu Ajhmanu 1961. godine u Izraelu, u kojem je učestvovalo preko 100 preživelih, kao i pojava dnevnika, memoara i književnih dela o iskustvima iz Holokausta. Dela kao što su *Ako je to čovek* Prima Levija (Primo Levi) iz 1947. i trilogija *Noć*, *Svitanje* i *Dan* Elija Vizela (Elie Wiesel) s početka 60-ih godina prošlog veka, kao i brojna druga svedočenja, doneli su jednu daleko širu priču o Holokaustu od njegove istoriografije, onu koja danas preovladava u pristupima obrazovanju i kulturi sećanja, a gde su iskustvo i lična priča pojedinca na prvom mestu. Ovaj fenomen sa jedne strane donosi pripovedanje Holokausta iz ugla žrtve, dok sa druge, preznačavanje žrtava u centralne figure „preživelih” Holokausta i nadu koju donosi njihovo svedočenje za novi svet koji je naučio lekcije Holokausta.

Film Kloda Lancmana iz 1985. godine *Šoa* smatra se uz *Noć i maglu* jednim od najboljih filmova o Holokaustu čiji je centralni fokus upravo na sećanju. *Šoa* je devetočasovni dokumentarni film sastavljen od intervjua koji je sam Lancman vodio sa preživelim Holokausta, počinioćima i tzv. „posmatračima” tokom rata. Fokus dokumentarca su mesta Holokausta u Poljskoj: Varšavski geto, Kelmno koncentracioni logor i logori smrti Aušvic Birkenau i Treblinka. Sirov materijal sadrži preko 350 sati snimka, od čega je Lancman naknadno napravio još pet filmova, poslednji 2017. godine.⁷ Slično kao Rene, ali sa potpuno drugom namerom, Lancman kombinuje savremene snimke mesta smrti i pastoralne prizore sa svedočenjima intervjuisanih. Način na koji Lancman tretira temu Holokausta je kroz imaginaciju gledaoca i prodorno (i često kritikovano) provociranje sirovog i neinhibiranog sećanja svojih sagovornika. Njegovo namerno izostavljanje bilo kakvih arhivskih snimaka je takođe deo pristupa. Mehanizam zamišljanja događaja koji je pokrenut kod gledaoca dok slušaju kako intervjuisani opisuju događaje, čini *Šoa* još strašnijim prikazom Holokausta od vizuelnih arhivskih dokumenata stradanja u filmu *Noć i magla*.

Lancmanov projekat je započet tako što ga je izraelsko ministarstvo spoljnih poslova angažovalo da napravi dvočasovni film o Holokaustu „iz jevrejske perspektive”. Lancmanovo duboko uranjanje u višegodišnje prikupljanje materijala i promišljanje istog (koje je trajalo jedanaest godina), rezultiralo je time da Izrael odustane od svog učešća u projektu. Naziv koji film nosi –

7 U pitanju su filmovi: *A Visitor from the Living* (1999), *Sobibór, October 14, 1943, 4 p.m.* (2001), *The Karski Report* (2010), *The Last of the Unjust* (2013) i *Shoah: The Four Sisters* (2017).

Shoah upravo je ime koje su Jevreji dali Holokaustu, nezadovoljni religijskom konotacijom značenja reči „holokaust” kao „žrtve paljenice”.⁸ Šoa na hebrejskom znači „katastrofa”. Raul Hilberg, koga smo pominjali kao najznačajnijeg istoričara Holokausta, je kritikovan zbog toga što u njegovoj istoriji nije bilo dovoljno svedočanstva preživelih, a sam je smatrao upravo uticaj „jevrejske historiografije” iliti čitanja istorije iz ugla Jevrejina kao istorijske žrtve pogubnom za predstavljanje Holokausta.⁹ Možda je za ovo najindikativniji uvod koji je Hilberg napisao za prvo izdanje prvog toma svoje studije: „Za početak treba reći koju reč o okviru ove knjige. Da ne bi neko bio zaveden rečju 'Jevreji' u naslovu, neka bude istaknuto da ovo nije knjiga o Jevrejima. To je knjiga o ljudima koji su uništavali Jevreje” (Hilberg 1961). Za razliku od Lancmana kao predstavnika „kulture sećanja”, kojeg zanimaju primarno žrtve, Hilberg kao svoj predmet uzima počinitelje, a kao pokretač radnje „mehanizme uništenja” pre nego ljudski faktor. Počinioci su kod Lancmana nevoljni svedoci. Neke intervjuje koje je sprovodio sa počiniocima je snimao u tajnosti i prikazivao mimo dogovora sa njima. Hilberg je jednom prilikom rekao da su najveće omaške u njegovoj knjizi došle upravo iz svedočenja preživelih.

Na ovo ukazuje i primer iz psihoanalitičke studije Šošane Felman (Shoahana Felman) i Dori Laub (Dori Laub), poglavlja nazvanog „Istorija i sećanje”. U njemu je reč o ženi koja svedoči o eksploziji četiri dimnjaka tokom ustanka u Aušvicu, gde su istoričari sa sigurnošću utvrdili da je samo jedan dimnjak eksplodirao. Felman i Laub pišu o tome kako je lice svedoka zasjalo, da je izgledalo kao da se budi iz pasivnog stanja dok je (netačno) prenosila ovaj deo priče. „Ona je, zaista, došla da svedoči, ne o empirijskom broju dimnjaka, već o otporu, potvrdi preživljavanja, uništenju samih okvira smrti” (Felman, Laub 1992: 62).

Suočavanje sa svedočenjima kao što je ovo je otvorilo teme isprekidanosti, odsustva, mraka i tišine koji se pojavljuju kao lajtmotivi u književnosti, filmu i savremenoj umetnosti o Holokaustu. U trejleru za film *Šoa* nema glasova svedoka koji su osnova celog filma. Tišina koju evocira trejler ima ključnu ulogu kako za Lancmana tako i u diskursu o preživelim Holokausta. Evo kako je tu u slučaju Šoe opisao Rodžer Ebert: „Oni pričaju i pričaju. 'Šoa' je bujica reči, a ipak preovlađujući utisak kada se završi je onaj tišine” (Ebert 1985).

8 Za više o problemima i dilemama oko naziva genocida nad Jevrejima videti Graber, Zuckerman, 1989.

9 Za više o Hilbergovoj borbi za svoje delo koju je zvao „tridesetogodišnjim ratom” videti Hilberg, 1996.

Lancman daje svojevrsnu simulaciju viđenja i razumevanja koje povezuje sa viđenjem, a za koje smatra da direktno nisu mogući. U eseju „Hier ist kein Varum” (Ovde nema zašto) Lancmann piše da „u projektu razumevanja zaista postoji nešto apsolutno bestidno”, referišući na izbegavanje takvog direktnog suočavanja sa Holokaustom u svom filmu (citrano u LaCapra 1997: 236). On tretira svedočenje o Holokaustu upravo kao nemogućnost prenošenja iskustva o onome što se dogodilo. Na samom početku filma svedok iz Kelmna izgovara: „Niko to ne može opisati. Niko ne može [...] preneti ono što se ovde dogodilo. Nemoguće! I niko to ne može da razume. Čak ni ja, ovde, sada”. Postavljanjem ovog razgovora na početak filma Lancman kako sam priznaje ukazuje na svoj odgovor na kompleksan problem predstavljanja Holokausta.

Predstavljanje Holokausta – TV miniserija *Holokaust* (1978)

Jovan Ćulibrk je u svom tekstu o statusu studija Holokausta indirektno ukazao na jedno činjenično stanje – a to je da se danas suočavamo sa čitavim post-Holokaust univerzumom sačinjenim skoro u potpunosti od njegovih reprezentacija. Po samom završetku Drugog svetskog rata fokus ljudi je bio da se prikupe i analiziraju svi dokazi koje je bilo moguće pronaći. Kako su godine odmicale i svedoci istupali, prirodno smo prešli na temu sećanja, dok danas, kada smo toliko vremenski odaljeni od samog događaja, govorimo o predstavljanju. U studijama Holokausta se zato govori o četiri generacije (preživelih) nakon Holokausta i specifičnostima pristupa narativizaciji Holokausta svake od ovih generacija.

Prva generacija savremenika Holokausta bavila se rešavanjem problema o kojima smo govorili u segmentima o istoriji i sećanju, a među njima je bio značajan broj onih koju su smatrali svojom obavezom da iskustvo prenesu drugima. Druga generacija, generacije dece preživelih, suočila se sa traumatičnim i bolnim sećanjem koje nije bilo njihovo, ali koje je ostavilo veliki trag u njihovim životima, posebno osećaj odgovornosti za (pre)nošenje takvog sećanja. Marijen Hirš (Marianne Hirsch) je ovakvo sećanje naziva *post-sećanjem* „koje nije posredovano prisećanjem, već maštovitim ulaganjem sebe, projekcijom i stvaranjem” (Hirsh 2012: 5). Treća i četvrta generacija, Holokaust spoznaju skoro u potpunosti putem njegovih reprezentacija.

Filmsko ostvarenje koje je značajno doprinelo stvaranju post-Holokaust univerzuma i koje je za ogroman broj ljudi širom sveta bilo prvo susretanje sa temom Holokausta je američka NBC-jeva i CBS-ova TV serija *Holokaust* iz

1978. godine. *Holokaust* je televizijska miniserija od četiri epizode, dokudrama koja pripoveda Holokaust iz perspektive jevrejske porodice Vajs iz Nemačke i jednog člana SS odreda i njegove porodice u vremenskom razdoblju 1938–1945. godine. Među velikom i odličnom glumačkom ekipom su bili i Meril Strip i Džejms Vuds. Seriju je režirao Marvin Čomski (Marvin J. Chomsky), a scenario pisao Džerald Grin (Gerald Green). Preko porodice Vajs stvaraoci prenose priču o progranjaju, deportaciji i smrti svih sem najmlađeg člana porodice – Rudija, vodeći gledaoce kroz neke od danas najpoznatijih istorijskih tačaka Holokasta kao što su pobuna u Varšavskom getu, Kristalna noć, tranzitni logor Terezin i logor smrti Aušvic, ali i priču o jevrejskom otporu tokom Holokausta. Serija se završava sa odlaskom Rudija u Palestinu i pripremanjem optužnice i samoubistvom SS oficira Erika Dorfa. Miniseriju je nakon prve dve godine emitovanja videlo 220 miliona ljudi u pedeset pet zemalja sa sinhronizacijama na pet jezika. U SAD-u je to bila najgledanija TV serija nakon serije *Roots* iz 1977. godine. U Zapadnoj Nemačkoj je gledalo 41% svih televizijskih gledaoca (Cory 1980: 444). Najznačajni efekti prikazivanja ove serije su bili pokretanje javne debate o Holokaustu u Zapadnoj Nemačkoj, početak institucionalnog bavljenja kulturom sećanja na Holokaust u SAD-u i Evropi i globalno prepoznavanje reči „Holokaust”.

Trenutak nakon emitovanja ove TV serije, kada Holokaust postaje fenomen masovne kulture, je trenutak istinskog rađanja post-Holokaust univerzuma, ali i razvoja diskursa Holokausta. Kako je to jedan kritičar iz Nemačke napisao: „Od sada je nemački jezik obogaćen novom američkom rečju 'Holokaust', koja istovremeno pokriva jevrejski genocid, TV seriju i njegove personalizovane tragedije, kao i emocionalne i političke reakcije koje je izazvala” (citirano u Insdorf 2003: 6). Ali serija je takođe izazvala ozbiljne kritike koje se i dan danas upućuju ostvarenjima iz sfere masovne kulture – banalizacije i trivijalizacije teškog i ozbiljnog masovnog zločina. Eli Vazel je za seriju rekao da je film uvreda za sve koji su nestali i za sve koji su preživeli Holokaust (citirano u Cory 1980: 444). Iako je u pitanju film o Holokaustu, u njemu se ne prikazuju istinski užasi. Sofija Maršman (Sofia Marshman) koja se bavila analiziranjem reprezentacija Holokausta u popularnoj i masovnoj kulturi iznosi jednu dublju kritiku kada pita „ne tražimo li možda 'siguran' pogled na užase – jedan podnošljiv Holokaust?” (Marshman 2000: 6). No, razlog zašto je tv serija izazvala toliku polemiku, slično kao što je to bio slučaj sa ostvarenjem Stivena Spilberga *Šindlerova lista* petnaest godina kasnije, jeste zato što se smatra da za većinu ljudi ova ostvarenja predstavljaju Holokaust kao takav.

Postoje dva metanarativa koja preovlađuju u promišljanju predstavljanja Holokausta, a to su problem univerzalizacije ili amerikanizacije Holokausta i problem nepredstavljivosti Holokausta. Amerikanizacija Holokausta se odnosi na ono što su i stvaraoci TV serije *Holokaust* i Spielberg pokušali da ostvare, a to je omogućavanje lakšeg razumevanja teme velikom broju ljudi – kao i nastojanje da se stradanje tokom Holokausta ne čita samo kao stradanje Jevreja, već kao događaj sa univerzalnom porukom i značajem.¹⁰ Holokaust tako postaje priča o ljudskoj žrtvi, ljudskoj netrpeljivosti, o ksenofobiji, netoleranciji, ali i preživljavanju, herojstvu, budućnosti, pa onda i etici, moralu i ljudskoj prirodi, gde se u mnoštvu različitih pripovedanja gube specifičnosti i poruke samog istorijskog događaja. Sociolozi Danijel Levi (Daniel Levi) i Natan Šnajder (Natan Sznajder) u studiji o globalizaciji Holokausta TV seriju *Holokaust* upravo tumače kao fenomen koji je izvršio „amerikanizaciju” Holokausta na svetskom nivou (Levi, Sznajder 2002: 96). Dodatna etička kontradikcija koja do danas prati svet reprezentacija Holokausta je njegova tzv. industrijalizacija ili komodifikacija. Ostvarenja kao što je *Šindlerova lista* i TV serija *Holokaust* su donela ogromne zarade produkcijskim kućama. TV serija je posebno zaprepastila kritičare toga vremena zbog čestih pauza za reklame tokom emitovanja. Količina novca koja je danas cirkuliše u sferama obrazovanja, predstavljanja i memorijalizacije Holokausta čine ovu temu i etički problem i više nego aktuelnim.

Problem tzv. „nepredstavljivosti” Holokausta možda je najviše i uticao na umetničku praksu. Povezuje se najčešće sa već pomenutom rečenicom Teodora Adorna „Pisati poeziju nakon Aušvica je varvarski”. Adorno je smatrao da je cela zapadna civilizacija podređena varvarizmu koji je konačno rezultirao Aušvicem i za Adorna je nastavljanje života i stvaranja, a posebno razvoja kulture nakon Holokausta bez suštinskih promena neprihvatljivo. Ovaj duboko filozofski etički sud koji je Adorno dao je vrlo retko tumačen u kontekstu njegove misli i kao etička opomena, već je proizveo mnoštvo različitih tumačenja i razumevanja neizrecivosti Holokausta – od tišine i mraka kada govorimo o sećanju, preko ideje nemogućnosti svedočenja (jer su istinski svedoci mrtvi), do formulisanja zabrana predstavljanja koje pretenduje na bilo kakve odgovore. Za Adorna reč Aušvic (koji je u to vreme bio sinonim za Holokaust kao takav) nije označavala jevrejsko stradanje već „totalnost nacističkog varvarizma”. Metanarativ nepredstavljivosti kao i onaj o univerzalizaciji ulaze u dijalog sa pitanjem jedinstvenosti Holokausta – bilo da govorimo o jedinstvenosti opsega i načina stradanja ili jedinstvenosti Holokausta kao

10 Više o amerikanizaciji Holokausta videti Flanzbaum, 1999.

tačke preloma (zapadne civilizacije ili novog globalnog društva) nakon koje više ništa nije isto.

Problem nepredstavljivosti je bio posebno inspirativan za umetnike. U suočavanju sa ovim problemom prikazali su se modeli koji bi mogli biti odgovor na pitanje kako pripovedati Holokaust – u smislu umetnosti koja ispituje granice mogućnosti predstavljanja ili umetnost koja pokušava da artikuliše nepredstavljivost. Prateći Adorna, model bi mogao biti umetnost koja pokušava da ukaže na sopstveni varvarizam. No, savremeni kontekst pripovedanja Holokausta koji formulišemo kao komuniciranje Holokausta daleko više poziva na transparentnost naracije nego na ispravnost i mogućnosti predstavljanja.

Zaključak: komuniciranje Holokausta – Ana Frank

Anu Frank je devojčica poznata u skoro celom svetu, koja se sa svojom porodicom sakrivala na tavanu jedne kuće u Amsterdamu tokom Drugog svet-skog rata i pisala svoj dnevnik od 1942. godine do 1944. kada su skrovište otkrili nacisti. Iako Ana Frank i većina njene porodice nisu preživeli Holokaust, *Dnevnik Ane Frank* je objavljen 1947. godine i danas je deo lektire u školama širom sveta, a sama Ana je postala jedan od najpoznatijih simbola Holokausta.

Dnevnik Ane Frank je prošao kroz tri faze uređivanja, prvo same Ane koja je imala želju da postane spisateljica i modifikovala svoje zapise da budu objektivniji, zatim njenog oca Otoa koji je iz spisa izbacio sve delove u kojima Ana govori o svom pubertetu i na kraju sa prevođenjem višejezičnog dnevnika na engleski gde su izbačena njena viđenja holandskog društva i sopstvenog identiteta kao asimilovane Jevrejke, kao i problematični međuljudski odnosi u skrovištu. Dnevnik je objavljen u Holandiji 1947, a englesko izdanje u Americi je imao 1952. godine. U periodu između već je bio objavljen u Francuskoj, Italiji, Španiji i Nemačkoj. Sledeća faza popularizacije lika Ane Frank u Americi je došla sa predstavom Fransisa Godriča (Frances Goodrich) i Alberta Heketa (Albert Hackett) izvedenoj na Brodveju 1955. Ono što je odlikovalo ovu produkciju je vešto prikrivanje jevrejskih i „mračnih” aspekata (preostale) Anine priče, gde devojčica u skloništu pretvorena u univerzalni simbol nevine žrtve, koja je svojim optimizmom i mladalačkim duhom uspeła da prevaziđe tragične okolnosti. Predstava je imala 717 izvedbi i osvojila Pulicerovu nagradu i Tonija.

Prvi film o Dnevniku Ane Frank snimljen je 1959. godine kao ekranizacija ove brodvejske predstave u režiji Džordža Stivensa (George Stevens). Film je osvojio tri oskara 1960. godine. Završava rečenicom iz dnevnika koju čita Anin otac Oto a koja glasi: „Uprkos svemu, još uvek verujem da su ljudi suštinski dobri”. Zanimljiv primer je takođe miniserija iz 2001. godine pod nazivom *Anne Frank: The Whole Story* ili kompletna priča o Ani Frank reditelja Roberta Dorhelma (Robert Dornhelm).¹¹ Bazirana na knjizi *Biografija Ane Frank* autorke Melise Mjuler (Melissa Müller), kao i knjiga, mini serija u dve epizode prikazuje ceo život Ane Frank završno sa njenom smrću od tifusa u Bergen-Belzenu i trenutkom kada njen otac, Oto, poslednji preživeli iz porodice Frank dobija Anin dnevnik. Film je poznat kao prva adaptacija koju nije odobrila Fondacija Ane Frank, pre svega zbog nepriznate tvrdnje koju film iznosi o tome ko je odao porodicu Frank. Iz ovog razloga u filmu nisu smeli da se citiraju delovi iz Aninog dnevnika. Najskoriji primer je iz 2020. godine *#Ana Frank: Paralelne priče*. U pitanju je dokumentarni film u režiji Sabine Fedeli (Sabina Fideli) i Ane Migoto (Anna Migotto) sa Helen Miren u ulozi naratorke i voditeljke. Film donosi paralelnu priču Ane Frank, pet žena koje su preživele Holokaust, a rođene su kada i Ana Frank i mlade devojkje koja putuje Evropom obilazeći značajna mesta iz Aninog života koja svoja iskustva komunicira putem društvenih mreža. Primer brojnih adaptacija Dnevnika Ane Frank, paradigmatški je primer komuniciranja Holokausta koje je postalo glavni oblik razumevanja i pripovedanja Holokausta.

Komunikacija je metafora koja objašnjava odnose između svih aktera koji predstavljaju nešto i onoga što predstavljaju. Kako sam na drugom mestu obrazložila:

Komuniciranje o Holokaustu je interakcija i dijalog između bilo koje pojedinačne osobe, sistema ili diskursa i bilo koje date ideje o Holokaustu ili Holokaustom kao takvim. Ovde nije reč samo o komunikaciji sa ili prema drugima, već o komunikaciji sa samim Holokaustom, kao i nas sa nama samima u pokušaju da ga razumemo. Komuniciranje Holokausta znači ubacivanje ličnih, subjektivnih ili kolektivnih značenja u njegovo čitanje. To je takođe čin prenošenja ili diseminacije ovih interrelacija. (Mevorah 2021: 11)

¹¹ Između prve ekranizacije i ove bilo je još sedam: 1962, 1980, 1987, dve iz 1988. i dve iz 1995, među kojima su i jedan animirani i jedan dokumentarni film. Snimljeno je bar još devet od 2001. do 2022, uz nebrojano pozorišnih produkcija, školskih predstava i televizijskih i radio emisija.

Može se reći i da je većina onoga što doživljavamo kao predstavljanje Holokausta upravo komuniciranje Holokausta.

Ovaj novi okvir je posebno značajan zbog potencijala za dublje promišljanje ključnih aspekata post-Holokaust sveta: centralnog značaja obrazovanja, dominacije novih informaciono-komunikacionih tehnologija i politika kolektivnog pamćenja. Komunikacijska metafora širi svoj domet kada uzmemo u obzir da nove generacije koji treba da usvoje lekcije Holokausta ili prime kompleksne istorijske informacije funkcionišu u svetu u kojem dominiraju komunikacione tehnologije i komunikacione kulture, gde se promišljanje predstavljanja i razumevanja Holokausta bukvalno odvija u kontekstu komunikacijskih, ali i medijskih praksi. Primer *#Ana Frank: Paralelne priče* iz 2020. godine ukazuje upravo na ovu promenu društvenog konteksta u drugoj deceniji 21. veka.

Posebno značajno za kontekst pripovedanja Holokausta na filmu je to što razmišljanjem o komunikaciji Holokausta otvaramo prostor za dublju analizu samih medija koje koristimo da predstavimo Holokaust, njihovoj prirodi, dometima i specifičnostima. Film, kao i svi drugi mediji ne može biti izuzet od kritika i uticaja politika pamćenja. Diskurs komunikacije nam omogućava i poziva nas da prepoznamo aktere u komunikaciji i analiziramo značenja koja prenose. Da postavimo i sebi i drugima pitanje šta komuniciramo i zašto?

Literatura

- Adorno, T. (1966/2004) *Negative Dialectics*. London: Routledge.
- Adorno, T. (1967/1997) "Cultural Criticism and Society" in Adorno, T. *Prisms*. Cambridge Massachusetts: MIT Press, pp. 17–35.
- Adorno, T. (1961/1992) "Commitment" in Adorno T. *Notes to Literature Vol. 2*. New York: Columbia University Press, pp. 76–85.
- Copley, J. (2010) "Modes of Representing The Holocaust: A Discussion of the use of Animation in Art Spiegelman's 'Maus' and Orly Yadin and Sylvie Bringas's 'Silence'", *Opticon* 1826, Issue 9, Autumn 2010.
- Cory, M. E. (1980) "Reflections on NBC's film Holocaust", *The German Quarterly*, Vol. 53, No. 4, pp. 444–451.
- Čulibrk, J. (2020) „Predvodi li Izrael još uvijek istraživanje holokausta?“, dostupno na: <https://www.autograf.hr/predvodi-li-izrael-jos-uvi-jek-istrazivanje-holokausta/>, [Pristupljeno 31. 1. 2022].

- Ebert, R. (1985) "Shoah", dostupno na: <https://www.rogerebert.com/reviews/shoah-1985> [Pristupljeno 31. 1. 2022].
- Felman, Sh., Laub, D. (1992) *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. London: Routledge.
- Flanzbaum, H. (ed.) (1999) *The Americanization of the Holocaust*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.
- Graber, Z., Zuckerman, B. (1989) "Why Do We Call the Holocaust 'The Holocaust'? An Inquiry into the Psychology of Labels", *Modern Judaism*, Vol. 9, No. 2, pp. 197–211.
- Hilberg, R. (1996) *The Politics of Memory: The Journey of a Holocaust Historian*. Chicago, Ill.: Ivan R. Dee Publisher.
- Hilberg, R. (1961) *The Destruction of European Jews*. London: W. H. Allen & Co Ltd.
- Hirsch, M. (2012) *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Insdorf, A. (2003) *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, Third Edition. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- LaCapra, D. (1997) "Lanzmann's 'Shoah': 'Here There Is No Why'", *Critical Inquiry*, Vol. 23, No. 2, pp. 231–269.
- Levy, D., Sznajder, N. (2002) "Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory", *European Journal of Social Theory*, Vol. 5, No. 1, pp. 87–106.
- Marshman, S. (2000) "From the Margins to the Mainstream: Representations of the Holocaust in Popular Culture", *eSharp* Issue 6:1, 2000, pp. 1–20.
- Mevorah, V. (2021) "Communicating the Holocaust", *Ipsi Bgd Transactions on Internet Research, Special Issue*, Daković, N. (ed.) *Digital Turn – Memory Studies*, Vol. 17, Issue 2, pp. 8–16.
- Young, J. (2002) *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven, Connecticut and London: Yale University Press.

Vera Mevorah
Institute for Philosophy and Social Theory
University of Belgrade

HOW TO NARRATE THE HOLOCAUST (ON FILM)? FROM HISTORY TO COMMUNICATION

Abstract

Although all media forms meet unique problems in (re)presenting the Holocaust, Jacques Ransier's view that film history is the history of the power to create history rightly indicates that film art faces special ethical and artistic challenges in representing the Shoah. This study will present the history of Holocaust narrative on the axis of four key concepts of post-Holocaust discourse: history, memory, representation, and communication. The history segment focuses on what the Holocaust really is; in the segment concerning memory we will discuss the issue "who does it belong, who should or should not talk about it"; in the part about representation, our discussion will consider the main challenges of the question "How to speak about the Holocaust?" and why we are still talking about the Holocaust, almost 80 years after the event. Finally, through the segment referring to communications, we will point out the approach for the analysis of narratives and discourses about the Holocaust, the goal of which is a better understanding of the narratives themselves and the motives for their creation. The interpretation of these discourses will be conducted through cultural analysis and presentation of examples from key film achievements on the topic of the Holocaust: Night and Fog, Alan Resnai, Claude Lanzmann's Shoah, CBS and NBS TV series Holocaust and adaptations of The Diary of Anne Frank.

Keywords

Holocaust, film, representation, memory, communication

Primljeno: 31. 1. 2022.

Prihvaćeno: 1. 3. 2022.