

## HOLOKAUST NA FILMU

**Žarko Martinović**

Shoah or Holocaust, a singular historical event, has found an ample expression in cinematography. This essay presents a critical appraisal of a specimen of influential films representing Shoah, including both fictional and documentary films, such as Goodbye Children, The Pianist, Schindler's List, Sun of Saul, Sophie's Choice, Shoah, Radical Evil, and others. Fictional films addressing the various cinematic narrations may convey the emotional truth about sufferings of victims and elicit compassion with them. Documentary movies encompass a larger number of topics and show the witnessing of people who survived Shoah. It is concluded that the cinema is an important artistic medium which aims to preserve the memory about Shoah for future generations.

Šoa ili Holokaust, jedan od najmračnijih perioda svjetske istorije, proglašen je za jedinstveni istorijski događaj, rupturu i prekretnicu u istoriji čovječanstva.<sup>1</sup> Pri svakom pokušaju da

---

<sup>1</sup> Naziv Holokaust (engl. holocaust) vodi porijeklo od riječi *holokauston* koja u grčkom prevodu Starog Zavjeta znači „spaljena žrtva“. Ovaj izraz, duboko prožet religioznim značenjem, danas se najviše vezuje za nacistički radikalni genocid odnosno istrebljenje Jevreja u kome je stradalo, po raznim

prikažu Holokaust na filmu sineasti se sučeljavaju sa problemom kako da radikalno nasilje, ono što se smatra nepredstavljivim i nepodnošljivim, izraze u filmskoj naraciji. Smrt je vizuelno nepredstavljiva a posmatranje mučenja, posebno kolektivne smrti i stradanja nedužnih je visceralno i psihički nepodnošljivo. Zato je potrebno veliko umijeće da bi se masovno nasilje na filmu vizuelno i auditivno predstavilo i prikazalo tako da bude i gledljivo i umjetnički vrijedno.

Igrani filmovi o Holokaustu odnose se na događaje u vremenu prije, u toku i poslije Holokausta. Da bi se prikazali svi značajni filmovi na ovu temu, bilo bi potrebno nekoliko knjiga. U ovom eseju je moguće da razmotrimo mali uzorak igranih filmova, izabranih po kriterijumu umjetničke vrijednosti: *Vrt Finci-Kontinijevih* (1970), *Veliki diktator* (1940), *Sofijin izbor* (1982), *Doviđenja djeco* (1987), *Život je lijep* (1997), *Pijanista* (2002) i *Šaulov sin* (2016). Zatim ćemo razmatrati kakve su mogućnosti filmske umjetnosti da kinematografski prikaže Holokaust, posebno na primjerima igranog filma *Šindlerova lista* (1994) i dokumentarnih filmova - *Šoa* (1985) i *Radikalno zlo* (2013). Na kraju ćemo navesti neke kinematografske prikaze posljedica Holokausta na preživjele i prenošenja traume na njihove potomke.

*Vrt Finci-Kontinijevih* / *Il Giardino dei Finzi-Contini* (Vitorio de Sika, 1970) je jedan od velikih autobiografskih filmova o Holokaustu, rađen po istoimenom romanu Đorđa Basanija. Film

---

procjenama, oko šest ili sedam miliona ljudi. Treći Rajh je bio prvi i jedini režim koji je u savremenoj istoriji definisao antisemitizam u rasističkim terminima kako bi „arijevska“ njemačka rasa našla opravdanje za istrebljenje Jevreja, Roma i slovenskih naroda. Vidjeti: Dan Stone. *Histories of the Holocaust*. Oxford, Oxford University Press, 2010; 256pp. Holokaust, tačnije Šoa, smatra se singularnim događajem, rupturom u istoriji i označava ključni, vrhovni simbol nehumanosti. Vidjeti: <http://www.deathreference.com/Gi-Ho/Holocaust.html#ixzz2wQpW8cLS> - pristupljeno 14. 5. 2016.

prikazuje period prije početka II svjetskog rata, u italijanskom gradu Ferari. U kadrovima izvanredne ljepote, gledamo mlade bogate Jevreje kako provode svoje vrijeme u igri i frivolnim romansama. Iako su sa dolaskom fašizma izolovani, pošto su im rasistički zakoni zabranili da posjećuju biblioteke i druga javna mjesta, oni i dalje pokušavaju da žive bezbrižno, pod zaštitom visokih bedema oko predivnog vrta, simbola njihovog povlašćenog svijeta. Svjedočeći o nemogućnosti suočavanja sa surovom realnošću i o nevjerici da će Jevreji biti žrtve genocida u logorima smrti, ovaj film se doima kao slika divnog sna koji se postepeno pretvara u noćnu moru, nenadoknadivi gubitak za naratora filma, njihovog druga, mladog Italijana, zaljubljenog u djevojku Jevrejku.

Odista, užasan događaj kao što je Holokaust ostaje nepojmljiv, čak i kad *post hoc* zapažamo da su ga prethodna zbivanja nagovijestila već sa dolaskom nacista na vlast. Kad je saznao da su nacisti 1933. godine u Berlinu javno spalili njegove knjige, zajedno sa djelima Hajnea, Marksa, Kafke i drugih „epodobnih“ autora, Frojd je rekao Ernestu Džonsu: „To je napredak. U Srednjem vijeku bi spalili mene; danas se zadovoljavaju spaljivanjem mojih knjiga.“ (Gay, 1989, str. 592-3, prevod Ž. M). U to vrijeme, ni Frojd, ni cio tadašnji svijet nijesu ni slutili da je za Hitlera i naciste spaljivanje knjiga bilo uvod u masovno ubijanje i spaljivanje ljudi, Jevreja i drugih nevinih žrtava, u logorima smrti. I pored pisma Šandora Ferencija u kome ga je iste godine preklinjao da napusti Austriju i uprkos sve većih progona Jevreja u Njemačkoj, Frojd i dalje nije vjerovao da će nacističko nasilje tako brzo eskalirati. Godine 1938, Frojd je jedva uspio da spasi svoj život, pošto je princeza Mari Bonaparte nacistima skupo platila za dozvolu koja mu je omogućila da sa svojom najužom porodicom ode u egzil. Pred odlazak iz Beča, nacisti su tražili da Frojd potpiše izjavu da ga nacisti nijesu maltretirali. Stavljajući svoj potpis, Frojd je dodao: „Svima mogu da topla

preporučim Gestapo“ (Gay, 1989, str. 628, prevod Ž. M). Očito, humor nije napustio Frojda ni u tom teškom trenutku.

*Doviđenja djeco / Au revoir les enfants* Luja Mala (Louis Malle, 1987) prikazuje život u jednoj francuskoj pansionskoj katoličkoj školi za vrijeme II svjetskog rata. Film je poluautobiografska priča o drugarstvu dva učenika, Francuza i Jevreja. Djecu Jevreje u školi štiti jedan sveštenik-nastavnik, krijući njihova imena i porijeklo da bi ih sačuvarao od užasa Holokausta. Izbjegavajući sentimentalnost, Luj Mal ovim filmom ukazuje omaž prijateljstvu. Prikazujući dirljive filmske scene, posebno tragičan završetak kad nacistička racija hapsi jevrejsku djecu i njihovog nastavnika, reditelj filma prenosi na gledaoce svoja lična osjećanja tuge i krivice.

*Pijanista / The Pianist* (2002) Romana Polanskog oslikava ličnu dramu slavnog poljskog umjetnika, Jevreja Vladislava Špilmana u vrijeme Holokausta. Iako je Špilman svoje memoare napisao i objavio 1946. godine (pod naslovom *Smrt grada*), knjiga je sklonjena od očiju šire javnosti jer istinsko svjedočenje o ratu nije bilo po volji ni socijalističkim cenzorima (Pavković, 2002). Novo izdanje knjige, objavljeno tek 1998. godine, postalo je svjetski hit. Polanski se zainteresovao za Špilmanove memoare zato što se u njima pojedinosti opisuju živopisno, kako je izjavio, „bez sentimentalizma i bez uljepšavanja“.<sup>2</sup> Zato je odlučio da knjigu adaptira za film, odabravši za scenaristu čuvenog dramskog pisca Ronalda Harvuda.

Špilman, čuveni koncertni umjetnik, u trenucima u kojima su Njemci otpočeli bombardovanje Varšave, svira Šopenov recital.

---

<sup>2</sup> Roman Polanski je preživio Holokaust pošto je kao sedmogodišnjak uz očevu pomoć pobjegao iz geta u Krakovu; zatim se čitavih pet ratnih godina skrivao i gladovao, uspijevajući da preživi uz pomoć katoličkih porodica. Roditelji su mu odvedeni u koncentracione logore – otac je preživio užase logora u Mauthausen a majka je pogubljena u gasnoj komori u Aušvicu. Majčina smrt ostala je neprebolna rana u Romanovoj duši.

U toj posljednjoj emisiji „žive muzike sa antene Poljskog radija“ (Špilman, 2002, str. 26), eksplozija potresa studio i odbacuje pijanistu Špilmana (u izvanrednoj ulozi Adrijen Brodi) daleko od klavijature a muzika (zvuci Šopenovog nokturna u C-molu) naglo prestaje. U narednoj sekvenci, Špilman je izložen smrtnoj opasnosti na ulicama Varšave; oko njega se rasprskavaju bombe a na putu do kuće postaje nevoljni očevidac užasnog razaranja i spaljivanja grada gledajući raskomadana ljudska tijela bez mogućnosti da ikome ukaže pomoć. Film izvanredno reprodukuje i dramatične momente u kojima nacisti hapse i zatvaraju u varšavski geto Špilmana i njegovu porodicu (oca, majku, sestru i brata). Špilman i u getu mora da drži koncerte da bi spasio porodicu od gladovanja. Traumatske scene se nastavljaju prisilnim transportom zatočenika geta u koncentracioni logor, u toku kojeg Špilman ne može da spasi svoju porodicu od deportacije. Iako mu se poslije spašavanja iz geta ukazuje „šansa za preživljavanje“, obuzima ga „osjećanje bespovratnog raskida sa svim što je predstavljalo [njegov] dotadašnji život“ (Špilman, 2002, str. 109). Usred sveopšteg stradanja i ugroženosti vlastitog života, Špilmanu pomažu slučajnosti i nekoliko dobrih ljudi. Među njima je i jedan njemački oficir koji mu, oduševljen njegovom muzikom, pomaže da preživi.

Špilman u filmu nije prikazan ni kao heroj niti kao borac, već čovjek koji stoički nastoji da preživi, prvo u Varšavskom getu, zatim skrivajući se u porušenim i napuštenim zgradama. On podleže i fizičkoj transformaciji: od zdravog i energičnog mladog čovjeka na početku filma, od njega pred kraj rata ostaje onemoćalo stvorenje, skoro kost i koža, a u jednoj potresnoj sceni jedva može da drži komad hleba u rukama.

Holokaust je u ovom filmu prikazan iz lične ali i realistične perspektive čovjeka koji prolazi kroz velike patnje u Varšavskom getu a potom se godinama, u stanju samrtnog straha, skriva da bi preživio. Klavir je u filmu čvorišni objekt, a

muzička umjetnost sa svojim univerzalnim jezikom je ključ Špilmanovog opstanka. Kad u toku skrivanja u razrušenoj kući pronade klavir, Špilman je u velikom iskušenju ali se ne usuđuje da svira da ne bi odao svoje prisustvo. U jednoj sekvenci filma, on samo pomjera prste iznad dirki podražavajući sviranje. U tim trenucima, doživljavamo da predivna muzika koju slušamo izvire iz njegovog bogatog muzičkog pamćenja.

Muzika u filmu postaje ključ, ne samo za opstanak glavnog protagoniste, već i za njegovu psihičku obnovu. Film se završava sekvencom trijumfa kada Špilman poslije rata u oslobođenoj Varšavi priređuje koncert zajedno sa čitavim orkestrom, čime se zaokružuje uloga muzike kao umjetnosti koja spaja ljude.<sup>3</sup> *Pijanist* daje snažan portret čovjeka u borbi za opstanak usred stravičnih ratnih događaja.<sup>4</sup>

Iako je humor zdravi mehanizam odbrane, njegova upotreba u umjetničkoj obradi užasno tragičnog istorijskog događaja kakav je Holokaust smatra se kontroverznom. Stoga je i Čaplinov *Veliki diktator* (1940), jedno od najznačajnijih djela filmske umjetnosti, bio izložen kritici. Čaplin je izjavio da ne bi pravio ovaj film da je u to vrijeme znao jezivu istinu o koncentracionim logorima.

Na uvodnoj špici, dva podnaslova uvode humorni ton u ovu tragikomediju. Prvi glasi „Svaka sličnost između diktatora Hinkela i jevrejskog berberina je slučajna“ a drugi: „Ovo je

---

<sup>3</sup> Višestruka značenja muzike u Špilmanovom romanu i u filmu *Pijanist* Romana Polanskog bila su predmet posebne psihoanalitičke studije: Stein, Alexander (2007). Music and Trauma in Polanski's *The Pianist* (2002). *Psychoanalytic Inquiry A Topical Journal for Mental Health Professionals*, 27:4, 440-454, DOI: 10.1080/07351690701484469

<sup>4</sup> Polanski je izjavio: „Nasilje treba prikazati onako kako je stvarno bilo. Ako ga ne pokazete realistično, onda je to nemoralno i štetno. Ako njime ne uznemirite svijet, onda je to opscenost.“ [http://en.wikiquote.org/wiki/Roman\\_Pola%C5%84ski](http://en.wikiquote.org/wiki/Roman_Pola%C5%84ski) pristupljeno 14. 7. 2015.

priča o periodu između dva svjetska rata, u vremenu kad je ludilo pušteno na slobodu, kad je sloboda nestala, a čovječnost se negdje zaturila.“

Čaplin je iskoristio svoju fizičku sličnost sa Hitlerom da bi u filmu odigrao dvije uloge – bezimenog jevrejskog berberina i moćnog diktatora Hinkela. Čaplinova satira obiluje podrugljivim imenima. Nacistički vođa u filmu se zove Adenoid Hinkel, a fašistički vladar je Benzino Napaloni (parodija na Benita Musolinija). Adenoid je naziv za žljezdano tkivo u grlu, tzv. treći krajnik.<sup>5</sup> „Fuj“ je firer, a naziv Tomanija (za zemlju kojom vlada) je kovanica od riječi toksin (*ptomain*) i manija. Bakterija (Italija) očito asocira na zarazne klice, a Napaloni je kovanica od riječi Napoleon i balon. Hering je na engleskom naziv za debelu ribu. „Dvostruki krst“ je parodija na kukasti krst koji sadrži neprevodivu igru riječima – engleski *double cross* znači i izdaju prijatelja ili saveznika. Time se aludira na činjenicu da je Hitler zaključivao mir s mnogim evropskim zemljama da bi ih nacistička Njemačka zatim iznenada napala, bez objave rata.

Bolesno grandiozni narcisizam oba diktatora je glavni predmet podsmjeha. Snimljena tehnikom ubrzanog kadra, neprestana Hinkelova besmislena aktivnost ima jedini cilj da veliki diktator sebi prida izuzetnu važnost i pojača svoje samopoštovanje. Posebno je ubjedljiv simbolizam sekvence u kojoj se Hinkel igra sa svijetom, globusom od velikog balona. Igra se završava kad balon pukne pod stiskom diktatorovih ruku.

*Veliki diktator* je ismijavanjem nacizma i najstrašnijeg čovjeka na svijetu dokazao hrabrost i veličinu najzabavnijeg čovjeka na svijetu. Čaplin perfektно istrajava u izrugivanju Hitleru. On direktno prenosi obrasce ponašanja koje je Hitler koristio u svo-

<sup>5</sup> Vidjeti: *The Great Dictator (1942). Sinopsis.*

<http://www.tcm.com/tcmdb/title/76858/The-Great-Dictator/articles.html> - pristupljeno 1.3.2018

jim javnim nastupima. Hitlerova besjednička tehnika savršeno je parodirana u scenama govora diktatora Hinkela u kome se histeričan glas miješa sa nerazumljivim i grotesknim riječima. Posebno je impresivna sekvenca pri kraju filma, u kojoj se mali jevrejski berberin, poslije zamjene likova, umjesto diktatora Hinkela nađe na podijumu u ulozi govornika ispred velike nacističke armije. Ovdje treba zapaziti paradoksalan odgovor mase: isto kao što su prethodno burno aplaudirali Hinkelu, oni istim žarom pozdravljaju i malog jevrejskog berberina prurušenog u Hinkela, iako je sadržina njihovog govora potpuno različita i suprotna. Kako Mladen Dolar (Dolar, 2012) iznosi u svojoj filozofskoj studiji o glasu, odgovor mase je neobičan jer ona ne zna da je umjesto Hinkela na podijumu njegov jevrejski dvojnik. Nasuprot diktatorovom nerazumljivom govoru u kome dominira jačina glasa i čije riječi nevidljivi prevodilac pretvara u političke poruke, mali berberin se svojim razgovjetnim glasom i humanim afektom glatko povezuje sa masom. Za razliku od Hinkela čiji govor upućuje masu na ukidanje zakona i odobrava joj upotrebu nasilja, mali berberin se poziva na humanost i bratstvo.

Isticanjem da svi svjetski diktatori moraju biti poraženi i da se mora stvoriti bolji svijet od sadašnjeg, govor malog berberina oduševljava gledaoce filma. Međutim, za neke filmske kritičare je taj isti govor kontroverzan jer izlazi iz okvira filma, poput ideološke propagande. Ipak nijedna kritika ne može da pobije činjenicu da je Čaplinov govor na kraju *Velikog diktatora* jedan od najzbuđljivijih u istoriji sedme umjetnosti, i jedna od najrefleksivnijih antiratnih poruka u istoriji čovječanstva. Istorijski značaj *Velikog diktatora* je nesumnjiv kad se ima u vidu da je Čaplin započeo rad na ovom filmu dvije godine prije Perl Harbura i prikazao ga prije nego što su Sjedinjene Američke Države stupile u Drugi svjetski rat.

Odbrana humorom i igrom se javlja i u igranom filmu *Život je lijep* (1997) Roberta Beninija koji slika događaje prije i za vri-



jeme Holokausta. U filmskoj naraciji, otac (Roberto Benigni) pokušava da svog malog sina sačuva od užasa kolektivnog stradanja i da mu očuva iluziju da je njihov život i dalje lijep a da je njihovo zatočeništvo u koncentracionom logoru samo prolazna igra. Takav sadržaj je ne samo neuvjerljiv, već ublažavanje užasa i stav sveznalice u odnosu na nepredstavljivu istinu o Holokaustu može izgledati dehumanizujuće.<sup>6</sup> S druge strane, film teži da bude dosljedan na nivou vizuelne forme. Tako se u prvom dijelu filma ljubav dvoje mladih i njihova kratkotrajna porodična sreća, prije početka II svjetskog rata, prikazuju u raskošnim svijetlim bojama a hladna, mutno plava boja obilježava scene u kojima su otac i sin u koncentracionom logoru, dok sivi tonovi prevladavaju u sekvencama stradanja i pogibije dječakovog oca. U realističnom završetku filma, pravila dječije igre nemaju nikakve izgleda da zamijene pravila logora smrti.

*Šindlerova lista* je zasnovana na istinitom događaju koji je opisan u knjizi *Šindlerov kovčeg / Schindler's Ark* Tomasa Kinelija (Thomas Keneally, 1982). Spielberg je počeo snimanje *Šindlerove liste* u Krakovu 1993 godine. Kako bi što tačnije prikazali sve originalne lokacije, autori filma su rekonstruisali logor smrti u blizini Aušvica. Logori smrti, od kojih je najveći bio Aušvic, bili su logori u kojima su vršena brza pogubljenja Jevreja, ubrzo nakon ulaska u logor. Na taj način je ubijeno oko 900.000 ljudi a oko 400.000 preostalih je u logoru umrlo od bolesti, gladi, ili ropskog rada (Browning, 2000).

U *Šindlerovoj listi* se prikazuje spašavanje jedne grupe Jevreja iz logora smrti. Da bi prikazao patnje i stradanja Jevreja zatočenih u logore smrti, Spielberg se koristi dokumentarnim materijalom. On pritom koristi funkciju fotografije da prikaže „nužno realnu stvar koje je bila postavljena ispred objektiv“ (Bart / Barthes, 1980/ 2004, str. 76-77). To „dvostruko stanje

<sup>6</sup> Vidjeti: Moscovitz, Jean-Jacques. *Rever et réparer l'histoire... Psychanalyse et cinema politique. Êrès, Toulouse, 2015.*

povezanosti stvarnosti i prošlosti“ (Bart / Barthes, 1980/ 2004, str. 77) je suština fotografije kao umjetnosti koja svojom ikoničnom i simboličnom snagom povezuje više generacija i čuva mrtve od zaborava. Ovdje mislimo na scene u kojima na ulasku u logore smrti nacisti hiljadama Jevreja oduzimaju sve lične stvari, uključujući i fotografije njihovih najmilijih. U sljedećem kadru, nacisti spaljuju fotografije, u pokušaju da prikriju tragove svojih gnusnih i nepojamnih zločina.<sup>7</sup>

Događaji i likovi su fikcionalizovani, kako bi gorka istina o Holokaustu mogla da ima bolju recepciju. Film prikazuje paradoksalnu situaciju u kojoj nacista Oskar Šindler (Lajem Nison / Liam Neeson), njemački katolički preduzetnik, u vrijeme njemačke okupacije Poljske u toku Drugog svjetskog rata pomaže Jevreje. Film se zasniva na Oskarovom preobražaju, kako u njegovom javnom životu (od pohlepnog ratnog profitera koji želi da se obogati izrabljujući Jevreje kao jeftinu radnu snagu do aktiviste koji daje sav svoj novac da bi spasio Jevreje od užasa nacističkih koncentracionih logora), tako i u ličnom životu (u kome prestaje s promiskuožnošću i vraća se svojoj supruzi Emiliji). U ovom tipu narativa, Šindler treba da postane superfigura oca kako bi ispunio svoju istorijsku misiju – spašavanje jevrejskih porodica.

Kao suprotnost Šindleru oslikan je komandant koncentracionog logora, nacista Amon Get (Ralf Fajns / Ralph Fiennes), oličenje čistog zla nacističke partije. Zloban, emocionalno hladan, iz obijesti, sa svog balkona pucnjima iz svog revolvera ubija Jevreje u logoru. Sadističko-voajeristička fascinacija ženskim

---

<sup>7</sup> U dokumentarnu građu o Holokaustu spadaju i fotografije koje prikazuju okrutnost nacista koji muče zatočenike logora i patnje žrtvi. Te fotografije su pravili mučitelji-nacisti a mnogo rjeđe prolaznici i, potajno, same žrtve. Grinberg (Greenberg, 1994) s pravom primjećuje da te fotografije pružaju samo blijedu sliku najstrašnijih mučenja i nezamislivih patnji kojima su žrtve Holokausta bile podvrgnute.

tijelom karakteriše njegovo ponašanje prema služavki, Jevrejki Helen Hirš (Hirsch). Rušeći jevrejsko groblje da bi napravio put, on teži da zatre svaki spomen na egzistenciju Jevreja.

Važnu ulogu u Šindlerovom preobražaju ima Jicak Štern (Ben Kingsly / Kingsley), Jevrejin knjigovođa u njegovoj fabrici. Štern falsifikuje dokumenta da bi mogao da u fabrici zaposli što više Jevreja i tako ih spasi od logora smrti. Na kraju filma, pravda je na neki način zadovoljena, bar u sudbinama glavnih likova. Nakon oslobođanja logora, Get biva pogubljen zbog počinjenih ratnih zločina. S druge strane, Šindler od Šterna prima zlatni prsten koji mu u znak zahvalnosti poklanjaju spašeni Jevreji. Šternove riječi: „Ko spase jedan ljudski život, spasio je čitav svijet“ označavaju veliku psihološku istinu da unutrašnji život svakog čovjeka čini jedan cjelovit i neponovljivi univerzum.

Značenje liste sa imenima Jevreja mijenja se u toku filma. Na početku, liste označavaju propast jer ih prave nacisti koji u njih upisuju sve Jevreje „nevažne“ za rad u fabrikama oružja i ukrcavaju ih u vozove čije je odredište logor smrti. Prije ulaska u logor, Jevreji bivaju obezličeni pošto su prisiljeni da ostave svu svoju imovinu i postaju brojevi. Kasnije, komandant Aušvica postupa sa Jevrejima kao sa robom nudeći Šindleru da kupi 300 Jevreja sa liste. Ta lista koju Šindler pravi zajedno sa Šternom spasonosna je za Jevreje. U ironičnom obrtu na kraju filma, Jevreji koje je Šindler spasio predaju mu listu sa svojim potpisima kao garancijom spasa u slučaju da ga zarobe saveznički vojnici oslobodioci.

Najveći broj sekvenci filma je snimljen u crno-bijeloj tehnici, uz upotrebu ručne kamere u većini scena, u težnji da se stilom sličnom dokumentarnom vjerno prikaže stradanja Jevreja u Aušvicu, logoru smrti. Jedna scena prikazuje kako se jedno dijete skrivalo u nužniku, do struka utonulo u izmet. Podsjećajući da logoraši nijesu imali nikakvih uslova da u logoru održavaju ličnu higijenu, ova scena podsjeća na termin

„ekskrementni napad na lično dostojanstvo,“ kako je uslove u logoru opisao jedan od preživjelih (Des Pres, 1977).

Minimalistička upotreba boje u dvije kratke epizode simbolizuje nadu. U prvoj, vidimo narandžasti plamen svijeća na jevrejski sveti dan Šabat, lelujava plamen koji u trenutku sumorne sadašnjice, povezuje prošlost, tradiciju koja opstaje milenijumima, i budućnost, kao vjeru u opstanak Jevreja. U drugoj epizodi, djevojčica u crvenom kaputu, koja hlabro korača prolazeći pored nacista, i nalazi sklonište, predstavlja srceparajuću sinegdohu nadanja i stradanja Jevreja. Kadrovi u tehnikoloru slikaju vrijeme koje prethodi početku genocida. Na kraju filma, kadrovi u boji se ponovo javljaju, u prikazu poslijeratnog perioda, kada preživjeli Jevreji, radnici u Šindlerovoj fabrici i njihove porodice, odaju poštu na Šindlerovom grobu u Jerusalamu. Oni su sada ljudi koji su doputovali iz raznih krajeva svijeta, imaju svoje adrese i svoju istoriju a „njihova egzistencija u vremenu, prošlom, sadašnjem i budućem, pomaže da se usidre scene užasa, vozova, zastrašujućeg haosa nasilnog otrgnuća od porodica, pepela, poniženja, beznađa i zla“ (Goodman, str. 250). Ovakav epilog, kao i mnoge sekvence filma, pokazuju da je *Šindlerova lista* mnogo sofisticiraniji i samosvjesniji film nego što su mnogi kritičari spremni da priznaju.

Mada je namjera filmskih autora impresivna, a važnost teme izvanredna, *Šindlerova lista* ima svoje nedostatke. Hansen (1996) ističe da je ovaj film holivudski proizvod koji je ograničen na više načina. Prvo, ekonomskim i ideološkim shvatanjima po kojima su zabava i spektakl neupitne i vrhovne vrijednosti; drugo, fetišizacijom stila i glamura; treće, sklonošću da se svako iskustvo shvata u superlativima (kao „najveći film o Holokaustu koji je ikada snimljen“), kao i postvarujućim, rangirajućim, i trivijalizujućim uticajem na sve čega se dotakne.

Mane filma uveliko su proizvod nemoguće misije njegovih autora da sveobuhvatno i na zanimljiv način prikažu najužasniji

i najtraumatičniji događaj XX vijeka. Fikcionalni narativ nije optimalan za intenciju da na jednom uzornom primjeru bude predstavljen totalitet iskustva Holokausta. Fokalizujući se na jedan podvig, podvig koji je nesumnjivo važan izuzetak, može se izgubiti iz vida činjenica da je Holokaust, istrebljivanje miliona ljudi, nesamjerljivo i neuporedivo stradanje. Klasična holivudska naracija koju Spielberg koristi zahtijeva da se uzročna motivacija usredsredi na djelovanje pojedinih glavnih protagonista nasuprot „anonimnim“ masama Jevreja koji su bili predmet istrebljenja. Prikazivanje Šoa putem klasične naracije koja je komponovana kao kontinuirana cjelina u suprotnosti je sa prirodom Šoa kao događaja koji je označio diskontinuitet u istoriji čovječanstva (Ogilvie, 2013). Kritičari filma, posebno Klod Lancman (1994)<sup>8</sup>, ističu da *Šindlerova lista* izvrće prirodu događaja jer se bavi preživljavanjem, opstankom pojedinaca, a ne činjenicom smrti, istrebljivanjem svih Jevreja i drugih naroda. U stilu holivudskog hepienda, u *Šindlerovoj listi* se prikazuju najmanje tri spašavanja u posljednjem trenutku.

Likovi Jevreja u filmu su jednostavni i nerazvijeni, svedeni na generičke stereotype koji ne mogu da pobude empatiju gledalaca. Jedini izuzetak je lik Jicaka Šterna, koji djeluje kao neki nemoćni jevrejski kralj. Mlada Jevrejka koju Amon Get zlostavlja, po nekim kritičarima, ovaploćuje opasnu seksualnost jevrejskih žena (Hansen, 1996).

Prigovor da film prikazuje Holokaust kako ga vide likovi Njemaca (Šindlera i Amona Geta) samo je djelimično tačan. Posebno, prikazivanje sadističkog izživljavanja Amona Geta na zarobljenicima logora, dato iz perspektive ovog lika, može ostaviti utisak da je Holokaust u Spielbergovom filmu pogrešno redukovana na sadizam pojedinaca. Međutim, na nivou filmske naracije ili iskaza, uzimajući u obzir flešbekove, glas-preko,

<sup>8</sup> Lanzmann, Claude. "Holocauste, la representation impossible" *Le Monde*, 3 Mar. 1994, pp. 1, 7)

optičku tačku gledanja i ulogu diegetskog i nediegetskog zvuka, film predstavlja događaje na veoma kompleksan način. Glavna iskazna struktura filma upravo je lik Jevreja Jicaka Šterna; kadrovi tačke gledanja većinom se prelamaju kroz njegovu vizuru a ne preko Šindlera ili Amona Geta. Da bi našao čulni izraz za mučno iskustvo Holokausta, događaje koji se radikalno opiru našim sposobnostima poimanja, Spielberg u *Šindlerovoj listi* ne koristi samo vizuelna već i akustična sredstva predstavljanja (zvuk vozova, dijaloge, pucnje, krike, nediegetsku muziku), kako bi njihovom kombinacijom našao adekvatan estetski izraz traume (Hansen, 1996).

*Šindlerova lista* je za mnoge kritičare redukcionistički način gledanja na ulogu naroda u istoriji i umanjivanje istine o Holokaustu kao sistematski vršenom istrebljivanju Jevreja kao nacije. Najstroži kritički stav o filmu izrekao je Stenli Kjubrik (Stanley Kubrick) za koga je *Šindlerova lista* film „o uspjehu, zar ne? Holokaust je o šest miliona Jevreja koji su ubijeni. *Šindlerova lista* je o 600 Jevreja koji su preživjeli.“<sup>9</sup> Svjestan ograničenja svog fikcionalnog prilaza Holokaustu, Spielberg je uz DVD izdanje *Šindlerove liste* prikazao razgovore s preživjelim koji su bili na listi. Time je pojačana vjerodostojnost nekih scena igranog filma. Velika popularnost *Šindlerove liste* donijela je Spilbergu veliku zaradu koju je priložio za *Fondaciju Šoa*. Poslije dvije godine od osnivanja, ova fondacija, smještena u Kalifornijskom univerzitetu u Los Anđelesu, sadržala je skoro 54000 svjedočenja o Šoa, kazivanja svjedoka iz 56 zemalja izgovorena na 32 jezika (Goodman, p. 247).

Suočavanje sa užasavajućom istinom o Holokaustu neizbježno prate strepnja i tjeskoba, strah, anomija, depersonalizacija i tuga. Velika gledanost filma je pokazatelj da je Spielberg svojom tehnikom režije uspio da na velikom ekranu iznese slike

---

<sup>9</sup> Citirano prema: <https://www.goodreads.com/quotes/1177776-think-schindler-s-list-was-about-the-holocaust-that-was-about> pristupljeno: 9. 4. 2018.

dehumanizacije i smrti, a da ne odbije gledaoce. Uspio je da u velikoj mjeri u posmatračima filma održava jedno psihičko kretanje, po terminu psihoanalitičarke Nensi Gudman „živo okruženje“ koje se putem svjedočenja može razviti oko traume. U tu svrhu, često je korišćena filmska tehnika nelinearne naracije, tehnika osciliranja između više raznih scena da bi se „titriralo užasavajuće iskustvo masivne traume“ (Goodman, 1996, str. 247).

U filmu se slike Šindlerovog lica u krupnom planu smjenjuju sa scenama užasnih stradanja Jevreja u logoru. Takve oscilacije omogućavaju gledaocima filma da lakše podnesu prikaze mučnih slika stradanja. Šindlerovo prisustvo djeluje poput svjedočenja koje omogućava registrovanje događaja, čime se otvara emocionalni prostor unutar koga gledaoci mogu da prime film. Još jednom podvlačimo da u filmskoj naraciji ni Šindler ni njegovi jevrejski radnici ne ginu već ostaju živi, što omogućava posmatračima filma da uđu u priču i da se poistovjete sa preživljavanjem. Gudmanova navodi da je mnogo naučila od Spilbergove filmske tehnike u kojoj su diegetske oscilacije analogne sa kliničkim situacijama gdje pacijenti-stradalnici prave digresije od svojih potresnih priča kako bi lakše podnijeli intenzivno bolne afekte vezane za traumu. U psihoanalitičkom radu sa svojim traumatizovanim pacijentima, Nensi Gudman lično doživljava oscilacije nivoa pažnje i samosvijesti kako bi podnijela i sadržala pacijentove bolne afekte i kako bi oni postali dostupni proradi. Na taj način, u analitičkoj dijadi se stvara saučesništvo dvije nesvjesne psihe.

Prethodno opisani igrani filmovi prikazuju Holokaust kroz slike sjećanja preživjelih, ili traume i stradanja žrtava. Za razliku od njih, *Šaulov sin* (Laslo Nemeš / *László Nemes*, 2016) izdvaja se jednom vrstom negativnog kapaciteta, direktnim prikazivanjem mehanizama funkcionisanja mašinerije smrti, uništavanja žrtava logora smrti u gasnim komorama i krematorijumima. Da bi to ostvario, Laslo Nemeš je dugo godina proučavao ulogu

Jevreja zarobljenika u logorima smrti, nazvanih *Sonderkommando*. Njihova uloga je bila da za dodatno sljedovanje hrane i slične neznatne povlastice svoje zemljake i sunarodnike odvođe direktno u gasne komore i da zatim odstranjuju njihove lješeve.

U filmu, oni svoje užasne zadatke obavljaju užurbano i ćutke, pri čemu se kamera fokalizuje na jednog od njih, Šaula, koji tek poslije 11,5 minuta od početka filma izgovara prve riječi: „Ja ću“, kao da time daje pristanak na saučesništvo u genocidu. Pripadnici Zonderkomanda koriste svoje povlastice da bi ostali u životu nešto duže od drugih zatvorenika i na kraju postali žrtve genocida obilježeni dubljim prokletstvom – saradnjom sa izvršiocima genocida, nacistima koji nijesu poricali samo život već i smrt onih koje su ubili, kako bi na taj način porekli da su izvršili masovna ubistva i zločinački genocid.<sup>10</sup>

U toku čitavog filma, vidimo samo ono što vidi Šaul (Geza Rerig/ Géza Röhrig), pripadnik *Sonderkommando* u Aušvicu. U krupnom planu je Šaul sa svojim nemirnim i grozničavim pogledom a u pozadini, u neizoštrenom planu su užasavajuće scene ubijanja nevinih žrtava i uklanjanja tragova njihovog postojanja. U toku projekcije filma u prepunoj bioskopskoj sali vlada mukla tišina, kao da se na sve gledaoce prenosi rad nijemih nagona smrti (Frojd, 1922/1984).

Napetost dostiže maksimum u sceni likvidacije dječaka-tinejdžera koji preživi prvu smrtnu dozu gasa. Šaul ne može da ga spasi od dželata koji ga usmrćuje ali sakriva njegov leš. U njemu se rađa ideja za iskupljenjem tako što će skrivati dječakov leš sve dok mu ne obezbijedi dostojanstvenu smrt pružanjem jevrejskog pogrebnog obreda. Njegovo traganje za rabinom među

---

<sup>10</sup> Pravni termin *istorijski negacionizam* odnosi se na krivični čin iskrivljivanja istorijskih događaja što se najčešće tiče poricanja Holokausta. Vidjeti: [https://en.wikipedia.org/wiki/Historical\\_negationism](https://en.wikipedia.org/wiki/Historical_negationism) pristupljeno: 11. 2. 2018.



novim zatočenicima logora prerasta u dramu u toku koje on vjeruje da je gasom otrovani dječak njegov vlastiti sin i simbol za povratak izgubljenog ljudskog dostojanstva žrtava, makar posmrtno. Šaulovo skrivanje dječakovag leša sukobljava se sa planom njegovih drugova da pobjegnu iz logora. Pripadnici Zonderkomande u ovom filmu se bore za ono što izgleda nezamisliva mogućnost iskupljenja. Ipak, na putu su da je ostvare koristeći posljednje dane svog života da bi prvi proturili dokumente o logorima smrti u slobodni svijet i doprinijeli da saveznici u jeku II svjetskog rata saznaju istinu o Holokaustu i genocidu.

Igrani filmovi o Holokaustu mogu da iznesu emocionalnu istinu o stradanju i da pobude saosjećanje gledalaca sa žrtvama. Oni mogu da ukažu na neke od uzroka kao što je dehumanizacija žrtava koja prethodi ubijanju. Međutim, njihovi nedostaci koje smo prethodno opisali ukazuju na potrebu da se Holokaust prikaže i u dokumentarnim filmovima.

Dokumentarni filmovi se oslanjaju na strukturu izražajnost filmskog medijuma kako bi, bez ikakve fikcije, omogućili da se izvorna sjećanja na Holokaust otrgnu od zaborava. Oni mogu da obuhvate veći broj tema i da prikažu svjedočenja mnogih učesnika i neposrednih svjedoka događaja. Najvažnije od svega, i posmatrači ovih filmova postaju svjedoci u kojima se ponovo konstituiše egzistencijalnost nezamislivog i neizrecivog koje učesnici profilmskog događaja pokušavaju da formulišu, kako bi ga učinili stvarnim i poznatim nekom „drugom“.

Dokumentarni filmovi o Holokaustu mogu se, po Dženet Voker (Walker, 2005), razvrstati u sledeće kategorije: 1. arhivski materijal, uz koji je komentar minimalan ili odsutan; 2. forma novinarske filmske trake, odnosno arhivsko snimanje s komentarom; 3. forma istorijske kompilacije; 4. istorijska istina u kojoj se snima direktno na lokaciji uz direktno obraćanje filmskih subjekata čime se smanjuju potreba i želja za komentarom – *Hronike jednog leta / Chronicles of a Summer* (reditelj Žan Ruš

/ Jean Rouch, 1960); 5. posttraumatska forma, raskid sa dokumentarnim realizmom i povezivanje sa poslijeratnim modernizmom – filmovi *Noć i magla / Night and Fog* (reditelj Alain Resnais / Alen Rene, 1955), i *Šoa / Shoah* (reditelj Klod Lancman / Claude Lanzmann, 1985) koji su transformacija dokumentarnog filma u ono što je postmodernno, refleksivno ili posttraumatsko.

Film *Šoa* traje 9 sati i 23 minuta i nesumnjivo je najduži od svih filmova o Holokaustu. U njemu se aktuelizuju strahote logora smrti Aušvica i Treblinke, masovno ubijanje u dušegupkama, gasnim komorama i u krematorijumima, kao i zbivanja u Varšavskom getu. Reditelj Lancman podvlači da je njegov film govorno svjedočanstvo o Holokaustu. Svjestan da se prošlost ne može direktno vizuelno predstaviti, on u svom filmu striktno odbija njeno prikazivanje, kako putem fikcionalne obnove, tako i u arhivskim registrima. Na taj način, za razliku od igranih filmova, gledaoci *Šoa* se suočavaju sa realnošću, poimajući da je ono što je nepredstavljivo ujedno i nepopravljivo.

Film *Šoa* se od uobičajenog dokumentarnog žanra razlikuje po rediteljevom iznošenju sasvim ličnih stanovišta i velikom broju razgovora sa ljudima koji su doživjeli Holokaust na razne načine. Lancmanovi sagovornici su i žrtve koje su preživjele Holokaust, osobe koje su služile za zabavu nacistima, bjegunci iz Aušvica. Lancman daje riječ Rudolfu Vrbi, čovjeku koji je preživio užase Aušvica, koji odmjerenim glasom kazuje: „Čitava mašinerija smrti počivala je na tom jednom principu: da ljudi ne znaju ni gde su stigli, ni šta ih čeka... . Za naciste, glavno je bilo da se sve odvija bez kolizije, neprekidno. Nije gubljeno vreme.“<sup>11</sup> I druga potresna svjedočenja u filmu prate krupni planovi muzeja žrtvama Aušvica, Birkenaua i mnogih logora smrti. Glas-izvan slike i titlovi teže da održe cjelovitost

---

<sup>11</sup> Navedeno prema: Moscovitz, Jean-Jacques, op. cit, str 172. U ovoj knjizi se nalazi opširna studija o filmu *Šoa*, koja izlazi iz okvira ovog eseja.

vizuelnog i verbalnog prikaza podstičući gledaoce da na osnovu onoga što su čuli i pročitali prepoznaju sebe kao autore vlastitog opažanja. Lancman u filmu prikazuje i nacističke oficire koje je snimao skrivenom kamerom. Kad je tajno snimanje nacista otkriveno, Lancman je bio fizički napadnut i povrijeđen. Mesec dana se oporavljao u bolnici a bio je optužen i za „neovlašćeno korišćenje njemačkih vazдушnih talasa.“

Šoa pruža svjedočanstvo o fizičkim, teško opazivim detaljima masovnog istrebljivanja a jednako i o „istorijskoj krizi svjedočenja“ (Felman, 1992). Po istoj autorki, ta kriza, najupadljivije manifestna u fizičkim napadima na Lancmana i u protivrječnim iskazima svjedoka, ne prijete samo projektu retrospektivnog, anamnestičnog objašnjenja već ugrožava i samu mogućnost razvoja koncepta svjedočenja, a time i sposobnost fotografije kao medija da registruje događaj. Kao posmatračisvjedoci, postajemo svjesni da individualna svjedočenja imaju ograničenu istorijsku vrijednost, i pored svih Lancmanovih napora da raskrije istinu.

Istoričar Ralf Hilberg je u Lancmanovom filmu istakao značaj nacističke propagande i sijanja mržnje prema Jevrejima koje je nacistička ideologija proglasila za nižu i kužnu rasu, „podljude“ (Hilberg, 1985). Lancman je svojim djelom napravio filmsku spomen grobnicu za nevine i nikad sahranjene žrtve logora smrti Aušvica i Treblinke. Svjestan da je u situaciji gubitka i manjka, Lancman ih oživljava ističući lakanovske parcijalne objekte – pogled i glas (Lacan, 1973).

Iako je veliki film, Šoa je sakralizovan, učinjen nedostupnim kritici, jer se kvazi-teleološki poziva na jedinstvenost Šoa, kao događaja koji je kao prekid istorije, događaj izvan istorije. Lancmanovo prikazivanje Holokausta „sa gledišta Jevreja“ naišlo je na negodovanje, naročito u Poljskoj i SAD-u. Lancman je kritikovan što nije razgovorao ni sa jednim od Poljaka spasilaca Jevreja i što nije pomenuo i Poljake ubijene u koncentra-

cionim logorima. Revoltirani Lancmanovim gledištem da logori smrti ne bi mogli biti izgrađeni u Francuskoj jer ih „francusko seljaštvo ne bi tolerisalo“ Poljaci su osudili film kao tendenciozan i manipulativan (Cherry, Orla-Bukowska, str. 36).<sup>12</sup>

Pomenute kritike ne treba da ublaže činjenicu da je Holokaust ekstremni, možda i najekstremniji genocid, istinski eksterminizam koji se od svih drugih genocida razlikuje po cilju da se potpuno i konačno istrijebe svi Jevreji u cijelom njemačkom Rajhu i na svim teritorijama koje su nacisti okupirali. Nacisti su sistematski vršili i istrebljivanje drugih populacija (Roma i slovenskih naroda), političkih protivnika, homoseksualaca, duševnih bolesnika, ljudi sa urođenim anomalijama, (Moscovitz, 2016). Prema nacističkoj rasističkoj ideologiji, istrebljenje drugih, proglašениh za „niža bića“ i osobe „nedostojne života“ bio je glavni cilj, viši od svih ratnih ciljeva. Nacisti su istrebljivali druge narode radi sebe samih, kako bi, radikalno i apsolutno, konstituisali svoj ‘čisti’, ustvari fantazmatski, ‘arijevski’ identitet. (Ogilvie, 2012). U nacističkom genocidu, istrebljenje Jevreja je bilo od centralnog značaja. Kako ističe Dan Stoun (Stone, 2010), Jevreji za nacistе nisu bili samo niža rasa, već su smatrani za protiv-rasu, to jest, one koji, po njima, uopšte nisu ljudi.

---

<sup>12</sup> Lancmanu se može zamjeriti njegovo subjektivno poverenje u „francusko seljaštvo“ i previdanje istorijskih razloga koji su uticali na to da nacisti naprave logore smrti u Poljskoj; ovdje navodimo okupaciju cijele Poljske već u septembru 1939. godine, veliki procenat jevrejskog stanovništva u Poljskoj, nacistički plan za građenje logora smrti u mjestima sa razvijenom mrežom željezničkog saobraćaja. Povrijeđeni nacionalni ponos Poljaka kao nacije zbog genocida Jevreja izvršenog na njenoj teritoriji i danas je snažan i ogleda se u javnom neprihvatanju Holokausta – donošenjem Zakona iz 2018. godine kojim se zabranjuje povezivanja Poljske sa genocidom. Ovaj sporni zakon se graniči sa negacionizmom (vidjeti napomenu 10), pa je kritikovan i od strane Izraela i mnogih evropskih zemalja.

Uz puno poštovanje žrtava, uzroke Holokausta moramo tražiti u dželatima – nacističkoj mašineriji smrti i Hitlerovoj rasističkoj ideologiji. Takav pristup koristi film *Radikalno zlo/Das radical Böse* (Stefan Ruzowitzky, 2013) koji u multidimenzionalnom razmatranju pokazuje da je Holokaust imao mnoštvo uzroka – ideoloških, socioloških, psiholoških, ekonomskih i drugih. U filmu se koriste originalni citati, dnevnici vojnika i sudski zapisnici i traže odgovori od historičara i psihologa. Snimljen je i razgovor sa članovima nacističke jedinice koja je od 1941. do 1944. godine vršila zatiranje Jevreja na istočnom ratištu gdje je pogubljeno oko dva miliona Jevreja. Svi intervjuisani vojnici iz te jedinice su tvrdili da su uvijek izvršavali naredbe svojih zapovjednika.

S tim u vezi, autor filma opisuje Milgramov psihološki eksperiment (Milgram, 1974) u kojem je pokazano da se teško oduprijeti autoritetu i kad naređuje ono što je pogubno za drugog. U uslovima eksperimenta, 65% ispitanika je bilo uslovljeno da se ponaša okrutno. Međutim, upravo je generalizacija zaključaka tog eksperimenta najsporniji dio filma. Ovdje podsjećamo na kritiku Milgramovog rada od strane Eriha Froma (Fromm, 1980, str. 64-70) koji ističe da pokoravanje autoritetu nije glavni rezultat eksperimenta, već je to „prisutnost savjesti kod većine ispitanika“ i osjećanje napetosti „kad ih je poslušnost natjerala da djeluju protiv svoje savjesti“. On ističe da u Milgramovom radu nema podataka o ispitanicima „koji su ostali mirni za vrijeme čitavog eksperimenta“ (Fromm, 1980, str. 69), upravo o mogućim psihopatama koji se možda i ne protive izvršenju potencijalno okrutnih radnji. Ovdje treba istaći da je ispitanicima u Milgramovom eksperimentu unaprijed stavljeno do znanja da njihovi postupci neće izazvati nikakvo tjelesno oštećenje. Za razliku od njih, zločinci – nalogodavci i izvršitelji Holokausta su bili potpuno svjesni svojih okrvavljenih ruku i patnji žrtava. Milgramov eksperiment traje oko jedan sat, pa osobe nemaju

vremena da razmisle o značenju svojih postupaka. Holokaust je trajao godinama, pa su i naredbodavci i izvršitelji imali puno vremena za procjenu svoje moralnosti i razumijevanje svoje nehumanosti (Waller, 2007, str. 111–113).

Uzroci Holokausta su mnogobrojni i veoma složeni, te izlaze iz okvira ovog teksta. Osvrnimo se samo na moguće psihološke uzroke. Psihoanalitičari su ukazali da je narcisističkoj identifikaciji Njemaca sa Hitlerom prethodio regresivni grupni proces u kojem dominira konkretno mišljenje i fenomen „niko ne misli, već grupa (ili vođa) misli za pojedinca“ (Chasseguet-Smirgel, 1985). Ne samo nacisti, već bezmalo i svi Njemci, su u svakom trenutku, do pred sâm kraj Drugog svjetskog rata, bili spremni da daju život za svog vođu. Oni su se od dolaska Hitlera na vlast divili elitnim nacističkim SS jedinicama koje su i obespravljani Jevreji morali smatrati bogovima. Istorijsko-socio-politički procesi, posebno ponižavanje Vajmarske republike i ekonomski kolaps Njemačke poslije Prvog svjetskog rata bili su bitni faktori u formiranju crta ličnosti zajedničkih za njemačku omladinu i za njeno prihvatanje nacističke ideologije. Nacisti su Jevreje smatrali za mrlju i nečistoću koju treba potpuno eliminisati sa tijela njemačke nacije (Ogilvie, 2012). Svirepost zločina nacističkog Trećeg rajha u vezi je sa njegovom biopolitikom, biološkim temeljom njegove politike koji je bio „sistematska koncentracija čiste krvi, zajedno sa izbacivanjem svega što je strano i nepoželjno“ (Varvin, 2001, str. 106).

Reditelj Štefan Rucovicki (Stephan Ruzowitzky) u filmu *Radikalno zlo* jasno osvjetljava činjenicu da su vojnici SS-jedinica koji bi odbili ubijanje Jevreja mogli biti premješteni u drugu vojnu jedinicu ali im uopšte nije prijetila smrt, niti tjelesno kažnjavanje. Rucovicki daje riječ istoričaru Andreju Angriku (Angrick) koji objašnjava: Vojnik je uvijek mogao reći: „Došao sam na ratište kako bih ratovao, a ne da ubijam nemoćne, žene i decu.“ U tom slučaju, vojnik bi bio prebačen na

druge zadatke. Međutim, nijedan vojnik nije smio javno sumnjati u nacističku ideologiju o arijevske rasi i njenim ciljevima. Vjerovatno su bile važne i javne Himlerove čestitke upućene svim nacistima koji su mogli da svojim rukama vrše istrebljenje i da gledaju nagomilavanje leševa.

Angrik smatra da zakoni u svakom demokratskom društvu moraju postaviti jasnu granicu između onog što se toleriše i dozvoljava, u odnosu na ono što je zabranjeno i kažnjivo. On smatra da je i u današnjoj Njemačkoj nacistima dozvoljeno da previše pričaju, čime stvaraju atmosferu mogućih izgovora za potencijalne zločince. Na kraju filma, Rucovicki jasno definiše svoj stav: nema nikakvog opravdanja za ubice, niti je dopušteno da se krivica prebaci na apstraktnu instancu nacističke države ili režima. Krivica i odgovornost uvijek ostaju samo i jedino lični. To je pokazano u sudskim procesima od kojih je svakako najveći Nirnberški proces održan 1945. godine i ovjekovječen u istoimenom igranom filmu prikazanom 1962. godine, upravo u vrijeme suđenja nacističkom zločincu Ajhmanu.

Ljudi koji su preživjeli Holokaust čitavog života trpe psihičke patnje, često nepodnošljive. Emocionalnu istinu o njima pokušali su da prenesu mnogi filmovi, možda najuvjerljivije od svih *Zajmodavac (Čovek iz zalagaonice) / Pawnbroker* (Sidni Lumet / *Sidney Lumet*, 1964) i *Sofijin izbor / Sophie's Choice* (Alen Pakula / *Alan Pacula*, 1982). Film *Zajmodavac* prikazuje lik sredovječnog Jevreja koji je preživio Holokaust. U sumornoj atmosferi Njujorškog sirotinjskog predgrađa Bronks, on je prikazan kao cinični ateista koji smatra da je novac jedina vrijednost. Afektivno je otupio od užasa koje je preživio. U flešbekovima se prikazuju njegove patnje u koncentracionom logoru gdje je bio prinuđen da nemoćno i očajnički gleda kako mu dva sina ginu i kako mu nacisti siluju suprugu.

Za film *Sofijin izbor* reditelj Pakula je adaptirao romana Viliijama Stajrona, a za glavnu ulogu angažovao veliku umjetnicu

Meril Strip (Meryl Streep), kako bi na filmu oživio potresnu priču o ženi koja je preživjela strahote Holokausta i poslije rata izbjegla u SAD. Međutim, njenim duševnim patnjama nikada nema kraja. U slikama sjećanja, u crno-bijelom, kvazi-dokumentarnom stilu, prikazuje se uzrok njene neprebolne patnje, strahovita dilema pred koju je nacisti stavljaju pri ulazu u Aušvic: ona je prisiljena da kaže koje će od njeno dvoje djece biti odmah pogubljeno u gasnoj komori, a koje će ostati da zajedno s njom pati i podnese strahote koncentracionog logora smrti.

Djeca preživjelih koja nijesu lično bila u logorima, doživjela su traumu svojih roditelja, traumu koja im je bila prenijeta posredno, nesvjesno, preko neverbalnog ponašanja roditelja, preko priča i fotografija. Ta prećutkivanja i to neizrecivo, djeca su afektivno duboko preživljavala odrastajući sa traumatizovanim žrtvama. Transgeneracijsko prenošenje traume sa preživjelih na njihove potomke rođene poslije Drugog svjetskog rata dokazano je u nizu psihoanalitičkih i psiholoških proučavanja i opisano u raznim dokumentima (Sigal, 1989; Štajner-Popović, 2001). Pokazano je da djeca preživjelih imaju veći rizik od psihičkih poremećaja. Dokumentarni film *Transgeneracijsko nasilje – od opstanka do ispunjenja; trauma i lečenje ispunjavanjem* roditelja Pola Valenta (Valent, 1988) vizuelno ilustruje pretrpljeno nasilje, strategije preživljavanja i liječenje traume iz holističke perspektive koja pokazuje da je afektivna integracija traume bitna, kako oni koji su preživjeli užase koncentracionih logora ne bi svoju traumu prenijeli na svoje potomke.

Sjećanje na Holokaust ni danas ne blijedi – ono se obnavlja i razmatra iz raznih tačaka gledanja. To pomaže da se očuva sjećanje na žrtve, na užase koji se nikada ne smiju zaboraviti, kako preklinje Primo Levi u knjizi *Zar je to čovek* (Levi, 1958/2005):





genocidi u Jermeniji, Ruandi<sup>14</sup>, Kambodži, i drugim zemljama). Film je postao važan arhiv koji uspostavljanjem i jačanjem afektivne veze među ljudima ponovo oblikuje i ovaploćuje kulturno pamćenje. Psihoanalitičar dr Henri Parens je kao dijete izbjegao Holokaust dok su njegovi roditelji ubijeni u logoru smrti. On nam svojom knjigom *Obnova života – iscjeljivanje od holokausta* (Parens, 2004), poručuje da „znati i pamtiti znači ne dopustiti da se [holokaust] ponovo desi.“

### Literatura:

- Barthes, Roland. 1980. *La chambre Claire: Note sur la photographie*. Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil, Paris. (Bart, Rolan. 2004. *Svetla komora. Nota o fotografiji*. Rad, Beograd.

- Browning, Christopher. *Nazi Policy, Jewish Workers, German Killers*. New York: Cambridge University Press, 2000.

- Chasseguet-Smirgel, Jeanine. Reflections of a psychoanalyst upon the nazi birocracy and genocide. *International Journal of Psycho-Analysis*, 1900;17:167-176.

---

<sup>14</sup> Film Ruanda hotel (Teri Džordž /Terry George/, 2004) prikazuje istinite događaje. Hotelijer Pol Rusesabagina uspijeva da sačuva živote svoje porodice i živote 1268 izbjeglica kojima, dok bježe pred genocidom u Ruandi, pruža sklonište u svom hotelu. Polova hrabrost i osjećanje dužnosti su u oštrm kontrastu sa neetičkim stavovima i postupcima vojnih zapovjednika koji uopšte ne pokušavaju da spriječe humanitarnu katastrofu. U Ruandi su, 1994. godine, naoružani Huti planski izvršili pokolj oko pola miliona do milion pripadnika plemena Tutsi; mnoge kontroverze i pokušaji revizionizma istorije u vezi sa genocidom u Ruandi još uvijek traju. Vidjeti:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Rwandan\\_genocide](https://en.wikipedia.org/wiki/Rwandan_genocide) pristupljeno: 14. 4. 2016.

- Cherry RD, Orla-Bukowska A. *Poland and the Poles in the cinematic portrayal of the Holocaust. Rethinking Poles and Jews: troubled past, brighter future*. Rowman & Littlefield, Lanham, Mariland, USA, 2007.
- Des Pres, Terrence. *The Survivor: An Anatomy of Life in the Death Camps*. New York: Pocket Books, 1977.
- Dolar, Mladen. *Glas i ništa više*. Prevela s engleskog Iva Nenić. Fedon, Beograd, 2012.
- Felman, Shoshana (1992). The Return of the Voice: Claude Lanzmann's Shoah. In: Felman and Dori Laub, eds. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Routledge, New York and London.
- Frojd, Sigmund (1923/1984). S one strane principa zadovoljstva. Preveo Božidar Zec. *III Program jesen 1984*, 253-333.
- From, Erih. *Anatomija ljudske destruktivnosti*, Tom 1 i tom 2, preveli Gvozden Flego i Vesna Marčec-Beli, Naprijed, Zagreb, 1980.
- Gay, Peter. *Freud. A life for our time*. Anchor Books, New York, 1989.
- Goodman, Nancy R. Opening the mind to trauma through oscillations of focus. Learning from the film *Schindler's List*. In: Nancy R. Goodman and Marilyn B. Meyers (eds). *The Power of Witnessing: Reflections, Reverberations, and Traces of the Holocaust: Trauma, Psychoanalysis, and the Living Mind*. Routledge, London, 1996, p. 247-254.
- Greenberg, R.H. (1994). Schindler's List. *Psychoanal. Rev.*, 81:753-756.
- Hansen, Miriam Bratu. *Schindler's List* is not *Shoah*: The second commandment, popular modernism, and cultural memory. *Critical Inquiry* 1996; 22 (Winter): 292-312.
- Hilberg, Ralph. *The Destruction of the European Jews*. Yale University Press, Harvard, 2005.
- Lacan, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psych-*

---

*analyse*. Le seminaire livre XI. Editions de seuil, Paris, 1973 (Lacan, Jacques. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Prevela Mirjana Vujanić-Lednicki. Naprijed, Zagreb, 1986).

- Martinović Žarko i Martinović Milica. Doprinos psihoanalize proučavanju i sprečavanju rata. U: Martinović Žarko i Martinović Milica, prir. *Psihoanaliza i rat*. Čigoja štampa, Beograd, 2001, str. 167-199.

- Milgram, Stenley. *Obedience to Authority*. Tavistock, London, 1974.

- Moscovitz, Jean-Jacques. *Rever et réparer l'histoire... Psychanalyse et cinema politique. Èrès, Toulouse, 2015*.

- Ogilvie, Bertrand (2012). *L'homme jettable. Essai sur l'exterminisme et la violence extrême*. Éditions Amsterdam, Paris.

- Parens H (2004). *Renewal of life: Healing from the holocaust*. Rockville, MD: Schreiber.

- Pavković, Vasa. Uz srpsko izdanje *Pijaniste*. U: Špilman, Vladislav. *Pijanista*. Prevela s poljskog Biserka Rajčić. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2002, str. 235-239.

- Stone, Dan. *Histories of the Holocaust*. Oxford, Oxford University Press, 2010.

- Špilman, Vladislav. 2002. *Pijanista*. Prevela s poljskog Biserka Rajčić. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.

- Štajner-Popović, Tamara. „Izgubljena“ druga generacija – krici iz istočne evrope. U: Martinović, Žarko i Martinović, Milica, prir. *Psihoanaliza i rat*. Čigoja štampa, Beograd, 2000, str. 125-134.

- Varvin, Sverre. Genocid i etničko čišćenje. Psihoanalitička i socijalno-psihološka gledišta. U: Martinović Žarko i Martinović Milica, prir. *Psihoanaliza i rat*. Čigoja štampa, Beograd, 2001, str. 99-111.

- Walker, Janet (2005) (ed.) *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

- Waller, James. *Becoming Evil: How Ordinary People Commit Genocide and Mass Killing*. Oxford University Press. Oxford, 2007.