

Катарина В. Мелић¹
Наташа П. Ракић²

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

КАКО ГОВОРИТИ О ХОЛОКАУСТУ?

У раду ће бити речи о медијској преради/ремедијализацији холокауста. Холокауст је, осим за директне учеснике, непојмљиво искуство за наредне генерације и изазов је приступити тој теми на објективан начин. Због малог броја докумената, сведока који су још увек живи, разних тврдњи и контраверзи, долази до бројних обрада и дорада историјских чињеница које светло бацају на појединачне случајеве творећи од њих медијску сензацију или спектакл. Историја и траума бивају експлоатисане зарад спектакла и масовне забаве у ери глобализације (уп. Финкелштајн 2005) и постају производ продукцијских кућа које од тога развијају бизнис (уп. Кол 2000). Тако је историјска траума производ Холивуда, тривијализована, обликована тако да подилази укусу публике кроз пласирање мелодрамског садржаја у популистичком тону. Она је све примамљивија конзументима што је довело до тога да се холокауст временом етаблира као доминантан бренд на кинематографском тржишту.

Кроз рад ће бити приказане различите перспективе и могуће (зло)употребе приказивања и тумачења овог догађаја, а корпус истраживања обухвата најпознатије филмске приказе почевши од 50-их година 20. века. Циљ рада неће бити приказивање садржаја филмова и серија, већ се настоји да се, служећи се тезама теоретичара постмодерне, сагледају контекстуални трендови унутар којих су ови филмови настали.

Кључне речи: холокауст, Шоа, историја, медији, спектакл, телевизија, филм

But not even the killers ever imagined that there could come a time when the merchants of images and brokers of language would set themselves up to speak for the victims (Wiesel, 1989)

*There is no business like Shoah business*³

The Holocaust must be remembered. But not as a show. (Wiesel, 1989)

Убрзани развој медија доводи до различитих наративизација холокауста кроз документарне филмове, мини серије, филмове, изложбе, графичке новеле и друге фикционе облике. Бројне обраде холокауста у популистичком тону доводе до репозиционирања холокауста у памћењу и сећању, па би се требало озбиљно проматрати питање одговорности за

1 katarinamelic@yahoo.fr

2 natasajevdjevic01@gmail.com

3 Овај израз се односи на масовну производњу књига, филмова и студија почетком 20. века. Усталио се толико да се може сматрати клишеом и повезује се са многима попут Е. Визела, А. Ебе, Ј. Елијаха и других.

начин обраде холокауста кроз медије. Може се рећи да је масовно страдање означено појмом холокауст/Шоа⁴ који је, гледано из хуманистичке перспективе, синоним за индустрију страдања, крајем XX и почетком XXI века (зло)употребљено и преобразено у индустрију забаве, филма, видео игара⁵, туризма⁶. То је време када историја и траума бивају експлоатисане зарад спектакла и масовне забаве у ери глобализације (уп. Финкелштајн 2006) и постају производ комерцијалних продукцијских кућа. Они остварују економску добит кроз реконтекстуализацију самог догађаја на уштрб истине и сећања. Визуелни медији креирају сећање, они дефинишу начин на који видимо, верујемо и стварамо значење (Ибрахим 2009:95). ТВ серије, а нарочито америчке, креирају сећање у складу са холивудским наративом и догађаје из прошлости, стварајући од њих искривљену слику прошлости ради забаве широких маса. Сходно томе се намећу бројна питања о приступу овој теми и њеном пласирању ширим масама. Промислања о представљивости злочина концентрисана су на начела етичности репрезентације и исказивачке стратегије трауме на цивилизацијском, културолошком, личном или колективном нивоу (Даковић 2014: 149). Свако медијско приказивање рата које са собом носи реконтекстуализацију страдања би требало да буде вредновано – естетски, морално и политички. Мора се промислити и о томе да ли је и како је могућа естетизација холокауста која ће истовремено испуњавати моралну, али и политичку обавезу и према починиоцима и према жртвама, али и према будућим нараштајима.

Требало би имати у виду да су филмови о холокаусту у различитим временима и културним миљеима вишезначно појмљиви. Визуелно приповедање холокауста је повезано са траумом и наративима и културом сећања. Стога ће у раду бити речи о медијској трансформацији холокауста кроз популарне филмове и тв серије различитих продукцијских кућа који су у Немачкој, али и светској јавности изазвали бројне дебате због садржаја који је, углавном, одступао од историјски утврђених чињеница. Реконструкција историје кроз филм и телевизију се доводи у питање зато што се документарно и фикционо међусобно преплићу и постају

4 Док се појам холокауст односи на жртвовање спаљивањем, а нарочито на геноцид над Јеврејима и другим групама спроведен у Другом светском рату, термин Шоа означава катастрофу. У овом раду ће се оба термина користити подједнако и означаваће страдање у Другом светском рату.

5 Од средине 90-их година се развија индустрија компјутерских игара инспирисаних историјским догађајима попут Другог светског рата. Неки од примера су игре *Through The Darkest of Times*, у којој се радња одвија у Берлину за време рата, и *Wolfenstein: The New Order* која је изазвала бројне реакције зато што се радња одвија у концентрационом логору.

6 *Dark tourism* је термин који је први пут коришћен у књизи *Dark tourism- the attraction of death and disaster* (Ленон/Фоли 2000.), а који се односи на туристичку понуду обиласка места страдања – затвора, логора. У свету је ова врста путовања све заступљенија, а на тај пут се људи одлучују, не толико ради истраживања историје, већ ради фасцинације тим језивим местима, ради забаве и уживања.

нераздвојни. Деформација историјске истине би могла да утиче негативно на културу сећања и да тиме допринесе банализацији овог догађаја. Стога циљ рада неће бити приказивање садржаја филмова и серија, већ се настоји да се сагледају контекстуални трендови унутар којих су ови филмови настали.

ХОЛОКАУСТ КАО МЕДИЈСКИ ДОГАЂАЈ

Од 1945. године уочава се перманентна промена приказивања холокауста у документарним и кинематографским остварењима која је кулминирала емитовањем серије *Холокауст* 1978.године⁷. Серија *Холокауст* обликовала је мишљење милиона гледалаца и утрла пут медијима као моћном средству које преобликовањем материјала утиче на стварање нових дискурса и нове терминологије. Жустре дебате које је изазвало приказивање ове серије поставило је питање одговорности медија зато што је ова серија била још један пример како медији кроз фикцију и једнострано приказивање превазилазе историјски оквир и тиме доводе у питање званичну истину и наносе штету, патњу и бол жртвама. Као производ кинематографске индустрије настала су бројна остварења која су изазвала многе контроверзе због начина обраде ове тематике и заузимања стране починиоца или жртве. Према Невени Даковић, „постојање оваквих филмова говори о наративи холокауста као никад довршеном процесу” (Даковић 2014: 153) и што је неисцрпна инспирација за даља истраживања и имагинацију. Као резултат масовног настајања филмова на основу сачуваних докумената, сведочења и записа преживелих или чланова њихове породице или чисте редитељске имагинације јавља се велико интересовање публике за истраживање дешавања током Другог светског рата.

Иако су дешавања на политичко-историјској сцени имала одјека у кинематографским остварењима, увиђа се измена појединих приказаних садржаја и удаљавање од званичне истине јер се показало да циљ филма, серије, па и документараца, није приказивање истине као такве, већ пласирање оне истине која одговара тренутној потражњи на тржишту. „Жудња за истинитим сећањем или сећањем на истину у вези са холокаустом тешко је помирљива са холивудском традицијом хепиенда, кад редитељи комбинују етаблирану иконографију трауме и историјског ужаса са срећним исходом” (Даковић 2014: 168). Творци филмова и серија о холокаусту утркивали су се и утркују се још увек ко ће свој производ пласирати на светским филмским фестивалима, којим продукцијским кућама ће се то продати и које ће се награде освојити за то дело. Сходно овоме, можемо тврдити да је холокауст доминантан дискурс, не само у немачкој, већ и на светској кинематографској сцени.

7 У историји немачке кинематографије су ова остварења обухваћена појмом *Hitler Welle* (Хитлер талас).

Холокауст је, нарочито након приказивања филма *Шиндлерова листа* (1993) постао окосница популарне сентименталне фикције и мејнстрим филмова. Тако је историјска траума холивудизована, али и све више примамљива конзументима.

Специфичност дешавања чине холокауст тешким, скоро па немогућим за објективно проматрање и даље приказивање, али се, упркос томе, деценијама након те страхоте научници, историчари, писци, али и новинари, редитељи баве њиме упркос томе што нису (били) директни учесници. Они себи дају за право да проговарају кроз своје дело често не узимајући у обзир истинитост извора података, па се оне онда карактеришу као тривијалне, као конзументски артикал који се заснива на драми која подилази укусу публике, која побуђује емоције, изазива узбуђење⁸. Историјски догађај је у филмовима о холокаусту⁹ приказан кроз драмско извођење и мелодрамску причу која би требало да привуче велики број гледалаца, а то постиже ”омекшавањем” стравичности стварних догађаја који омогућавају публици да се на један комфоран начин сусретну са њим.

Анализирајући телевизијске обраде холокауста морамо се запитати о природи нашег знања о овом историјском догађају. Неоспорна је чињеница да сво знање добијамо радије из историјских романа и историјских филмова, него из веродостојних историјских извора попут записаних/ снимљених сведочења преживелих или докумената¹⁰. Наши афинитети према мелодрамским садржајима и холивудским филмовима са срећним крајем потиснули су улогу гласа преживелог као чувара јединственог сећања. О томе сведоче многи преживели попут Прима Левија или Жана Америја који су тек деценијама након рата проговорили о незаинтересованости јавности да се у годинама после завршетка рата прикаже стварни ужас којим су, како сведочења показују, били прожети само директни учесници. Глас преживелих је деценијама маргинализован или потпуно угушен јер је он (био) сметња за конформизам. Глас преживелог би онемогућио доминацију кича. Дес Прес је изјавио да је

8 У научним круговима се све више говори о једној врсти фасцинације гледалаца злом, али не као потреба за истраживањем зла, већ као потреба за задовољавањем жеље за узбудљивом авантуром. Ова фасцинација се може објаснити seduкивном теоријом филма која покушава да истражи манипулативне стратегије медија. Гледалац се у том простору отвара за уплив нових информација, а ова врста уметности постаје неисцрпан простор за естетизовано истраживање прошлости. (Штиглегер 2014).

9 Појам филма о холокаусту није прецизно дефинисан јер се не могу набројати јасни критеријуми по којима би се неки филм сврстао у ову категорију. Према садржају би се овде сврстали филмови у којима је приказано масовно уништење, прогон Јевреја; према месту радње се сврставају филмови о логорима; у ову групу спадају филмови у којима се евоцира овај догађај кроз детаље попут железничких шина, возова за депортацију, рампи, барака, осматрачница, челичних шипки, фрактура, кофера и других. И одређене ситуације приказане у филму попут депортације, селекције, глади, принудног рада, прогона, сврставају тај филм у групу филмова о холокаусту.

10 Ова тврдња је резултат истраживања објављеног у раду *Movies, Memory, Millennials: How modern films have influenced the Holocaust* (2017) спроведеног на универзитету Белармин, САД.

преживели сметња за мир. Он уништава блокаду коју је човек изградио против знања о стварима које се не могу изговорити. Он намерава да говори и тако он подрива, без намере да то учини, валидност постојећих норми (Де Прес 1980: 42).

Истину о почињеним ужасима и сећање носе директни сведоци. Јан Асман (Асман 2011) сматра да када њих нема, јавља се потреба за фикционим формама кроз медије које ће надоместити тај недостатак. Медији временом постају једини начин приказивања прошлости, они су средства меморизације, транспортери слика прошлости на основу којих ми декодирамо прошлост. Медији постају сила која утиче на формирање друштвеног мишљења и памћења. Тиме што медији обликују начин сећања, а у недостатку преживелих сведока, директних учесника неког догађаја, медији добијају простор за фалсификовање и манипулацију информацијама које презентују. Неоспорна је чињеница да медији и визуелна култура дефинишу начине на које ми видимо и стварамо значење. Ослањајући се на Ролана Барта можемо рећи да реконструкција прошлости кроз уметност, медије, филм, па и обичан живот може да доведе до озбиљних нарушавања познате историје и историјских чињеница стварајући од њих мит, па у овом случају можемо говорити о креирању мита око холокауста који својом мистичношћу привлачи публику. Визуелне представе на филмским платнима у којима се обрађују историјски митови доводе до *фетишизације историје*¹¹ која може бити врло опасна. Медијски сачувано и посредовано колективно сећање на холокауст твори мит о њему који је опасан јер је средство брзе и ефикасне манипулације масама.

Забележено је да је емитовање америчке серије *Холокауст* утицало на креирање мишљења милиона гледалаца више него иједна историјска и документарна реконструкција овог догађаја. Овакво обликовање историје кроз телевизију је означено као “црни петак за историчаре” који су изгубили битку са моћним медијима. Да ли то значи и да је права истина коју смо могли да сазнамо од директних учесника нестала заједно са њима и да нама остају само фрагменти историје које сваки режисер, писац, научник, трговац може да представи на свој начин и да тргује њима? На оваква питања одговара Ели Визел, један од преживелих, у низу есеја објављених 1989. године у часопису *New York Times*, при чему се он оштро супротставља чак и помисли да би се тај ужас могао замислити од стране онога ко то није доживео, а камоли представити.

11 Бодријар (уп. Бодријар 1991) сматра да протерани мит из историје налази уточиште на филму где су они оживљавани, па онда и сама историја постаје мит. Све оно што се приказује је у функцији надомештања недостатка историје. Зато долази до онога што се назива *фетишизација историје* што се може дефинисати као оживљавање догађаја из их прошлости без критеријума зарад произвођења осећања попут носталгије. Реалност је трансформисана у слике које се бирају различитим критеријумима које Џејмсон (уп. Џејмсон 1995) назива новом површношћу и плиткошћу и онда можемо говорити и о банализацији историјских чињеница.

Ко је то могао да замисли? Још увек има преживелих сведока и чак је и њихова прошлост претворена у неку врсту ничије земље у којој владају лажна сигурност и права ароганција. Придошлице у ову историју сматрају себе експертима, незналице постају критичари. Остављају утисак да знају боље од жртава или преживелих како да именују оно што је Бекет назвао неизрециво и како да говоре о ономе што се не може изговорити. На пољу аудио-визуелног је тежња углавном редукционистичка: свођење личности на стереотипе и дијалоге на клишее. Све је тривијално и површно, чак и сама смрт: нема мистерије у њеној мистерији, она је огољена, као што су мртви огољени и изложени уживању гледалаца-воајера (Визел 1989.)

Ели Визел филмове о холокаусту назива сапуницама (soap opera) у којима се радије приказују живот и спас, него смрт и уништење. Још један у нису оних гласова који проговарају о немогућности и неподобности разумевања и покушаја приказивања и обраде страдања у рату је и глас Симона Сребрика, једног од преживелих, који у интервјуу са К. Ланцманом за потребе снимања филма *Шоа* (1985) говори следеће:

Нико то не може да опише. Нико не може да оживи оно што се тамо догодило. Немогуће. И нико не може то да разуме. Чак и ја, сада, не могу то да разумем. (С. Сребрик, у филму К. Ланцмана *Шоа* (1985))

Питање могућности и етичности приказивања страдања различито је сагледавано у разним временским периодима. Визел и Кертеш, као и многи други, сматрали су да је процес приказивања холокауста тривијалан, а да тривијализација носи издају, порицање и релативизацију, а надасве дозу погрешног приказивања оног непредстављивог. То је недопустиво јер негира уникатан карактер збивања. То деформише историјску истину. Мелодрамски кич је типичан за репрезентацију немоћну или невољну да схвати органску везу између нашег деформисаног начина живота и саме могућности холокауста (уп. Кертеш 2001).

Позната је Адорнова изјава (1951) о немогућности писања и живљења после Аушвица у којој препознајемо став да је Аушвиц табу о коме се не може говорити. Он је неприказив, али неприказивост холокауста, према Агамбену и Рансијеру, отварају могућност да је ћутање саучесништво. Уколико злочин нема слику, није медијски документован, може да постане злочин који се није догодио, па је императив „писати и предочити га уз свест о неминовној грешци, неуспеху и неаутентичности” (Даковић 2014: 152). Семпрун (1995) тврди да је језик савршено оруђе за обраду трауме и да ће кад-тад бити пронађен начин да се на модернистичкој нарацији говори о посттрауматском филму. Хирш (2004: 23) говори да је класични реалистички облик нарације који је традиционално коришћен ради обезбеђења осећаја господарења прошлости одбачен зарад „нарације која формално понавља трауматску структуру искуства сведочења о самом догађају”.

ХОЛИВУДСКА ОБРАДА ХОЛОКАУСТА

Холокаусту су Кроз уметничку и медијску обраду придодата нова значења тако што су етаблиране слике и снимци стављени у нови контекст. Дошло је до реконтекстуализације што је довело до губљења првобитног смисла. Тако Холокауст постаје модерни мит, један производ, о чему говори и Тим Кол који сматра да се 60-их година 20. века развила масовна холокауст продукција која не показује знаке стагнације. Чак се чини да доживљава све већи успех код публике. Почевши од серије *Холокауст* (1978), затим новеле *Софијин избор* (1979) В. Стајрона која је после у режији А. Џ. Пакула и уз маестралну глуму Мерил Стрип и Келвин Клајна овенчана оscarом, преко филма *Шиндлерова листа* (1993) награђеног са 7 оscarа и отварања музеја посвећеног Холокаусту у Вашингтону и проглашења 1993.године за годину Холокауста, све до филмова насталих после 2000.године попут филма *Пијанисста* (2002), *Тајна* (2007), *Кључ за Сару* (2010) и других, уочава се раст интересовања за обраду холокауста. Петер Новик је ову хронологију описао као процес од почетне репресије до водеће опсесије у каснијим декадама. „Уопштено говорећи, о историјским догађајима се говори још неко краће време након њих, а онда се они полако потискују ка маргинама свести” (Новик 2001: 1), што изнова говори о холокаусту као феномену.

Анализирајући светску кинематографску сцену уочава се да је доминантна, америчка продукција ”присвојила” холокауст, американизовала га и уобличила према холивудском моделу. Америчка филмска индустрија¹² је једна од највећих у својој групи и она као таква не престаје да производи филмове инспирисане Другим светским ратом. Један од критичара америчке кинематографске производње је С. Дани који говори у име јеврејске заједнице. Он тврди следеће:

Неспособни да се ”баве” историјом која, после свега није њихова, амерички предузетници забаве су је привремено препустили европским уметницима, али су на њу задржали право превентивног деловања и пре или касније холивудска и ТВ машина ће се усудити да исприча ”нашу” причу. Испричаће је врло пажљиво, али ће је продати нама као било коју другу америчку причу (Дани 1992).

Америчка обрада Шое установљава нове стандарде визуелних наратива историје. Тим Кол нам указује на то да је историја холокауста купљена, спакована и продата и да се развија тзв. Шоа-бизнис¹³ (уп. Т. Кол 2000). У Финкелштајновој књизи *Холокауст индустрија* (2006)

12 Промишљање о холокаусту је лакше у Америци где је то апстрактнији појам, што је олакшало америчкој мејнстрим продукцији да се ухвати у коштац са овом темом. Сећање на Холокауст у Европи је непосредно и снажно (*lieux de mémoire*), док је у Америци дистанцирано и дислоцирано у простору и времену.

13 ”Shoah business” је термин који Кол користи у својој књизи, а који се односи на све творевине људског духа које су у вези са холокаустом. Све оне су своју сврсисходност подредиле тржишту које профитира од њих, а добрим маркетингом се постиже да

говори се управо о визуелној економији холокауст индустрије, при чему се експлоатишу историја и траума зарад спектакла и масовне забаве у ери глобализације. Тако долази до тривијализације овог догађаја који све више поприма облик холивудског наратива који се пласира као производ. Као резултат великог интересовања развија се холокауст-туризам на тлу Европе, а отпочиње се са градњом бројних музеја посвећених холокаусту, нарочито на америчком тлу, што је инспирисало историчара Т. Кола да сматра да „се чини да је холокауст постао амерички производ, баш као америчка пита” (Кол 2000: 14).

Анете Инсдорф наводи у својој књизи *Неуништивне сенке* (1990) карактеристике филмова снимљених претежно у Холивуду и западној Европи. Она уочава да су филмови део таласа оживљеног интересовања за тематику чије је тежиште пребачено у Европу, затим, да се у њима уочава врста гриже савести и покајања због ружних ствари националне историје. У филмовима се уочава потрага за сећањем преживелих која шири дискурс о холокаусту као нечему што проговара у име свих траума. Исто тако се увиђа да филмови следе жанровске одлике мелодраме и да су увек фузија фикције и чињеница.

Требало би напоменути да су догађаји везани за страдања у рату, иако је тек послератна продукција доживела велики успех, приказивани и у филмовима снимљеним за време рата, попут филмова *I married a Nazi* (1940) и *To Be or Not to Be* (1942). Први филмови су снимљени од стране чланица савеза које су окупирале немачку територију и они су били у служби денацификације немачког народа. Први филмови немачке продукције о рату и последицама истог настали су 50-их година, попут филма *Morituri* (1948), али они нису изазвали велику пажњу светске јавности.

Почетак 60их година је обележило преношење суђења Адолфу Ајхману у Јерусалиму што је био догађај који је приковао широки аудиторијум пред мале екране. Тај догађај је утицао на буђење свести друге генерације о страхотама рата што је резултирало појачаним истраживањем холокауста и новим остварењима у наредним годинама. Један од првих снимљених филмова који је обележио овај период је филм настао по записима Ане Франк. Први пут је снимљен 1959. године у америчкој продукцији (*Das Tagebuch der Anne Frank*, режија- Џорџ Стивенс), а до данашњих дана снимљене су још три екранизације њених записа 1980. (режија- Борис Сагал), 1987. године (режија- Гарет Дејвис) и 2016. године (режија- Х.С. Штајнбихлер). Екранизација судбине настрадале девојчице донела је профит од књига продатих у милионском тиражу, филмова које су погледали милиони биоскопских гледалаца и милиона туриста који сваке године посећују кућу у којој је живела. Сценарио за ову екранизацију је настао на основу адаптације њеног дневника, па се може рећи да су филмови трећа верзија стварности која је забележена

конзументи осећају још већу фасцинацију холокаустом, при чему се мит о холокаусту сасвим сигурно одваја од историје холокауста.

у њеној свесци, што је један од показатеља да у филму није приказана документована стварност. Још један од показатеља да је и овај филм усклађен према холивудским стандардима је оптимистична порука карактеристична за холивудске филмове са срећним крајем. Продуценти су из њеног дневника истргли реченицу - „Упркос свему, још увек верујем да су људи добри”-, и уклопили је у филм не обраћајући пажњу на контекст у ком је та реченица настала. Ова грешка је публици послала оптимистичну поруку и утицала на немогућност поимања Аниног, а и страдања свих других људи.

Након успеха ове екранизоване приче уследио је филм *Човек из залагаонице* (1964) у коме је приказана тортуре коју су проживљавали заточеници у логорима, а затим филм шведско-француске продукције *Дан када је клоун плакао* (*The day the clown cried* (1972)) који је због свог садржаја био неемитован све до 2015.године. Клоун који је послат у концентрациони камп због увредљивих коментара на рачун Адолфа Хитлера постаје забављач у концентрационом логору, а филм се завршава сценом у којој он одводи јеврејску децу до гасних комора. Филм је због елементарна комедије и удаљавања од реалности био забрањен деценијама, али га управо због тих кич-елемената многи критичари сврставају у ранг са филмом *Животи је леј*. Успех филма *Животи је леј* за разлику од филма *Када је клоун плакао* се објашњава временом у ком је он приказан јер је крај 20. века време када није јасна граница између високе и популарне културе. То је и време које допушта различите интерпретације холокауста што нам дозвољава дистанца од самог догађаја. Петер Новик је запазио да „се никада не срећемо директно са догађајем, већ само са репрезентацијама догађаја које нам нуде различите верзије догађаја. Што је наглашенији догађај, то је већа мотивација, то је јача иницијатива за улагање у различите верзије” (Новик 2007: 220).

Перманентна промена у документарном и фикционалним тв-преградама тематике холокауста кулминирала је 1978.године. Тренутак емитовања серије *Холокауст* снимљене у америчкој продукцији представља прекретницу у приповедању једне историјске трауме и представља темељ новог космополитског сећања¹⁴. Ова серија, од стране редитеља означена као документарна драма, привукла је велики број гледалаца ка малим екранима. Само на територији САД-а је, према званичним подацима мреже NBC серију пратило око 120 милиона гледалаца, зарађено је преко 6 милиона долара, а зарађено је доста и од реклама које су се приказивале током серије. Прогон и уништење Јевреја, приказано кроз фиктивне судбине две породице, приковало је уз екран више од 14 милиона Немаца, изазвало бројне јавне дебате и поставило питање да ли је могуће и сме ли се једна таква серија пуштати на простору обе Немачке. Упркос

14 Према Канштајнеру, (Канштајнер 2002: 189) ова серија је прекретница националног у транснационално сећање јер милиони људи почињу да деле одређени опсег прича и слика холокауста иако само неколицина њих има личне везе са самим збивањем.

бројним забранама, препрекама да се серија емитује, она је достигла висок рејтинг. Инсценирање је испунило сва правила квалитетне драме, уз дозу напетости, јаким емоција и одговарајуће стереотипизације, па је реч *Холокауст* 1979.године проглашена за реч године. Стога је разумљив став да је серија *Холокауст* маркирала тачку критичког заокрета у репрезентацији истог (Кернер 2011: 28). Серија је, осим велике зараде, изазвала лавину дебата на радију, телевизији, у штампи. Једна од главних замерки је извртање истине на штрб зараде и произвођење изневеравајуће репрезентације холокауста. Један од главних критичара Ели Визел је оштро осудио овакво приказивање страдања називајући ову документану драму сапуницом. „Један онтолошки догађај је претворен у сапуницу”, сматра Визел. „Ова серија третира холокауст као било који други догађај. Ја сам против тога не зато што то није довољно уметнички, већ зато што није довољно аутентично. Удаљава нас од догађаја, уместо да нас приближи. Тон је погрешан. Многе сцене не звуче стварно: сувише драме, а мало документарности”. Његовом мишљењу су се придружили бројни новинари и критичари који су сматрали да је неусклађеност садржаја серије и историјских чињеница јако лоша по само проучавање прошлости и да је овакво поједностављивање и једностраност приче која холокауст гура у позадину недопустиво и увредљиво за жртве.

Холокауст је полако, од главне радње, постао позадина догађања, а у први план на платну избијају личне судбине, породичне драме које се фокусирају на појединца, а не на страдања у логорима, што ће се тек у филмској продукцији 80-их и 90-их година јасније видети. Ова критика се односи и на филм *Софијин избор*, емитован 1982. године. Приказана љубав младе имигранткиње из Пољске и њеног љубавника, неколико секси сцена и неколико покушаја да се озбиљно прогови о Холокаусту изазивају критичаре да оцене овај филм као потпуни промашај у репрезентацији једног таквог догађаја као што је холокауст. Розенфелд (1980: 49) је сматрао да *Софијин избор* показује да је потребно више од еротике да би се продрло до историје, а да није довољна само приказана еротичност. На појединим местима се ублажавају страхоте почињене над жртвама јер Стајрон кроз Софин лик умањује значај холокауста. Он наводи да „је она понекад осећала да ту уопште нема насиља, имала је само утисак да влада ред док је посматрала гомилу људи која се кретала у спорој, мирној паради, полако, губећи их из вида” (Стајрон 2000: 315). Због оваквих места у филму је Стајрон оштро критикован. Софи не доживљава Аушвиц као брутално и страшно место јер ужива статус повлашћеног затвореника, али то не даје за право да се холокауст анализује и да се од њега твори догађај који је исти као сваки други. А он то није и не може бити. Због тога Визел, Адорно и многи други дижу свој глас против таквог приказивања Аушвица.

Чини се да је, можда, једини начин говора о холокаусту кроз документарне филмове у којима ће се говорити о проживљеној трауми. Сведочења преживелих, учесника, очевидаца и локација ће бити материјал

за деветочасовно остварење К. Ланцмана *Шоа* (1985) који ће кроз интервју са преживелима вратити преживљену трауму у сећање. Критика која прати овај филм је да је Ланцман хладно испитивао преживеле постављајући унапред спремљена питања не уимајући у обзир потрешеност испитаника, па се чини да је овај филм експеримент са унапред одређеним резултатом. Холокауст је траума и као такав се мора имати поштовање према жртвама. Диди-Уберман (уп. Didi-Huberman 2003) говори о неопходности укрштања догађаја, речи и слика као доказ за сведочење жртава који не може подлећи манипулацији.

Сваки покушај манипулације историјским чињеницама је оштро критикован од стране преживелих. Легитимно право да говоре требало би да имају само они који су тај ужас преживели, а Ели Визел проговара у име свих њих. Он сматра да је манипулација историјом кроз медије недопустива и увредљива.

Аушвиц репрезентује негацију и неуспех људског прогреса, он негира хуманизам. Затим представља пораз културе, а затим и уметности.(...) Тема Холокауста је постала ствар моде, коју филм, позориште и телевизија често вулгарно експлоатишу... Холокауст није тема као многе друге. Он намеће границе...ова тема тражи посебну осећајност и другачији приступ од уобичајеног...Холокауст је постао модни предмет, тако га експлоатишу филмски и теевизијски продуценти и телевизијске мреже и то најчешће у највугарнијем смислу те речи. *Ноћни портир*(*The Night Porter*), *Седам лепотица* (*Seven Beauties*), документарна драма *Холокауст* (*Holocaust*), *Софијин избор* (*Sophie's Choice*), *Рат и сећање* (*War and Remembrance*), *Убице међу нама* (*Murderers Among Us*), недавни *Гетто* (*Ghetto*) који се играо на Бродвеју неколико недеља, а претходно у Немачкој- то су само неки од примера током година.... Људи добију мало историје, велику дозу сентименталности и неизвесности, мало еротике, неколико смелих сексуалних сцена, мало теолошких расправа о ћутњи Бога и ето: нека влада кич у земљи кича на рачун истине. Рачунају се рејтинзи и успех (Ели Визел 1989).

Овај чланак из *New York Times*-а, иако написан и објављен 1989. године, односи се и на филмове о холокаусту настале наредних деценија у којима су често комбинована документована сведочанства преживелих, историјска сазнања и велика машта редитеља. Холокауст филм о коме се понајвише говорило и који је постао синоним за филмска остварења овог жанра је *Шиндлерова листа*, иако и у њему није представљена стварност страхоте холокауста. Чини се да је у филму бираним средствима - истинитом причом која је подлога филма и црно-белом сликом- постигнут осећај веродостојног приказивања, па многи¹⁵ (млађе генерације) сврставају овај филм у ред документарца. Намеран избор само једног познатог глумца који има главну улогу, док су сви остали широком аудиторијуму много мање познати, је још један доказ „веродостојности” која је изазвала

15 Френк Манчел сматра да је *Шиндлерова листа* за многе људе најзначајнији извор историјских информација које се тичу популарне перцепције холокауста (Манчел 1995: 84).

бројне дебате. Андреас Килб, филмски критичар, се пита „да ли је могуће да је један културно-индустријски производ изједначен са *Шоом* (Ланцман), узимајући у обзир да се његов творац потврдио као режисер блокбастера попут *Е.Т.* и *Парк из доба јуре* и као неко ко не жели да се одрекне забавног елемента типичног за холивудска остварења?” Спилберг је сингуларност историјског догађаја преточио у емотивну драматургију пуну сентименталности. О масовном страдању је говорио из угла хепиенда чији је главни лик добар Немац, а то је недопустиво. Лилијана Вајсберг (1997: 52) је Оскара Шиндлера описала следећим речима: „Добро обучен и саосећајан, Спилбергов јунак је антискинхед који истовремено ради против система. Укратко, Спилбергов Шиндлер постаје типичан амерички херој, ”action man”. Но, то не би требало да нас чуди, сматра Даковић. Спилбергова *Шиндлерова лисица* је изменила „стандарде фикције и инспирисала нове документарно-игране формате” (Даковић 2014).

Формат који се активно развијао 90-их година, а који је, да би се кроз њега обрадила ова тема, прекршио и повредио све жанровске конвенције је комедија. Чини се да су комедија и комедиографско преобликовање холокауста неспојиви, али у светској кинематографији наилазимо на бројне примере попут филма Ф. Бенинија *Животи је леи* и Р. Михаилеана *Воз животица* (*Train de la vie*) који комбинују ове елементе истовремено показујући да се један трагички догађај не мора представити само кроз висококултурне наративе. Овакво тумачење је наишло на негодовање и изазвало бројне дебате упркос томе што је Бенинијев филм освојио 3 оскара. Книге (2009) сматра да у Европи јача мишљење, па и кроз филмове попут овог, како је свет поново леп и да нас се ужаси из европске прошлости не тичу, а то не сме да буде порука.

На овом месту се морамо осврнути на тезу Т. Адорна о природи модерне поп културе у којој не постоји јасна граница између високе и културе масе. Његовој познатој тези о забрани писања након Аушвица који је неизрецив и неописив супротстављају се модерни формати обраде холокауста у популистичком тону. Према Адорну, културна индустрија производи лако сварљиве новеле и филмове који спречавају индивидуу да размишља (Адорно 1991: 58). Популарна култура је направљена да буде комфорна, да се храни best seller-механизмом, да публику доведе у стање када она не може да разлучи у којој мери приказан хорор штети заједници, већ га посматра као део забаве. „Целокупна пост-Аушвиц култура је, укључујући и критику исте, смеће” (Адорно 2000: 367). Филм постаје средство попут анестезије која делује у контексту политичког порицања холокауста. Наша култура је запоседнута свима, од оног најстрашнијег до оног најсмешнијег, а најтежа ствар је то што су границе између високе и масовне културе избрисане. То дозвољава да се о холокаусту проговара кроз комедиографске елементе и да се он своди на кич, а против тога би се требало борити. Холокауст мора бити запамћен, сматра Ели Визел, али не као шоу.

ЗАКЉУЧАК

Анализа медијских формата путем којих је тема холокауста обрађена и пласирана публици показује да нове фикционе форме добијају на значају онда када доживљено искуство сукцесивно нестаје. То је време када проговара свака нова генерација која ствара изнова модус новог културног сећања. Комуникативно сећање се замењује културним сећањем па можемо тврдити да прошлост холокауста постоји у оној форми у којој се човек тога сећа. Ту се мисли, пре свега, на слике прошлости које нам презентују медији који (су) деценијама делују (деловали) на промену политике сећања. Емитоване слике се усецају у сећање сваког од нас што би требало да појача одговорност оних који проговарају о прошлости на овај или онај начин. Због тога се не сме занемарити социјални оквир који подразумева и филмску представљивост ове тематике, а који детерминише процес памћења прошлости јер знање о прошлости служи као база за конструисање културног идентитета. Имајући ово у виду као и чињеницу да бројне продукцијске куће свесно манипулишу емоцијама публике, јасно је зашто је ова проблематика заслужно заузела важно место у радовим многих теоретичара.

Питање могућности представљања холокауста кроз медије или неке друге облике је и биће увек предмет многих дебата. Филм је само један од формата кроз који је интересовање за холокауст повећано. Од холокауста/Шое као неутралног наратива смрти, дошло се до холокауста/Шое као холивудског наратива који би требало да забави масу. Хиперпродукција филмова са овом тематиком указује на бројне начине манипулације историјским чињеницама, сведочењима, документима која вређају, пре свега, жртве. Чини се да је писање и приказивање холокауста постало помодарство што холокауст своди на ниво баналног говора. Због тога Ели Визел и многи други гласови апелују на одговорност медија при обради једне овако осетљиве теме узвикујући да се мора стати са вређањем мртвих. Стога се морамо гласно запитати- ко сме да присвоји право да проговара о холокаусту?

Литература

- Асман 2011: Ј. Асман, *Култура памћења: писмо, сећање и политички идентитети у раним високим културама*, Београд: Просвета.
- Адорно 1951: Т. W. Adorno, *Cultural criticism and Society, Can One Live After Aushwitz?*, Stanford: Stanford UP, 146–162.
- Адорно 2000: Т. W. Adorno, *Negative Dialectics*, London: Routledge.
- Бодријар 1991: Ж. Бодријар, *Симулакруми и симулација*, Нови сад: Светови.
- Вајсберг 1997: L. Weissberg, *The tale of a good German*, in *Spielberg's Holocaust: Critical perspectives on Schindler's List*, Blooming, IN: Indiana University Press.
- Даковић 2014: Н. Даковић, *Студије филма: огледи о филмским текстовима сећања*, Београд: ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију: Чигоја штампа.

- Дес Прес 1980: T. Des Pres, *The Survivor: An Anatomy of Life in the Death Camps*, New York and Oxford: Oxford University Press.
- Диди-Уберман 2003: G. Didi-Huberman, *Images malgre tout*, Paris: Minuit.
- Ибрахим 2009: Y. Ibrahim, *Holocaust as the Visual Subject: The Problematic of Memory Making through Visual Culture*, Nebula 6, 94–113.
- Инсдорф 1990: A. Insdorf, *Indelible Shadows: Film and Holocaust*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Канштајнер 2002: W. Kansteiner, *Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies*, History and Theory, br. 41, 179–197.
- Кернер 2011: A. Kerner, *Film and the Holocaust, New Perspectives on Dramas, Documentaries and Experimental Film*, London: The Continuum International Publishing Group.
- Кол 2000: T. Cole, *Selling the Holocaust*, London: Routledge.
- Манкел 1995: F. Manchel, *A Reel Witness: Steven Spielberg's Representation of the Holocaust in Schindler's List*, The Journal of Modern History, 67, 83–100.
- Новик 2001: P. Novick, *The Holocaust and Collective Memory*, London: Bloomsbury.
- Розенфелд 1980: A. Rosenfeld, *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- Семпрун 1995: J. Sempun, *Se taire est impossible*, Paris: Mille et une nuits.
- Стајрон 2000: W. Styron, *Sophie's Choice*, London: Vintage.
- Финкелштајн 2006: Н. Финкелштајн, *Индустрија холокауста: размислиња о изабљивању жидовске пашње*, Загреб: З. Хасанбеговић.
- Џејмсон 1995: Ф. Џејмсон, *Постмодернизам у касном кинијализму*, Београд: Арт прес.
- Хирш 2004: J. Hirsch, *Afterimage: Film, Trauma and the Holocaust*. Philadelphia: Temple University Press.
- Штиглегер 2014: M. Stiglegger, *Auschwitz-TV - Reflexionen des Holocaust in Fernsehserien*, Wiesbaden.

Филмографија

- Дан када је клоун плакао / *The day the clown cried* (1972, Jerry Louis)
- Дневник Ане Франк / *Das Tagebuch der Anne Frank* (1959, George Stevens/1980, Boris Sagan/1987, Gareth Davis/2016, Hans Steinbichler)
- Животи је леп / *La vita è bella* (1997, Roberto Benigni)
- Моритори / *Morituri* (1948, Eugen York)
- Софијин избор / *Sophie's Choice* (1982, Alna J. Pakula)
- Човек из залагаонице / *Pawnbroker* (1964, Sidney Lumet)
- Шиндлерова листа / *Schindler's List* (1993, Steven Spielberg)
- Шоа / *Shoah* (1985, Claude Lanzmann)

Интернет извори

- Audrey M. Nehman, *Movies, Memory, and Millennials: How Modern Films Have Influenced the Holocaust*, https://scholarworks.bellarmino.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1029&context=ugrad_theses, Приступљено 28.08.2018.

- Dakovic, Nevena i Milovanovic, Aleksandra. Narativi sećanja. Holkaust na ekranima bivše Jugoslavije. *Umjetnost riječi*. LX. 2016. <http://umjetnostrijeci.ffzg.unizg.hr/wp-content/uploads/2017/01/UR-2016-1-2-001-Dakovic-Milovanovic.pdf> Приступљено 20.08.2018.
- Daney, Serge. The tracking shot in Капо. http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/kapo_daney/ Приступљено 23.08.2018.
- Kertesz, Imre. Who owns Auschwitz. Holocaust reflections, www.english.illinois.edu/maps/holocaust/reflections.htm Приступљено 20.08.2018. године
- Knige, Flokhard. Na mestu zločina. *Vreme* 966. <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=874890&print=yes> Приступљено 15.09.2018.
- Wiesel, Ellie. Art and the Holocaust: Trivializing memory. *New York Times*. 11.06.1989. <https://www.nytimes.com/1989/06/11/movies/art-and-the-holocaust-trivializing-memory.html>. Приступљено 15.08.2018.

HOW IS IT POSSIBLE TO TALK ABOUT HOLOCAUST?

Summary

The Holocaust, except for direct participants, is an inconceivable experience for the next generation and the challenge is to access this topic in an objective way. Because of a small number of documents, witnesses who are still alive, different allegations and controversy, there are numerous processing and corrections of historical facts that throw light into individual cases, making of them a media sensation or spectacle. History and trauma are exploited for the spectacle and mass entertainment in the era of globalization (Finkelstein 2005) and become the product of production houses which are developing business (Cole 2000). This is how the historic trauma has been hollywoodised, trivialized, shaped so that it stems from the taste of public through the placing of melodramatic content in populist tone. It is increasingly appealing to the company, which has led to the Holocaust as a dominant brand in the cinematography market.

Different perspectives and possible (mis) use of viewing and interpretation of this event will be shown through this paperwork, and the research corps covers the most famous film views starting in the 50 years. The goal of this paperwork will not be to show the content of movies and series, but to seek, using the postmodern theories, the context trends within which these films originated.

Keywords: Holocaust, Shoah, history, media, spectacle, television, movie

