

Библиотека

INITIUM



Данило Трбојевић
Антропологија
Американизације Холокауста



Задужбина Андрејевић



Издавач: ЗАЈУЖИНА АНДРЕЈЕВИЋ
11120 Београд, Држикњава 11
тел./факс: 011/3862-430, 2401-045
е-маил: zandrevic@ gmail.com
www.zandrevic.rs

За издавача,

главни и одговорни уредник
Проф. др Коста Андрејевић

Редакцијски одбор

Редакцијске ИНТИЦИМ

Проф. др Јована Рајковић, председник
Проф. др Ева Ванништа Лазаревић,
потпредседница

Проф. др Војислав В. Митић
Проф. др Драгољуб Вукосављевић
Проф. др Душко Илић
Проф. др Ђорђе Јакошевић
Док. др Зоран В. Чворовић
Проф. др Јевгена Филиповић
Проф. др Маријана Радаић Шестих
Проф. др Милан Милановић
Проф. др Нада Живановић
Док. др Наташа Вујић Живковић
Проф. др Ненад Цаквић
Проф. др Оливера Гајић
Док. др Татјана Јеврековић Петровић
Док. др Царица Бешић

Аутор

Данило Трбојевић
Антрополозија омериканизације
Холокоста

Рецензенти

Проф. др Данијел Синаши
Проф. др Саша Петелковић

Уредница

Татјана Андрејевић, проф.

Лекциона уређење

Мирослава Андрејевић
Слободан Гајић

Лектура

Мр Драгана Јовановић

Графичка припрема

Хелена Митић

Насловна страна

Освађаче

М. К. Ешпер

Штампа

Apollo Graphic Production, Београд

Тираж

500 примерака
ISSN 1821-2484
ISBN 978-86-525-0097-0

© Copyright: *Зажужина Андрејевић*, 2013.

БИБЛИОТЕКА
ИНТИЦИМ

Данило Трбојевић

Антропологија
американизације Холокауста



Зажужина Андрејевић
Београд, 2013.



Садржај

1.	Сажетак	7
2.	Увод	9
3.	Абстракт	11
4.	Амерички музеј и Холокауст	15
5.	Холивудизација Холокауста	29
6.	Виртуелно сећање на Холокауст	49
7.	Завршна разматрања	57
8.	Напомене	61
9.	Литература	63
10.	Индекс појмова	65
11.	Summary	67

*Родитељима,
уз захвалност за подршку коју ми увек пружају:*



1. Сажетак

У монографији пратимо „американизацију Холокауста“ кроз сећање у простору, филму и виртуелној форми. Кроз анализу политике организовања елемената сећања у америчким музејима Холокауста, меморијалним центрима и осталим просторима сећања сазнајемо на који начин Сједињене Америчке Државе (у даљем тексту: Америка) повезује простор и сећање који не само да су удаљени хиљадама километара већ и деценијама.

У поглављу „Холмувизација Холокауста“ аутор се бави начинима на које се у америчким филмовима представља и мења улога Америке у односу на Холокауст.

На крају монографије наглашени су савремени, модерни облици сећања и феномен интерактивног виртуелног сећања. У овом поглављу акценат је на америчким веб-сајтовима и друштвеним мрежама кроз које се дефинише начин на који нове генерације конципирају не само догађаје из периода Холокауста, већ и све остале догађаје који би се могли окарактерисати као генцид неке врсте.

Кроз анализу ових друштвених процеса сагледавамо конструкцију једног политичког мита који кроз промене сећања и идентитета с временом постаје и резонатор нових односа сећања, идентитета и моћи на глобалном нивоу.

Захваљујући интердисциплинарном приступу и методологији коришћеној приликом рада, ова монографија доприноси будућим истраживањима сличних друштвених феномена.

Кључне речи:

1. Холокауст
2. Америка
3. памћење
4. сећање
5. споменик
6. музеј
7. филм



3. Убог

Начин на који неко друштво одржава свој идентитет најчешће је одраз онога како то друштво себе види или како жели да се види. Кључна реч *идентитет* означава нешто што прати напредак или покретања друштва, те их бележи и инкорпорира у слику коју то друштво има о себи или у слику који други имају о њему. Друштва су олувек памтила, од „примитивних“ која нису имала писану историју до „модерних“ која располажу многобројним облицима памћења и сећања. *Сећање* је већ нешто друго – памћење и сећање нису два иста процеса. Наиме, сви памте одређени догађаји, али се не сећају сви на исти начин и у истом облику. Понекад је заборав вид борбе са траумом, а понекад је управо присећање начин суочавања са сопственом прошлошћу. Ово нерадо изведено сећање социолози називају *траумом сећања* или *траумом презентовања сећања*.

У неколико радова аутор ове монографије бавио се феноменом Холокауста, или, прецизније речено, феноменом културе и политике сећања који се односе на починиоце, жртве и „сиву зону“ (посматрача) у контексту Холокауста. Различити су начини на које су се Холокауста присећали они које је историја окарактерисала као починиоце или они које је окарактерисала као жртве. Попаризованост ових страна утицала је на развој њихових идентитета или група током наредних деценија и још је присутна на глобалном нивоу. Постоји и група оних који нису били ни жртве ни починиоци и коју називамо „сивом зоном“ или посматрачима, што у контексту разматрања Холокауста има негативну конотацију. Овде убрђајмо нације или државе које

су или неадекватно реаговале или су одбиле да уопште реагују на реалну претњу коју је представљао Холокауст. Међутим, изражавана ове тзв. „сиве зоне“ веома су сложена и захтевају посебан приступ.

Аутор сматра да разлог за ову чињеницу лежи у политичкој сфери друштва и то на микро и макро нивоу. С једне стране, у државама попут СССР и Југославије различити начини на које су се сукобљене стране сећале рата морао се ујединити у заједничко сећање како би заједничка историја, митологија и идентитет били остварени, а тиме и реализована сарадња или коезистенција. На макро, глобалном плану, идентитети победника, ослободилаца, спасаваца били су и остали опозиције према починцима који се и данас посећају на своја злодела, али и према жртвама које подсећају на то ко их је и како одбранио и спасао. Ови односи су врло моћно оруђе или оружје, будући да се на основу презентације прошлости граде односи моћи између идентитета генерација које долазе, а које нису биле очевини или сведоци догађаја којих се друштво сећа. На овај начин елементи политичких митова на глобалном нивоу постају готово неприкосновени, а свако преиспитивање улога страна у миту – реваншонизам.

Улога Америке у Другом светском рату, можда и више него било који део америчке историје, утицала је да се америчком друштву у исто време припише идентитет жртве и ослободилаца/победника, у овом случају на унутрашњем и глобалном нивоу. Америка као светска веселила, како на војном, тако и на економском и културном нивоу, данас у свету предлачи и по начину на који развија сопствено сећање и идентитет. Као што ћемо видети у монографији, Америка организује сопствено и глобално сећање на Холокауст кроз најважније форме: просторе сећања, видео-форму / филм, као и кроз модерну, глобалну димензију виртуелне размене информација и друштвених мрежа (интернет). Политика модерног селективног сећања заснувана је у америчком друштву већ деценијама, не само у вези са Холокаустом, већ и са осталим периодима америчке и светске историје. За анализу најважнијих елемената америчког идентитета некад и данас потребно је много више простора. Стога је аутор одлучио да се у овој монографији бави односом Америке према Холокаусту. Он сматра да је Холокауст један од пресека у модерној светској историји који догиче многе нације и друштвене односе у деценијама које су прошле и које тек долазе. Начин на који Америка презентује своју улогу у самом рату и односу према утроженима у Холокаусту у односу на историју ових односа говори нам како Америка нечет

12

жели да се сећа. С друге стране, избор ових елемената сећања говори нам и о томе којих периода Америка не жели да се сећа као и који периоди мрачне стране америчке историје и друштва полако постају део друштвеног заборав. Аутор ће покушати да у монографији нагласи проблематику и контекст у коме се Америка јавно сећа жртве, починиоца и посматрача у Холокаусту, догађају који је онео милионе живота. Овај увид ће такође показати и огромну моћ друштвеног сећања и односа моћи на унутрашњем и глобалном нивоу као и последице и промене које они подстичу.

13



4. Амерички музеј и Холокауст

Познати стручњак, професор Јанг, у више својих радова истиче да не треба да нас чули то што и кроз сећање и у контексту Холокауста Америка идеализује сопствену улогу и себе представља као склониште за све оне који се осећају угроженима [10]. Амерички музеј Холокауста је 7. марта 2010. године примио тридесет милионитог посетиоца [11]. Овај феномен не само да говори о интересовању за један од највећих систематски изведених геноцида у историји, већ и о начину на који се та сећања преносе кроз нарративе поставке у АМХ [11]. У периоду између 1993. и 2010. године музејске поставке претрпело је тридесет милиона посетилаца, што овај музеј чини једним од најпосећенијих и најутицајнијих музеја Холокауста у свету.

Овај важан музеј не само да представља један од пентара глобалног сећања на Холокауст, већ је у исто време и један од најважнијих пентара америчког националног сећања и резонатора идентитета. На интернет страници музеја наводи се: „Смештен међу америчке националне споменике слободе у Националном центру, музеј држи лекцију о осетљивој природи слободе, миту прогреса и о томе колико је уопрности потребно да се задрже демократске вредности“ [11]. Данас музеј комбинује нарратив поставке са савременим политичким и друштвеним контекстом што га чини друшћиним од других сродних музеја у Европи. Оно што музеј чини занаста успешним и снажним простором сећања у ствари је комплексна веза између сећања које се односи на догађаје и локалитете удаљене хиљадама километара од саме Америке и који су и културолошки и историјски далеко од америчког искуства Холокауста.

Па како је онда овај музеј један од најпривлачнијих и најпосећенијих центара сећања на Холокауст?

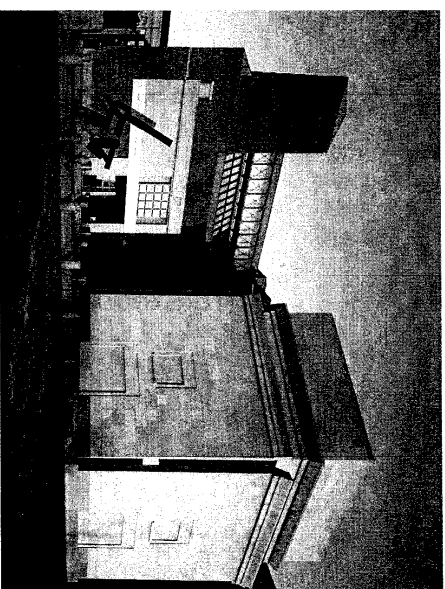
Да би се схватио један од најтипичнијих музеја – меморијалних центара Холокауста ван Европе, потребно је анализирајући неколико елемената који данас карактеришу овај музеј. Неопходно је уважити факторе као што су: просторни положај (**локација**) музеја, архитектура и поставка музеја. Када то анализирамо, добићемо јаснију поруку наратива који овај центар шаље.

Музеј је подигнут готово четрдесет година након завршетка Другог светског рата, дакле постоји и временска дистанца у односу на друге европске центре ове врсте што утиче на недостатак аутентичности простора, али, с друге стране, даје предност овом музеју јер се о простору, архитектури и постави могло размишљати деценијама. АМХ је постављен у „Националном центру Америке“ (парк у Вашингтону), парку који представља центар Америчког сећања. У близини АМХ-а, у истом парку налази се још неколико меморијалних центара-музеја: Меморијал вијетнамских ветерана, Линколнов меморијал, Вашингтонски споменик. Меморијал ветерана рата у Корји, Меморијал рата у Колумбиди [15]. Сваке године овај парк, тј. „Национални центар“ посети отприлике 24 милиона људи [15], тако да се може рећи да је овај простор веома важан за конципирање Америке и места Америке у историји. Дакле, по урбанистичком положају који овај меморијал заузима у Националном парку, па и самом граду (престоници) може се закључити да је у питању грађевина од изузетне важности за државу и њене грађане. Музеј је постављен на видно и прометно место тако да и не чуди што га отроман број посетилаца посети сваке године.

Архитектура самог музеја такође има важну улогу у конципирању не само зграде, већ и онога што се у њој налази, а то је привлачност. Зграда музеја је израђена монументално тако да представља „резонатор сећања“. Осмислио га је архитекта који је преживео Холокауст, Џејмс Инго Фрида (компанија Pei Cobb Freed&Partners), у сарадњи са компанијом Fingerold Alexander & Associates Inc. [4].

Џејмс Инго Фрид је конципирао грађевину тако да се простор, поставка и наратив прожимају, а да сва три товеоу користекуства и аутентичности која реално изостаје. Кроз употребу архитектуре аутор постиже психолошки ефекат, тако да неки посетиоци заиста имају утисак скучености, тамнице, стреса или респесије. Да би што боље пренео илузију, овај архитекта је посетно велики број места која су повезана са Холокаустом, укључујући логоре (данас

меморијале) и гетое, како би истражио структуру и материјале који најбоље осликавају атмосферу логора. На интернет страници музеја наводи се: „Исход тог истраживања није само пука лутштура, већ скуп апстрактних облика, измишљених, извучених и провучених кроз сећање које се односи на део историје о ком музеј говори“ [15].



Слика 1. Амерички музеј Холокауста у Вашингтону

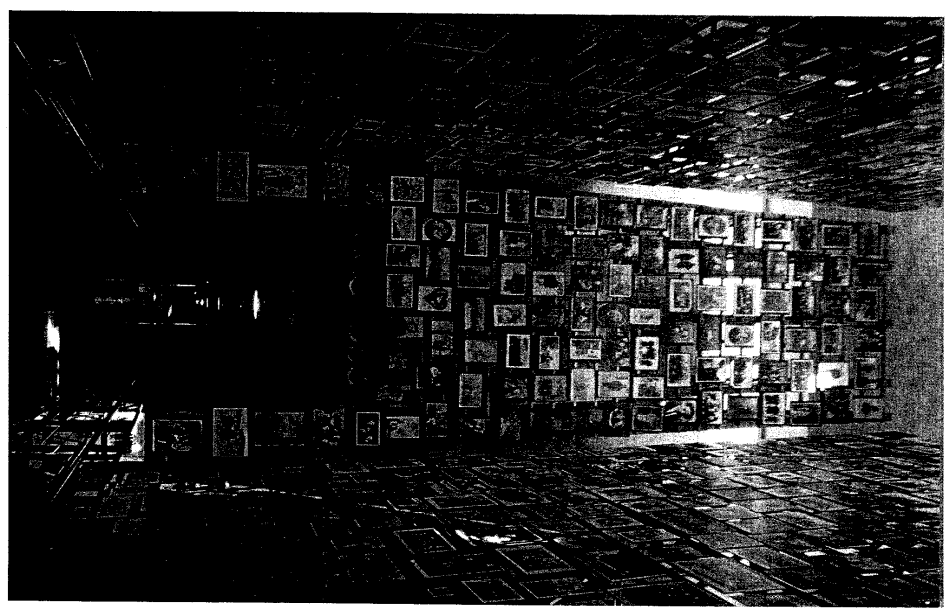
Према Фридовим речима, „не постоји дословна референца за одређено место или нешто што икада из историјског дотађаја, уместо тога архитектонска форма има отворен крај тако да музеј постаје резонатор сећања“ [4]. Може се закључити да је аутор у својој замисли и успех, бар када је реч о илузији осећаја потпачености или неизвесности. Када се уђе у музеј први утисак је да посетилац долази у контакт са атмосфером логора и свака архитектонска прта постаје нови елемент архитектонске алузије на Холокауст као страдање. Простор, ходници, лифтови, расвета, па и сам концепт изложбе осмишљени су тако да пробуде осећај изолације, преварености, страха и одсуства било каквог комфора и грандиозности која окружује меморијални центар, па и грађевине у парку сећања. Аутори су модерним елементима грађење и ефектима који праве простор и архитектура створили

аузију на аутентичан простор. Поставака у комбинацији са игу-
зиом простора јесте највећа специфичност музеја будући да ова
симбиоза ствара просторе сељана. Епнбаум истиче да стана
поставка умиотоме подсећа на Фридоу зраду: „садржена је од
челика, стакла и камена [...] Нема дрвета ни плексигласа – жегели
смо да ставимо акцент на њену трајност и аутентичност“ [4].

Лопрашко искуство се у АМХ-у преноси преко многих архитек-
тонских детаља који код посетилаца треба да побуде емоције.
Епнбаум је користио скученост простора (када посетиоци уђу у
музеј, постаје тесно, тегобно, тешко и мрљано) и мостове унутар
музеја са којих посетиоци посматрају „куле сељана“ тј. са којих
лица приказана на „Кулама сељана“ посматрају посетиоце, што
доводи до емотивног повезивања посетиоца и жртве итд. Иако
модернистички по приступу, музеј обилује детаљима који не само
да намерно истичу несавршеност већ и наглашавају недовршеност
и рустичност карактеристичне за простор логора. Примера ради,
зидови у музеју нису окречени, изгледају трошно и суморно,
цеви виде из зидова, а лифтови су добро скривени да би се добио
ефекат безизолности. Едвард Линенгал истиче да тежина и тамна
простора дубље улаже посматраче у „прину“ и провале их, и на
физичком и на емотивном плану, кроз искуства логораца [4].



Слика 2. Унутрашњост Америчког музеја Холокауста у Вашингтону
18



Слика 3. „Кула сељана“
19

Значајан пробој, када је реч о организацији простора у музеју, остварен је поставком „Кула сећања“. „Куле сећања“ се састоје из низа фотографија које сежу до самог врха кула и стварају утисак несателитности страдања која су трпели појединци, породице или заједнице. Зачуло, куле су један од ретких делова поставке који идентификују не остварују приказом смрти, већ приказом живота и сећања појединаца. „Осећај да би те фотографије могле бити наше или фотографије наших рођака и свест о томе да су њихови потоци сви нестали, чини да Холокуст постаје стваран за нас“ [4]. Фотографије су постављене као кула тако да се неке практично не могу видети чиме се постиже да посетилац схвата немогућност приказа сваке појединачне жртве. Штавише, ове слике говоре да сам број није толико важан колико је важан уташени живот сваког од ових бића. Линентал наглашава: „На сликама се види будућност за коју ти људи тада нису знали“ [4].

Захваљујући разумевању поенте овог дела поставке, посетиоци не сагледавају жртве једнолименим нагледно, већ као људе који су, до тренутка када су одведени у логор, имали животне животиња простора, искуства и појединца посматрача, али то само по себи није било довољно да посетиоца музеја потпуно отрне од улоге онога који гледа и да га постави на место неког од учесника у овим догађајима, макар кроз илустрију. Оно што фотографијама и илустрију коју ствара простор и архитектура даје линију аутентичности свакако је садржано у артефактима који чине поставку.

Поставка музеја такође оставља јак утисак на посматрача и чини видљан део искуства сагледавања сећања који музеј чува кроз комбинацију модерностишког приступа простору и аутентичних артефаката. Фред Зейлман, председлавајући Америчког музеја Холокауста, наглашава: „У нашем музеју долазиш до сазнања о догађајима из историје, али то није оно са чиме излазиш из њега, већ излазиш са сликом заувек урезаном у сећању“ [5]. Главни кустос музеја Мајки Карлган даље истиче: „Музеј Холокауста је бриљантан. Мислим да никада нисам видео да неко тако добро уопштењава писану реч и видео-запис. Кадогледаш музеј, видиш да нема много предмета и да су смештени тако да представљају живу историју“ [4]. Како ћемо касније видети, сећање, као и историја о којој се овде говори, представља селективно изабране и приказане елементе историје и сећања који приказују догађаје ван аутентичног простора.

Фотографије представљају важан детаљ поставке не само у АМХ-у, већ и у Јад Вашему или Аушвицу. Као неми сведоци

догађаја, оне обично остављају дубок утисак на посматрача и припремају га за артефакте који следе и који су опипљиви неми сведоци, докази страдања. Изабране фотографије у музеју су тематски организоване и подељене у неколико корнуса: живот, рад и смрт у логору. Поред ових целина постоје и фотографије из живота логораша непосредно пре доласка у логор. Посматрањем ових фотографија страха, глади, несреће и осталих ситуација и стања посматрач се најлакше идентификује са жртвом. Аутори Смит и Егнбарг веровали су да слике није потребно ретуширати већ да преба користити и оне које су видљиво општење како би се људи питали да ли се изгубио лик на сплину. Још једном, овде је аутентичност само привидна, будући да су приказане фотографије у ствари копије копија аутентичних.

У Америчком музеју Холокауста однос према артефакту, посебно аутентичном артефакту, сличан је као и у меморијалним центрима у Европи. Музејска поставка осмишљена је тако да посматрач не размисли о Холокаусту као о нечему што се десило негде другде, некада давно, другим људима – овакав концепт би заправо понипитио сврху поставке [7].

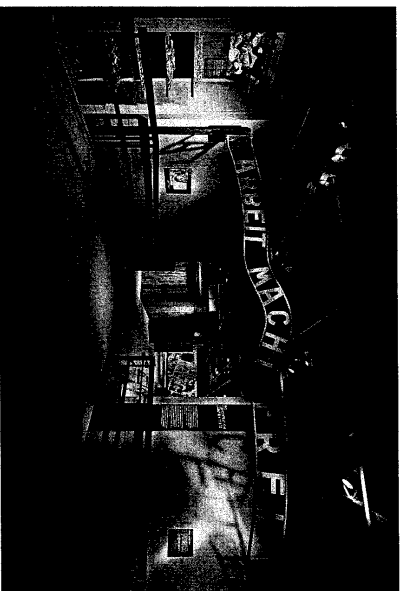
На пример, ципеле изложене у поставци готово су истоветне онима које се носе данас и показале су се као ефектан артефакт када је реч о схватању реалности Холокауста. Сама сличност утиске на посетиоце није довољна да се људима, односно жртвама које су их носиле. Ципеле су изложене драматично – дата им је средина позиција, а осветљење на сваки начин наглашава њихову јединственост и посебност, иако је очигледно да је реч о „обичним ципелама“. Кари Ошнер наводи: „Неке од најбољих изложби су оне којима није посвећена највећа пажња [...]“. То су некад и попише на којима су послатане томице обичних (свакодневних) предмета“ [7]. Управо „обичност“ о којој овај аутор говори, уз одсуство било каквог покушаја да се нешто драматизује, говори да је овим предметима могуће прићи, дакле, чини их реалним, аутентичним. Чиненица је да АМХ, иако је један од најопремајенијих, најбогатијих и најпознатијих музеја овог типа у свету, ипак нема аутентичност простора или меморијалних центара подигнутих на територијама на којима се одиграо Холокауст. Иако су аутори на све начине покушали да надокнаде овај (битан) недостатак, он се и логички намеће посматрачу. Као што се у неким примерима показало, аутентични простор готово сваког логора има сплинифичан контекст који се разликује од спољног света или других институција, па и музеја било које врсте ван простора страдања.



Слика 4. „Цицелс“, део сталне поставке музеја

22

Наводимо један пример када важан аутентични артефакт, један од симбола страдања, није приказан као део поставке ван свог аутентичног контекста. Артефакти о којима је реч представљају улитмативни доказ о индустрији смрти уз помоћ које су нацисти спровели Холокауст. Због ових артефаката пре неколико година створена је напета атмосфера између управа два можда највећа музеја ове врсте на свету – основни проблем било је издавајње елемента из аутентичног контекста. Наиме, АМХ (Америка) и Меморијални центар Аушвиц (Пољска) размењују артефакте ради боље илустрације Холокауста, на пример: „кофере, килобране, отараче за конзерве, мала огледала, четкице за зубе, четке за одела, јакне и панталоне лотораша, пипете, десне крвета на спрат, чиније, столице, двадесет конзерви пикљона Б, четири вештачка зглоба и девет килограма људске косе донесено је у Вашингтон“ [4]. Није било никаквих проблема или контраверзи у вези са издавањем ових артефаката осим када је била у питању људска коса.



Слика 5. „Arbeit macht frei“ („Рада ослобађа“), копија знака са улаза у логор смрти Аушвиц

Проблем се појавио када је требало да се отвори нови део поставке музеја под називом „Море косе“. Наиме, представници Аушвица и неки бивши лотораши успротивили су се јавном излагању косе донесене из логора. Бредли Смит, један од аутора идеје ове поставке, подржава идеју излагања косе и објашњава: „то је

23

за Немце (био) само индустријски производ... за мене је то једина лична ствар... то није дрво, то није метал, то је део човека... То је коса, а шта је коса за већину нас? Премај мајчине косе, прамај косе вољене особе, нешто са чиме смо блиски, чему се враћамо...“ [7]. Јафа Елија верује да коса и пилепе није требало да пређу Атлантик. „Музеј треба да прикаже“, наставља она, „оно што су преживели и ослободилои донели Јер то доказује шта се десило, али не би требало зарђивати земљу туђим пленом“ [7].

Управа АМХ-а указала је на то да кроз приказ свих артефаката, па и косе, аутори поставки покушавају да на визуелан и што аутентичнијим начином дочарају све оно кроз шта су пролазили логораш. Улога коју имају изложена коса или пилепе не би се састојала само у томе да персонализује причу већ и да драматично нагласи процес истребљења и уништавања људи. Оно што је прихватљиво у абнормалној атмосфери логора смрти, ипак није прихватљиво у атмосфери музеја у центру главног града Америке. Поред тога, глас бивших логораша у модерном контексту музеја врло је битан и сви аутори изложби, поставки, па и филмова са великим поштовањем цене свако искуство и сећање ових људи. Дана 9. децембра 1991. на састанку комисије музеја Шајне Вајнберг изјављује да би могла требало изложити само једну влас косе. Мартин Смит је био разочаран и изјавио је да је неопходно изложити косу у целини како би се постигао прави ефекат поставке [7]. За све време расправе бивши логораш су се проинјили приказивању косе. Шајне Вајнберг закључује да је ипак битније имати стлану подршку преживелих логораша него надале расправљати о том питању и тиме се расправа окончава. Раул Хилберт подсећа на правило да било која особа која је преживела Холокауст (очевидца), „без обзира на ниво образовања, разуме (Холокауст) боље од највећих историчара који то искуство нису имали“ [7].

Расправа се завршила тако што је удовољено жељама челника Меморијалног центра Аушвиц и бившим логорашима и изложба „Море косе“ никада није одржана на начин на који је била планирана. Ово је можда пример неке врсте специфичног етичког монопола у коме меморијали политички на аутентичним просторима страдања имају већу „тежину“ и осим секуларне одражавају и свету природу простора. Такође, овај пример говори и о врло специфичном пољу музеологије у коме је аутентичност простора и искуства оних који су страдали повезана на готово саркадан начин. Након ових расправа АМХ је наставно да наглашава и излаже фотографије и артефакте који су по милшљњу

управе музеја и аутора поставки важни за разумевање Холокауста и, што је најважније, за идентификацију са жртвама.

Иада многих жртва приказаних на фотографијама нападају, изјављују, оптужују и „дубоко растуђују посетнике током читање изложбе“ [7]. Артефакти и одећа жртва сведоче не само о заочеништву у логору већ и о страховима живота у периоду Холокауста. Ликови логораша пре и за време боравка у логору повезани су као једна прича која прати посетника док пролази кроз музеј [7]. Карл Ошнер наводи следеће запажање које се односи на идентификацију посетилца и жртва, или чак ослободилаца: „Могуће идентификације у Музеју Холокауста су бројне, чак и незаинтересовани посматрачи такође могу бити објекти постојења... То се помиње у публицијацији музеја, где се наводи да ова изложба може подстаћи посетнике да размисле о томе коју би улогу они играли да су живели у то време... Улицај историје Холокауста на емоције доводи посетнике отвореног ума у ситуацију да размисле о томе како би се они понашали да су се нашли на месту Јевреја у варшавском гету или у концентрационом логору Аушвиц“ [7]. У музеју је простор идентификације сведен на Јеврејске и остале жртве, као и на америчке војнике хероје, тако да су све остале улоге и контексти изопштени. Исти аутор истиче како је мало вероватно да ће посетници моћи да се поистовеће са још неком улогом осим улоге жртве или хероја ослободилаца [7]. Осуство „сиве зоне“, односно поиниоца и „бајстелдсра“ (пасивних посматрава злочина) говори понешто о ономе што је пожељно у музеју када је реч о идентификацији. Илеја преношења америчких вредности на поруку и приступ организовању поставке АМХ-а огледа се и у специфичном моделу охрабрене идентификације са специфичним групама логораша. АМХ је један од првих меморијалних центара ове врсте који комеморира жртве протеране не само због расе, нације и политичког усмерења, већ и секуларног опредељења или „верске девијантности“. Овај погез музеја није толико неочекиван будући да подржава и репродукује америчку мултикултуралну политику или друштвени контекст. Идентификација путем посебно смилшљених картина убрзо се показивала занимљивом посетницима. „Ниво интересовања је превазилао очекивања чак и највећих присталица овог пројекта... Шта је то што привлачи посетнике у толиком броју? Каква искуства они односе из Музеја Холокауста?“ [6] На свакој картици био је представљен један логораш – били су списани услови подаци о тој особи као и оно што се зна о њеном животу у логору. Музејски проспекти кажу да је ово „концентрациони“ пре

нето традиционално оријентисани приступ, карактеристичан за уобичајени музеј. Његова пресакхона улога је да пренесе концепт, идентитет, сложено информацијско знање. Мада, истини за вољу, пројекат препознавања и идентификације са секуларним или религијским мањинама у данашњем америчком контексту удео је повезан са латентном поруком музеја о томе како су и ово место и тема део једне историје земље, матице толеранције и прихватања других и другачијих.

Да ситуација не буде тако попаризована морали су да се поставе историјачари приликом концептуализације наратива. Ипак, по мишљењу аутора ове монографије, они су више поредили на запашкавању тамне стране улоге Америке као пасивног посматрача страдања, нето што су то заиста приказали и осудили. Одељак у остави о коме је реч носи назив „**No Help. No Heaven 1938**“. Овај део поставке није толико сакривен колико је тешко уочљив насупрот фангтастичном приказу херојства ослободилаца или судбина страдалих жртви. Он више скрива нето што говори о улози Америке у страдању Јевреја у Европи. У периоду пре почетка Другог светског рата америчка влада је одбила да Јеврејима из Немачке пружи помоћ, односно азили у тренутима када су их нацисти већ утљетавали и убијали и тако их је практично оставила на милост и немилост нацистичким снагама [1]. Поред тога што је Америка одбила да помогне Јеврејима, она не само да је сарађивала са Немачком већ је била и економски и културно веома повезана са њом.³ Америка је, с обзиром на свој однос према овој ситуацији, била много ближе улози „бајстендера“ нето хероја. Након рата, а посебно последњих деценија, овај термин су покушале да избегну многе земље које су имале улогу посматрача или колаборациониста нацистичког режима. У контексту Холокауста, „бајстендер“ је прилично сраман и окривљујућ термин. Јасно је да по начину укључања овог дела поставке у целокупни приказ Холокауста, држава САД кроз једну од многих институција сећања на свом тлу практично запашкава и модификује историју коју приказује. Овај део поставке толико је „загрпан у фотографије и видео-записе“ околних поставки које приказују америчку улогу ослободилаца у рату да посетници коме ова историјска чињеница није позната даје малу могућност да се са њом упозна [1].

Ово није изолован случај када је реч о тамној страни америчке историје која се односи на Други светски рат и на Холокауст. Наиме, Клаудија Кучи наводи: „Тек десет година након краја Другог светског рата, америчка влада Сједињених Америчких Држава почела је да признаје свој

део кривице за више од шездесет хиљада Јапанаца – Американцима интернираних у логоре током Другог светског рата“ [12]. Сличне мере интеграције биле су спровођене и над Немцима који су живели у Америци, а и након рата над комунистима. Слика Америке као земље слободних или земље која отвореним руку прихвата олакшане и потлачене тешко је замислива без оваквих примера селективног сећања и двојних стандарда.

Ово су тек неки од примера који не показују само одређени ниво манипулације у организовању игузије аутентичности у музеју, већ и прекршаје наратива тако да манифестна порука музеја буде ипак измењена у односу на историјске чињенице. Да бисмо разумели амерички приступ Холокаусту морамо разумети друштвени контекст и све промене које је он последњих деценија претрпео. Овај музеј осликава оно што америчка влада жели да истакне, али индиректно осликава и оно што Америка данас жели да буде заборављено.

Дејмс Јанг сматра да се Музеј Холокауста у Вашингтону једном броју посетилаца намеће као манипулативан јер на „дизнијевски“ начин привлачи посетиоце и презентује им америчку визију прошлости и будућности, а да при томе ништа не говори о лошој улози Америке у страдању Јевреја. Исти аутор се пита и зашто уопште АМХ постоји када не постоји музеј ролства пренаца у Америци. Уколико је Америка желела да се бави темом геноцида и разизма, аутор монографије сматра да је имала савјим довољно историјских преседана – од пренаца робова до савременог расизма и сегрегације или, једноставно, од уништавања Индијанаца, староседелца Северне Америке. Када се узму у обзир положај АМХ-а (наглази се у самом срцу планог града државе) и начин на који је наратив презентован (Холокауст је приказан различито у Европи и у Америци), запашка се да је у АМХ-у представљена слика злочина над америчким идељима и над оним иза чега Америка (јанас) стоји. Џенифер Фабер истиче да Америка данас конструира слику Холокауста као нечет „свој“, односно да манипулише сликом Холокауста и обликује је како би одговарала њеним потребама [7].

У наредном поглављу биће више речи о системима преношења искуства и сећања кроз друге важне форме америчког сећања на Холокауст. Аутор монографије напомиње да су ове форме удео повезане и да свака на свој начин нуди нове аспекте идентификације и копипирања Холокауста, наравно, унутар америчког дискурса.



5.

Холубунизација Холокауста

Иако је након Другог светског рата па до осамдесетих година двадесетог века Холокауст био тема играног и документарног филма, нигдега држава није имала примат ни у начину презентације ни у квантитету продукције оваквих филмова. У првим деценијама након рата снимљено је више од 50 филмова о Холокаусту и то у државама које су одмах почеле са продукцијом филмова ове врсте (САД, Пољска, Источна Немачка, Чехословачка, Југославија), а појављују се и филмови из држава у којима се до тада нису снимали овакви филмови нпр.: Велика Британија, Западна Немачка, Аустрија, Француска, СССР итд. [7].

Почетком осамдесетих долази до врло интересантног помака када је реч о производњи филмова о Холокаусту. Само у периоду од 1982. до 1989. године снимљено је на десетине документарних и играних филмова који су за тему имали Холокауст. Већ тада више од половине ових филмова било је снимљено у Америци или су их направили амерички студији или аутори. Наредна деценија показала је да хиперпродукција ових филмова као и развој филмографије издале филмова о Холокаусту нису одражавали само тренутну климу у Америци. Деведесетих година снимљено је више од стотину играних и документарних филмова. Као и осамдесетих, тако је и деведесетих година примат у производњи ових остварења имао Америка – чак око 50% од свих до тада снимљених документарних филмова. У наредне две деценије, тачније од 2000. до 2013. године, снимљено је више од 90 филмова о Холокаусту и некуству људи који су били његови сведоци, тј. жртве.

Током година дошло је до промена приступа изради и, у мноштву филмова, њих неколико истакао се како технички или комерцијално, тако и по начину обраде догађаја, односа страна у наративу и месту сведока у причи. За време највеће експанзије оваквих филмова неколико остварена истакао се не само по приступу теми већ и по утицају на конципирање Холокауста као феномена на глобалном нивоу. На тај начин, наратив и презентација ликова и догађаја утицали су на већ постојећи процес глобалног памћења Холокауста.

Осамдесетих година, тачније 1985. филм „Шоа“ (Shoah) [15] Клода Ланцмана поставио је нове стандарде када је реч о начину снимања филмова о Холокаусту и на специфичан начин поставио сведоке и жртве у центар наратива филма. Овај филм је важио, а по многим ауторима и данас важи, за један од успешнијих модела приступа комплексном проблему Холокауста на филму. Од средине деведесетих појавило се још неколико филмова који су се бавили овом темом и који настоје да гледаоцима, на глобалном нивоу, презентују наративе, приче о Холокаусту. Филмови попут: „Амп / Дер Scheitertete“ (Costa-Gavras, 2002), „The Pianist“ (Roman Polanski, 2002), „Out of the Ashes“ (Joseph Sargent, 2003), „The Boy in the Striped Pyjamas“ (Mark Hettman, 2008), „The Reader“ (Stephen Daldry, 2008) итд. [6, стр. 125] утицали су на нове генерације које нити су доживеле Холокауст нити су никаде додирла са онима који јесу и тако им урезивале слику страшног догађаја.

Године 1993. појављује се филм „Пингверова листа“ Стивена Спинберга, који до данас остаје један од најутицајнијих (америчких) филмова о Холокаусту. Иако није био први филмски хит те врсте, доживео је до тада незапамћени успех како код критике тако и код филмске публике широм света, те се и даље сматра најуспешнијим филмом о Холокаусту.⁴ Утицај и популарност оваквих филмова важна је тема, те ћемо се касније вратити анализи овог феномена.

Темом филма о Холокаусту аутор монографије бавио се у свом мастер раду у коме је разматрао историјски и политички утицај на друштвено памћење које се односи на Холокауст, као и на форме кроз које се његова комеморација до данас обавља. Из наведеног рада овом приликом наводи неколико детаља који се тичу односа продукције документарних и играних филмова о Холокаусту.

You are about to see one of the most important, affecting, talked-about films of the decade—Claude Lanzmann's monumental epic on the Holocaust, **SHOAH**.

SHOAH contains none of the horrifying images we expect from a film about the Holocaust. Instead, we are presented with an assemblage of whispered testimony amounts to one of the most shattering human documents ever recorded.

SHOAH tells the unbelievable, makes us believe the unbelievable. Yet **SHOAH** is never morbid—it is infused throughout with seemingly miraculous appreciation for the beauty and meaning of life.

SHOAH is an experience you'll never forget.

SHOAH

A FILM BY CLAUDE LANZMANN



A New Yorker Film Release • 1985

Слика 6. „Shoah“ (Claude Lanzmann) 1985.

На основу сакупљених информацијама, аутор је забележио следеће: „Полњских играних филмова о Холокаусту има око 13, а документарних око 6. Израелска кинематографија изнедрила је око 6 играних и око 13 документарних. Совјетских, касније руских, белоруских, литванских итд. (земље бивше чланице СССР-а) заједно има око 5 играних и око три документарна филма [6, стр. 123]. Француска кинематографија је самостално или у копродукцији створила око 14 играних и 15 документарних филмова [6, стр. 124]. Немачких играних филмова, ако ту убрдајемо филмове из Западне, Истоне и касније уједињене Немачке, има око 38 играних (убројани су и филмови произведени у копродукцији са кинематографима других земаља) и око 24 документарна филма² (у Аустрији су снимљена 3 играна и 3 документарна филма). У Италији је снимљено око 10 играних и 1 документарни филм („La Strada di Levi“, Davide Fattato, 2006). У Јапану су снимљена 2 играна филма о Холокаусту од којих је један „Anne no Nikki“ (Akinoi Nagaoка, 1995) – у ствари *аниме* (анима филмова), адаптација књиге/филма „Дневник Ане Франк“. Када је реч о документарним филмовима о Холокаусту, у Јапану је до данас снимљен један“ [16].

За време обављања ових истраживања аутору монографије био је занимљив однос продукције филмова код нација–држава којима су након рата приписане одређене улоге (починилац, пасивни посматрач, жртва). Приметно је да су државе које су препознате као починиоци снимиле више филмова него нације–идентитетом „сиве зоне“, тј. „пасивног посматрача“, произвеле највише филмова ове врсте. У контексту „американизације Холокауста“ посебно је интересантна чињеница да **амерички играни филмови** о Холокаусту чине око 42% свих филмова икада снимљених на ову тему,³ док амерички документарни филмови о Холокаусту чине око 41% свих документарних филмова о Холокаусту снимљених до данас (од око 156 укупно снимљених, америчких је 64) [6, стр. 131].

Америка, која себе данас препознаје као ослободиоца у контексту Холокауста, на ову тему снимила је више филмова од Немачке, Италије и Јапана (државе које су препознате као починиоци) заједно, као и од Ујуглавине, Израела и СССР које овај догађај дефинише као жртве, или Польске и Француске чији су идентитети подељени између жртве и бајстепенера. Овде су кључне речи идентитет и филм. За константно редефинисање америчког

идентитета у односу на Холокауст могу бити заслужна два потенцијална мотива: први би био редефинисање дела идентитета пасивног посматрача страдања, а други би био изградња новог идентитета Америке као спасиоца жртва.

„Већ више од пола века колонијални филмови се баве темом нацизма и Холокауста, понекад на контрадикторан или ненаучни начин [...]. Без обзира на то што су се ови страшни догађаји одиграли далеко од обала Америке, амерички филм је можда и више него икада други медиј одредио начин на који их разумемо и памтимо [...]“ [16] – из документарног филма Даниела Анкера „Imaginary Witness – Holocaust and the Holocaust“.

Амерички филм као једна од форми редефинисања идентитета и препознања сећања представља посебну специфичност американизације Холокауста. У делу рада који следи, аутор жели да прикаже начин на који су друштвене промене у Америци утицале на приступ филму о Холокаусту, као и начин на који се у њему приказивала улога Америке. На тај начин можемо видети како је кроз време променљива веза између америчког сећања и догађаја који су се одиграли хиљадама километара далеко. Овај процес многи аутори називају „хипнудизација Холокауста“.

Чули чињеница да је Америка, земља која је снимила највише документарних и играних филмова о Холокаусту, земља која је била хиљадама километара удаљена од најближег нацистичког логора, а уједно и земља чије становништво за време рата није било депортовано и убијано у овим логорима [6, стр. 135]. Наравно, друштвеним научницима је јасно да сваки друштвени феномен има основу у друштвеном контексту и да су све промене с њим повезане. Друштвено политички контекст, тј. неговне промене у годинама пре и након самог рата и Холокауста пресудне су за размисавање начина на који се у Америци Холокауст приказивао на филму. Директна веза између Америке, нацистичке Немачке, расизма и антисемитизма постоји, али би се посматрач који мало зна о историји Америке зачуло колико је та веза била другачија пре и на самом почетку рата у односу на период самог рата или у деценијама након њега. У анализи ових односа можемо извући неке закључке о идеји која се крије иза филма о Холокаусту и односу Америке према овом страдању данас.

Већ од двадесетих година двадесетог века Америка и Немачка су имале прилично комплексан однос како у културној тако и у економској размени и сарадњи. Немачка је све до почетка рата била највећи увозник америчког и холивудског филм, и две нити–прте су блиско сарађивале годинама.

Прве инциденте у вези са нацистичким режимом у Немачкој (попут масовног спаљивања књига Јеврејских и других аутора 1933. године), амерички филмски студији нису дубље анализирали као проблем, већ су директно преносили снимке и део пропанде које су обезбеђивали немачки студији [13, стр. 135]. Чак и када су нацисти од америчких студија затражили да отпусти своје запослене у Немачкој који су били Јевреји, већина студија је то и урадила без икаквог оспирања [3]. По правилнику филмске индустрије у то време поред приказивања сексуалности и тема политике бива изопштена из филмова како би се сачувао основни циљ индустрије – зарада [3].

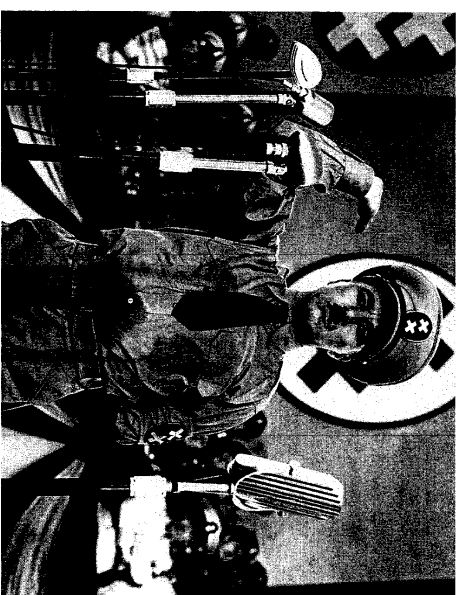
Године 1938, након демолирања синагога у Немачкој, Јевреји који су били део америчке филмске индустрије јавно испуцају против нацистичког режима и предлажу борбу некакве робе. Ови покрети почињу да мењају део америчке филмске индустрије и ускоро се један број студија активира као одговор на недостатак актуелних политичких тема на филму. „The black legion“ филм из 1937. године, који је продуцирао студио Ворнер Бродверс (Warner Brothers) говори о претњи екстремних група и идеологије у Америци. Иако се у филму ради о проблему са организацијом КKKК јасно је да је филм алузација на претњу екстремног немачког нацизма. Ускоро су студији и појединци били суочени са незадовољством бројне некакве заједнице у Америци која је ове алузације доживљавала као напад на себе.

Норма Варман, сценариста, каже: „[...] добијали су претње од стране Немача (филмски студији, прим. аутор) који су тада живели у Америци, ти Немци углавном нису били нацисти, али нису желели да виде Хитлера или Немачку нападнути на филму [...]“ [16].

Исти филмски студио поново постаје објект контроверзи и критика када 1939. године одлучује да одобри и продуцира филм „Исповести нацистичког шпијуна“ („Confessions of a Nazi spy“). Готово половина чланова екипе тражила је да им се имена не нађу на списку оних који су учествовали у снимању филма, а улога Адолфа Хитлера је морала да буде изостављена из филма јер студио није могао да нађе глумца који би је одиграо. Након приказивања филма, основне критике које су се односиле на спорну тематiku биле су упућене напосионалној или највишој идиолошкој позадини стварајалца филма. Ове чињенице дозвољава говоре о друштвеној, тј. политичкој клими у Америци у периоду када су нацисти у Немачкој били у највећем успону. Америка као држава, али и америчко друштво, „жмурило“ су на нацистичке тенденције или директно насилје у Немачкој све док дојави у Европи нису постали толико очигледни и јавни да се морало реаговати.

34

Први филм који је јавно испуцао против режима нацистичке Немачке био је „The mortal storm“ (100 min, Франк Вогзаге, 1940) студија МТМ (Metro Goldwyn Mayer). У овом филму дата је критика нацистичког режима у односу на мултикултурални контекст Америке. Исто тако, била је изведена опозиција између терора нациста над другачијима и другачијем (или, како се у филму каже, „слободнима“), и „америчке слободе бивствовања и размишљања, па и говора“. Чак и у том периоду Америка није била јединствена у борби против нацизма. Исте године, након приказивања „Великог диктатора“ (The Great Dictator) Чарлија Чаплина (125 min, Charles Chaplin, 1940), амерички сенат оформио је комитет који је испраживао да ли Холивуд охрабрује и форсира антинемачки лоби. Комисија је филмове попут „The Great Dictator“ и „The mortal storm“ навела као примере јеврејске завере с циљем да се Америка укључи у рат [16]. У „Великом диктатору“ први пут се на филму приказује директна критика Адолфа Хитлера (лик у филму зове се „Ирвинг Хинкел“) не само као екстремног вође решеног да територијално прошири Немачку, већ и као вође који је спреман да зарад идеологије жртвује животе милиона људи [16].



Слика 7. Чарли Чаплинова престава Хитлера и нацистичког друштва у филму „Велики диктатор“ из 1940. године

35

У овом периоду још није било филмова о Холокосту будући да се о логорима у Америци још ништа није са сигурношћу знало.

Неки холивудски филмови јесу помињали концентрационе логоре али се о њиховом концепту и организацији није много знало у јавности, тако да су они који су помињани у филмовима попут „I ماتت a Nazi“ (1940), „Underground“ (1940) или „To be or not to be“ (1940) представљани другачије у односу на то какви су заиста били, као што ће се касније испоставити.

Ево примера – дијалог из филма „I ماتت a Nazi“: „Неће бити лако, концентрациони логор није попут америчког затвора [...] – Ох, кљадим се да нису ни улога тако страшни као што тврде [...]“ [16].

Ситуација се мења децембра 1941. године када Јапан напала Америку (Перл Харбур). Изолација, тј. политика немешања постаје ствар прошлости и Америка улази у рат. Друштвена клима у Америци се мења преко ноћи, а паралелно са њом и индустрија америчког (пропатаганог) филма. „Не постоји сукоб или проблем који америчка демократија не може да среди“ [14], један је од основних мотива који се пропатира у наредиву филмова који су приказивали улогу Америке у рату. Јапан и нацистичка Немачка привлачили улогу Америке у рату. Јапан и нацистичка Немачка постала опозиције Америци, а Хитлер, Мусолини и цар Хирохито државни непријатељи број један. Америчка пропаганда осликавала је став нације која је веровала да је Америка најјача светска сила, али и предводник ослобођења угњетаваних и угрожених.

„Свиђело ти се то или не, ипак ћете по правилима. Не заваривај се, то што желимо да вам помогнемо не значи да смо мекани и да нас можете опет прећи, у ствари, крајње је време да ти и твој народ у Немачкој схватите да можемо бити чврсти колико и ви... и много чвршћи“ [16]. У овом монологу из филма „Tomorrow the world“ (1944) одрасли Американци се обраћа деваку који подржава нацистичку Немачку. Читав америчка пропатаганда до краја рата била је усмерена против вредности и идеја које је пропатирао Хитлер, а у исто време на тој бази изградња је национално јединство и идентитет другачији у односу на онај пре рата.

Након завршетка рата Немачка Италија и Јапан препознали су као поциниоци и апресори, а остале државе које су учествовале у рату биле су суочене са новим редефинисањем националног идентитета не само у односу на то каква је била веза између нације и других учесника у рату већ и с обзиром на то какву је улогу која нација желела себи да припише. Америчка влада је била свесна утицаја политике на сећање као и утицаја сећања на идентитет у будућности, па су сви кораци према редефинисању друштвеног сећања пажљиво планирани до краја рата, па и после краја рата.

Када се рат већ завршавао, а велики концентрациони логори у Европи бивали откривани, сниматељи из Америке су похрипли да забележе пре снимке логора [16], жртва и ослободилаца. Председник је желео да сниматељи и режисери буду сведоци страдања и да се као сведоци врате у Америку како би њихови филмови наставили да милионској публици сведоче о страдању и хероизму. Само неколико недеља по завршетку рата, 12 холивудских стваралаца на позив генерала Ајзенхауера долетело је у Европу да лично забележи ужасе логора. Први снимци ослобођења логора и сцена са логорашима покрирали су Америку и остали Холкуост, али и рата, добили су нову форму преношења и остали су сведоци страшних догађаја који су променили свет. Након рата ови снимци ипак нису били широко прихваћени. Снимци које је Америка приказивала како би подсетила на страдања и хероизам, али и проблем екстремних идеологија, антисемитизма и расизма, убрзо постају оловојни тубинци: „[...] То није била тема која се нарочито свиђала тубинци [...] можда нису желени да се буду подсећани на сопствени антисемитизам и расизам [...]“ [16].

У првим годинама након рата америчка филмска индустрија наставља да производи филмове који као објект наредива имају мотив проблема антисемитизма и нацизма. Филмови „Стосште“ и „Steptan's adventure“ из 1947. године бавили су се темом антисемитизма, иако се не помињу ни нацисти ни убијање Јевреја у Европи. Стогине хиљада избеглица из Европе прегазили су у Америку и америчко друштво се мењало. Са мењањем структуре друштва мењао се идентитет Америке, а тиме се стварала и потреба за поновним редефинисањем друштвеног сећања. Међу више од 140.000 избеглица које су допутовале у Америку било је и много преживелих логораша од којих је, међутим, мали број био спреман да са светом подели своје приче, „а још мање њих било је питано да то ураде“ [16]. Америчко друштво још није било спремно да се суочи са последицама пасивног посматрања па чак и подржавања сарадње са нацистичком Немачком, последицама које су бродале милионе мртвих цивила у Европи. У Америци је годинама након рата владала одржена траума сећања и редефинисања идентитета као што је то био случај и у Француској, Пољској или нпр. Немачкој и Аустрији. Ова „тишина“, односно траума сећања била је тема многих филмова попут „The Search“ из 1948. или „Singing in the dark“ из 1956. Тек товоу 15 година након завршетка рата америчко друштво је почело да се присећа страдања Холкокуста кроз сећања бивших логораша који су у ту земљу емигрирали из Европе.

Први производ америчке ТВ мреже о Холокаусту намењен масовној потрошњи био је серијал „*This is your life*“. У овој претени ригидити телевизије, реч је сећањима бивше погортанице Хане Блок Кахнер (Hanna Block Kahner) која је преживела ужасе у Аушвицу. Као и данас, у епизолама овог ригидитија било је неочекиваних детаља, нпр. сусрет Хане са (америчким) војником који ју је ослободио из логора или са логорашинцом са којом је Хана била пријатељица у логору. Као и у другим филмовима из тог периода лични наратив бивше логорашине Хане конципиран је као лична прича о љубави, издржљивости и срећном крају. Иако је реч о судбини једне особе, кроз приказ детаља и других ликова који су се у серији појавили на симболички начин ова серија је представљала америчку причу о Холокаусту. Кроз детаље попут оног да су логорашницу – жртву стасили амерички војници – ослободили и попут срећног исхода у Америци као обетаној земљи за све жртве, нео наратив се склапа у причу о срећном крају.

Тек 1959. године холивудски аутори одлазе корак даље и више пажње посвећују патњи и смрти, као и осталим моралним детаљима карактеристичним за Холокауст. Филм о одрастању и животу у мраном окружењу Холокауста који је више пута екранизован и до данас остао један од најпотреснијих био је „*Дневник Ане Франк*“ (*The Diary of Anne Frank*, 180 min, George Stevens, 1959). Чак и у овом филму наратив је у служби холивудизације и американизације Холокауста. Лик Ане Франк приказан је као универзални модел жртве, док је јеврејски идентитет прећутан како би америчка публика боље прихватила филм. Поред тога што је приказивао америчку визију страдања, овај филм је такође један од првих у којима је приказан простор и сам феномен концентрационог логора. Концепт концентрационих логора био је превлише напредан да би га безбрижне послератне генерације Американаца доживеле онаког какав јесте био: мранан и суров. Турбоине колоне жена унутар хладних зидина логора називу се у једној од ретких сцена у филму где су приказани простор и атмосфера унутар логора. Кадрови посебно акцентују погледе и лица док, с друге стране, прелазе на приказ зидина. Аутор је кроз ове приказе жељео да нагласи хладноћу и страх који су окруживали логораше. Будући да је период у коме је сниман филм био део послератне ере среће и породичних вредности режисер Џорџ Стивенс⁶ одлучио је да у филму неће приказати „ужасе нацизма“. Једна севенетица у целом филму у којој се приказује концентрациони логор јесте приказ логора у сну Ане Франк што, по мишљењу многих критичара, није било довољно.

38

По мишљењу режисера, у филму није било потребно приказати ни сцену у којој Ану одводе у логор, јер се то већ могло наслутити и није било потребе наглашавања.

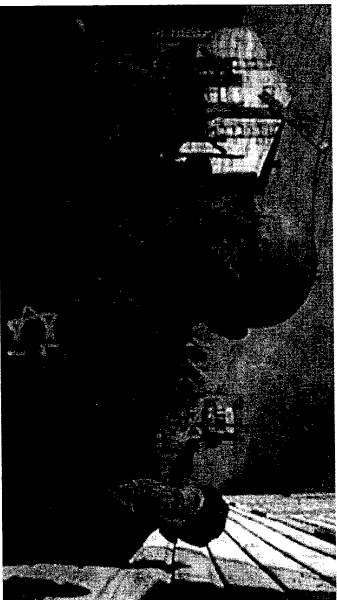
Мини серијал „*Judgment at Nuremberg*“ приказан је само два месеца након серијала о Ани Франк и у свом приступу много је директније покренуо питања сећања, као и односа жртве и починиоца. Године 1961. појављује се филм „*Суђење у Нирмбергу*“ који америчку улогу пребацује са посматрача на хероја и онога који суди починиоцима: „[...] и у овом филму ми (Америкаци, прим. аут) приказани смо као хероји [...] Америка је преузела улогу тужноца [...] Филм показује глорификацију Америке која је послата тамо (у зараћену Европу, прим. аут) као ослободилац [...] да спроведе правду [...]“ [16].

Веће телевизијске мреже су 1961. године преносиле снимке са суђења Адолфу Ајхману, прегледни суђења су се приказивали четири месеца и на тај начин ову тему поново увели и у америчке домове. Поново су приказани аутентични снимци ослобођења логора који годинама није приказивани. Ван контекста овог филма, ти снимци представљали би проблем за релативисање америчког идентитета након рата будући да би покретали неугодна питања о улогама у развоју детаља. Кроз наратив филма о суђењу ови симболи су постављени у нови контекст који је прагмо присвајање нове америчке улоге у рату.

У филму „*The Ravensbröcker*“ Сиднија Думета из 1965. године реч је о човеку који ни 20 година након завршетка рата не може да заборави ужасе логора. Филм је важан јер кроз трауму сећања на појединачном нивоу указује на трауму сећања група или нација које су имале везе са Холокаустом. Овај филм је такође међу првим филмовима који су покушали да прикажу организацију и односе унутар логора [3]. „[...] *The Ravensbröcker*“ је савршен пример филма који је снимљен раних шездесетих година који приказује свест Америке о Холокаусту [...] сећање још није у потпуности обликовано, апсорбовано, мејнстрим [...]“ [8].

Важан аспект филма је и у томе што наглашава дубок психички траг који логор оставља на човека различита, понашања и памћења изазвана утицајем средине, напистичким терором и утичком особе да се налази под сталном присмотром и у ситуацији без излаза. По речима продуцентата, простор и детаљи унутар простора логора у филму нису прављени тако да изазову шок већ да укажу на посротање оних детаља који итрају важну улогу јер је без њих пренос наратива у филму био немогућ [8].

39



Слика 8. Сиена из филма „The Ramblotoker“ (Sidney Lumet, 1964)

Након бурних друштвених промена и сукоба сегрегистичких и осамдесетих година двадесетог века у Америци, поново се покренуло питање одвојених сећања одређених националних група (Афроамериканци, Јевреји, Индијанци). Деленију након уличних протеста шездесетих година изазваних расизмом у Америци, телевизијска мрежа NBC покренула серијал „Roots“ (енг. корени) који говори о трговини црним робовима и о расизму у Америци и који је постао један од најпопуларнијих у историји америчке телевизије.

Након успеха серије „Корени“ иста ТВ мрежа покренула нови серијал – „Холокауст – прича о породици Вајс“ који прати судбину Јеврејске породице у Хитлеровој Немачкој. Наратив приказује припаднике једне етничке групе у земљи у којој су претонали као дошљаци, а потом и дискриминисани. Ово искуство могло је да буде заједничко многим етничким групама у Америци. Серија је доживела огроман успех код публике, па и код неких критичара, мада је било и критика начина на који се страдање и односи у лотору приказују.

Историјар Схарон Риво каже: „Знам да је био велики број људи који су негодовали због начина на који је снимљена и приказана ова мини-серија [...] негодовали су због реклама које су пуштене током приказивања, то је била телевизија, то је била комерцијализација Холокауста [...]“ То је била нова генерација Американаца који су имали први контакт са овом страшном темом [...]“ [16].

Бивши лотораш Ели Визел, писат, новинар и активиста, указао је на то да није само по себи довољно добро приказати Холокауст

да би тај приказ био близак стварном искуству. Развила се читава филозофија о приказу простора, друштвеним односима и људском искуству које се уопште односило на лотор. Нови приступ је подразумевао да се проблему мора приступити студиозније, озбиљније и тактичније будући да је опште прихваћено правило да се ужаси и идеја Холокауста не могу разумети нити приказати, а да то буде блиско аутентичном искуству жртава. Иронично је било што је америчка серија о Холокаусту иначе одлично прихваћена у Европи, највећу популарност имала у Западној Немачкој. Изгледало је као да се ови филмови користе да би се подсетило на догађаје који су се одиграли у државама попут Источне и Западне Немачке, Пољске итд. које су се Холокауста сећале на друшцији начин. Питање је да ли је наратив серије био упућен људима, жртвама Холокауста или пак починиоцима. Уколико је у питању друга опција, ова тактика је свакако на дуже стазе утицала на развој идентитета грађана Источне Немачке [9].

Идентитет и сећања које је серија највише допала, па чак и „активирала“, јесу сећања и идентитет бивших лотораша у Америци. Убрзо су људи почели да откривају сећања и наративе у вези са искуствима лотора које су тодима или деценијама чували за себе или у кругу породице. Експте телевизијских и радио веста, информативних емисија, играних и документарних филмова, похрлиле су да упознају преживеле лотораше и сазнају нешто више о њиховом искуству како би га приказали америчком друштву. Након ових ослобађања сећања многи филмови снимани су уз консултовање са преживелим лоторашима како би летали у филму били веродостојни. „Kitty – return to Auschwitz“ (1979) била је само једна од многих серија, документарних филмова или ридаптери емисија које су биле инспирисане искуствима некадашњих лотораша, тј. интервјуа са њима. Мини-серија која је на најрафинијанији и најдиректнији начин приказала живот и насиље унутар лотора са циљем да то уједно буде и најближе аутентичном доживљају пакла лотора јесте серијал „War and remembrance“ (1988). Аутори су се трудили да сценарио, наратив и окружење учине што реалнијим па је чак и део серије сниман на простору некадашњег лотора Аушвиц у Пољској. Аутори серије отишли су корак даље и реконструисали су по оригиналним нацртима део шпина и неколико трајевина за потребе снимања серије. Серија је обилујала сценарима бруталног пребијања, масовних егзекуција и индустрије смрти које су биле приказане на начин на који то никада пре није рађено – много реалније у смислу пластичности

презентације. Циљ је био да се употребом бројних детаља достигне највећи ниво аутентичности, тј. симулације иске. Критика је била слична као и у претходним покушајима. Наиме, иако је простор логора био реконструисан по оригиналним плановима из периода рата, у циљу постизања вишег нивоа аутентичности у филму, то је посматрано као бгледа копија онога што се заиста догодило и атмосфере која је владала у стварном простору у коме су доживљавана стварна искуства и искушења и у коме су логораше вребале стварне опасности [6, стр. 134–135]. Овај покушај да се страх, очај и страдање у логорима директно и верно прикаже напашао је на оштру критику историчара, али и бивших логораша који су истicali да оно кроз шта су прошли у логору не могу да разумеју особе које то нису и саме искусиле. Након овог серијала постало је јасно да покушаји приказа искуства логораша као и „аутентичан“ приступ филму једноставно нису довољни да би се наратив о Холокаусту пренео на прави начин.

Као одговор на кризу презентације сећања и искуства Холокауста 1993. године у Холивуду настаје најугледнији филм о Холокаусту у историји – „**Шиндлерова листа**“ Стивена Спилберга. Идеја да ће овај аутор снимити филм о Холокаусту назвала је велико интересовање како у Америци тако и у свету, будући да су и публика и критичари очекивали нешто ново и боље када је реч о приступу снимању оваквих филмова.

Стивен Спилберг је покушао да филм снимим што веродостојније како би приказао своје виђење атмосфере логора, не само на основу историјских чињеница већ и користећи бројна сведочења бивших логораша. Техника коришћена у снимању филма спешифична је по томе што је Спилберг избегавао да користи модерне технике снимања и највећи део филма снимано је у црно-белој техници. Спилберг је атмосфери логора и људских односа приказао на другачији начин него у филмовима снимљеним до тада, наиме, приказао је насиље у логору не као екстремно већ као уобичајено у атмосфери страдања милиона. Иако је много то његових сарадника сматрало да је потребно пластичније и директније приказати чинове насиља и убијаша, Спилберг је напустио да не снима документарни филм па тиме и нема потребе наглашавати нешто што је општеприступно у атмосфери филма. Аутор је акцентовао индивидуализацију људских односа унутар логора. Спилберг представља логор као индивидуално постројење за отимање и разврставање плена, искористивши лудске радне снаге као робовске и индустрију смрти. Концепт филма тиче се људског искуства и говори о преживљавању и

сарадњи у најтежим тренуцима у нељудском окружењу. Аутор је филм конципирао више налик игри мемуоријалног центра, тј. сведочења страдања, него као симулацију и покушај да се страхоте и смрт прикажу директно и што реалније, као што је то био случај са филмовима пре „Шиндлерове листе“. Поред приступа филму у техничком смислу, аутор ове монографије сматра да је посебно битно сагледати симболичку снагу филма као и дефинисање улога протагониста у наративу, јер на основу ових података филм комуницира на глобалном нивоу и утиче на промене глобалног друштвеног дискурса. На крају поглавља о анализи промена структура америчког филма о Холокаусту аутор је желео да испита однос улога у наративу филма „Шиндлерова листа“, и једног од најуспешнијих филмова о индивидуалном и друштвеном сећању који је свакако и један од филмова који су највише утицали на глобално конципирање Холокауста. Управо овај отроман културни и политички утицај филмова сличне тематике њихову анализу чини посебно важном и занимљивом.

Поред начина снимања филма, приступа атмосфери и начину на који је приказана смрт, тј. насиље у филму, за анализу латентне и манифестне поруке наратива филма треба анализирати однос улога карактера у филму.

Главни лик у филму је опортуниста, коцкар и женскарош **Оскар Шиндлер** који, иако уско сарађује са нацистима, није окарактерисан као лош или починилац. Шиндлерова сарадња са нацистима се своди на идеје капитализма и њега осим зараде не занима ништа друго, а понајмање идеологија. Иако Оскар Шиндлер није добар или моралан појединац, до краја филма он постаје херој, али и објекат идентификације милиона. Уколико се овде пристигмо начина на који је Америка сарађивала са нацистима на почетку рата у односу на промену односа након укључивања САД-а у рат, можемо врло лако повући паралеле између мотива и дела Америке и Оскара Шиндлера. Сличности се овде не завршавају. Као и Америка, Оскар Шиндлер у једном тренутку потпуно мења свој хеленистички и прилично индиферентан став о страдању Јевреја и других логораша и одлучује да им помогне, а све у циљу искушљивања.

Интересантно је како је објекат идентификације у филму Немач, највише, починилац или у најбољем случају „бајстендер“, а не Јеврејин или нека друга жртва Холокауста. Шиндлеров лик се разликује од осталих у филму јер он одбацује своју улогу и за публику постаје објекат дивљења и идентификације. Феномен масовног идентификовања са ликом Оскара Шиндлера карактеристичан

чинjenica da se већи део публике не идентификује са жртвом – Јеврејиним или поциниоцем – злим нацистком генералом, као ни Бајстендром, већ управо са начином на који је Оскар одбацио своју улогу у страдању и злочину и постао заштитник и спасилац.

Још једна специфичност овог филма је што се бави опстанком појединца пре него смрћу читаве нације, што је другачији приступ у односу на начин на који се уобичајено приказивао Холокауст. Својим приступом и симболиком овај, иако комерцијални, филм много је утицао на развој или промене свести друштва. Мирјам Брату Хансен изјавила је: „Када би постојао Рихтерова скала да измери до које мере комерцијални филмови изазивају потресе у јавној сфери, „Шиндлерова листа“ би била близу „Рађања нације“ (The Birth of Nation) Д. В. Грифита из 1915. године.“ Исти аутор сматра да је „Шиндлерова листа“ имплицитно схваћена као „одборана капиталистичке културе, естетика која спаја модернистички стил, популаран начин причања приче и стос идивидуалне одговорности“. Аутор наводи да нарратив „Шиндлерове листе“ приповеда о 1.100 спасених Јевреја, али са аспекта поциниоца [2]. Овде се аутор монографије не би у потпуности сагласио јер сматра да перспектива осликава сва три погледа на догађаје, али да је доминантан поглед пасивног посматрача, Бајстендера.

Исто тако, аутору монографије се чини да је сам Спилберг у филму спојио и свој идентитет Јеврејина и идентитет Американаца и да је то ред елемената карактеристичних за Јеврејско доживљавање Холокауста користио и одређене детаље у филму како би дао критику не само Америке већ и других земаља које нису на време реаговале иако су могле да спрече ова масовна страдања. Спилберг је у једном интервјуу објаснио детаљ „девојчице у црвеном“ који се проваљачи кроз читав филм. Овај детаљ током првог гледања многи гледаоци не примећују или не разумеју иако је филм снимљен у црно-белој техници, што црвену боју чини још уочљивијом. Спилберг је објаснио да је овај детаљ у филму коришћен као критика Велике Британије и Америке које нису виделе оно што им је било „испразд нос“, односно нису реаговале на време и спречиле Холокауст. Ова критика је иначе важјила и за земље као што су Пољска, Аустрија, Француска и остале које су након рата тврдили да се није знало ни за размену ових убијања ни за постојање неких од логора или логора уопште.



Слика 9. „Девојчица у црвеном“ детаљ из Спилберговог филма „Шиндлерова листа“ (1993)

Други пример латентне критике тиче се односа Пољске, тј. Пољака према овим страдањима. Призор из филма: воз одвози Јевреје у логор смрти. Једна Јеврејка гледа кроз мали отвор у сточном вагону. Како воз успорава тако се и кадар успорава и она види децу која стоје покрај пруге, извинкују нешто и гестикულიрају. Камера се фокусира на једног децака у зимској јакни. Он, као и остала деца, гледа према вагонима и кажипретом чини гест пресецања гркљана, што значи смрт. Лик децака који својим гестом указује логорашима на сулбину која их чека у ствари директно отгужује све који су након рата порипали да су знали за постојање логора – ако су и мада деца знала шта се дешава у логорика и каква сулбина чека оне који тамо заврше, онда су свакако и одрасли били врло свесни ових страдања, али су одабрали да ништа не ураде поводом тога. Као што је аутор ове монографије већ поменуо, наведени детаљ из филма директно сведочи против свих тврдњи о томе да се није знало за постојање концентрационих логора. Ова критика обухвата исказе како Пољака или Француза тако и Немца који су након рата тврдили да нису знали за постојање логора смрти или масовне злочине које је нацистички режим спроводио.

Земља спасена или „хепи енд“ у овом филму је Израел. Можда је за чување то што се Јевреји у Израелу нису идентификовали

са пасивном жртвом коју у филму представља лик Хаим Бришет. Разлог је што се у модерном Израелу не слави само култ жртве већ и култ хероја, борца или отпора, тако да се и у контексту Холокауста поред страдања жртва једнако акцентује и јеврејски отпор. Аутор је и избором земље која није Америка а иаа везе са епиглотом Холокауста и представља одређени модел „хепи енда“ успео да дотакне идентитете на глобалном нивоу као и заједнице потомака бивших логораша и америчког друштва уопште.



Слика 10. Оскар Шиндлер покушава да покрене Јеврејски у логору, детаљ из филма „Шиндлерова листа“ (1993)

Овај филм, симбол развоја америчке иглеје о презентацији Холокауста, оидирао је изузетну улогу не само код разноволне публике, [2] већ и у начину на који се појсећа на улоге или конципира нови поглед на жртве, посматраче или починиоце. Поред тога, филм прати правац у коме се америчко сећање на сопствену улогу у рату и Холокаусту реконструираше и мења.

Хоберман јасно пита: „Да ли *Шиндлерова листа*, уз успех који постиже Музеј Холокауста у Вашингтону, означава појаву једног новог дискурса?“ [2]. Аутор монографије мишљења је да процес који траје представља развој новог глобалног дискурса, америчког сећања и идентитета и да је активан данас као и у деценијама након рата. Сматра и да је посебно важно пратити развој селективног памћења и сећања и анализирати политику културе заборава која равноправно учествује у стварању новог идентитета

Америке. Као коментар аутор монографије наводи мисао Мирјам Брату Хансен који представља и његов одговор на Хоберманово питање: „Ако је то случај, тај нови дискурс чију нам посебну динамику овај филм помаже да схватимо, мора бити постављен у контекст неких других борби, на пример, против робовласништва, геноцида над америчким уробојцима и рата у Вијетнаму“ [2]. Другим речима, кроз критику процеса реконструкција америчког идентитета можда можемо спречити одређене врсте манипулације или фалсификовања које заиста остављају последице на нивоу међкултурских или међунационалних односа. Аутор сматра да култура сећања данас представља можда и најважнији систем реконструкција како међунационалних односа тако и односа моћи на глобалном нивоу.



6. Виртуелно сећање на Холокауст

За социолога је важно да поред анализе коришћења већ постојећих институција и форми очувања сећања данас анализира и савремене форме сећања које су повезане са традиционалним формама. Ако је видео-форма или филм о Холокаусту наследно системе очувања сећања које су преносили „достојори сећања“ попут меморијалних центара, паркова и музеја у Европи, онда у савременом контексту морамо додати и више него раширен феномен интернета, виртуелне реалности и виртуелних друштвених веза.

У претходном делу рада анализиран је амерички систем комеморације жртава Холокауста, начине идентификације и реконструкције идентитета кроз институције просторног сећања, тј. музејски наратив, као и кроз новију форму видео, односно филмски презентованог сећања. Овај последњи, закључни део рада односи се на тему идентификације, повезивања и изградње идентитета преко виртуелне форме сећања, кроз интернет веб-странице и феномен виртуелних социјалних мрежа.

Сећање на Холокауст колико год било комплексно и вишејезично нашо, је начине да се прошири и повеже интернетом кроз званичне сајтове, али и друштвене мреже препуне појединаца који граде свој виртуелни идентитет.

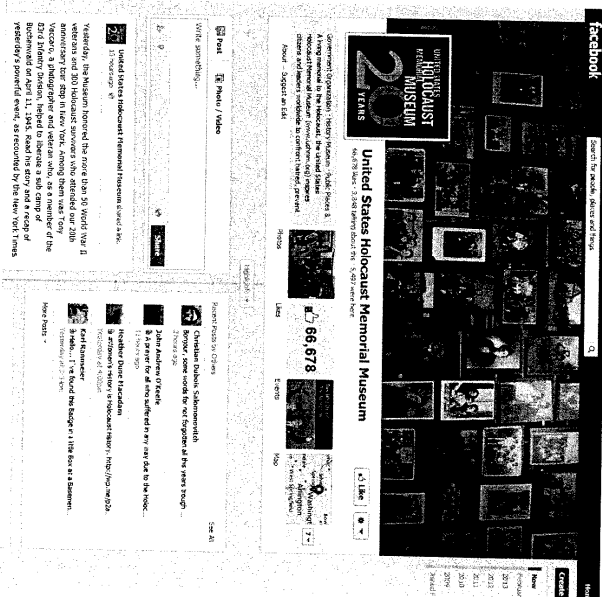
Иако се можда чини да савремене (модерне) форме комуникације, идентификације или културолошке размене нису толико присутне или макар релевантне као традиционалне форме ових феномена, социолозима постаје све јасније не само колики потенцијал крије виртуелна форма комуникације, већ и колику

је друштвену улогу преузела. Феномен комеморације жртва Холокауста путем интернета на први поглед се чини као готово маргинализована форма сећања будући да је општа претоставка да простор, музеј или филм имају примат у данашњој сфери друштвеног памћења и сећања. С друге стране, нова интернет ера, специфична по свом глобалном утицају, не само да је постала равноправан стваралац глобалног дискурса, већ је на много начина феномен културе сећања и других културних феномена приближила новим генерацијама на глобалном нивоу. Глобални ниво је могла и најважнија специфичност деловања виртуелног света, на до сада незамислив начин повезује, укршта и мења идеје и концепте стотина милиона становника планете Земље. Интернетско друштво представља основу виртуелног глобалног друштва без граница.

Виртуелне друштвене мреже, као једна од најраспрострањенијих форми друштвене комуникације и размене информација има посебно важну улогу и у феномену сећања на Холокауст као и у реконструкцији идентитета група које су са њим повезане. Свесни тога, многи важни меморијални центри Холокауста не само да користе могућности интернета путем веб-страница већ и потенцијал друштвених мрежа у циљу промовисања идеја и концепата већ примењених у нарастају музеја. Важно је нагласити да се са новим погодностима које интернет пружа развија не само начин презентовања нарастава ових центара, већ се и концепт центра мења и развија у односу на глобалну мрежу чији је део.

Амерички центар сећања на Холокауст на друштвеној мрежи Фејсбук броји око 29.163 чланова [13]. На врло популарној страници за размену видео-материјала Јутјуб [14] профил музеја погледан око 128.697 пута, док је видео-материјал који је музеј наменио корисницима погледан око 1.035.483 пута. Ови подаци заиста делују импресивно, нарочито када се има у виду да је ова материјал који се односи на поставку и идеје овог меморијалног центра, МЦ у Вашингтону („USHMM“) посетио и своју путу на популарној друштвеној мрежи Твитер где обавештава кога музеј објављује свакодневно прати око 26.108 чланова мреже. Ове бројке делују импресивно, али је утицај виртуелних друштвених мрежа далеко већи када се узме у обзир да комуникација коју музеј остварује не престаје само код једног корисника, већ се шири кроз мрежу његових виртуелних пријатеља, затим даље до њихових виртуелних пријатеља итд. Ако на сајту Фејсбук корисник има 400 виртуелних пријатеља, онг тренутка када

он „лајкује“ слику или вест, или се учлани групи под називом речимо „Сећање на Холокауст“, истог тренутка 400 његових пријатеља у мрежи добија обавештење, тј. „нотификацију“. Корисник управо постао члан групе „Сећање на Холокауст“. Након што прочитају ову информацију неки корисници ће је занемарити, неки ће прочитати о чему је реч, неки ће се учланити у исту групу, а они који се посебно буду интересовали за тему „шеровале“ је, тј. преторучиће ову страницу својим пријатељима. На овај начин неке весте које крену од само неколико појединаца понекад успеју да допру до хиљада других корисника. Свесни нових корисника до којих могу допрећи путем интернета, као и чињенице да ера интернета намеће револуцију у форми сећања, музеји своје нарастаје прилагођавају потребама новог времена како би искористили потенцијал које модерно доба нуди.



Слика 11. Фејсбук страница USHMM-а

Интернет странице (web page, web site) посебна су места у виртуелном свету која представљају институције попут, у овом случају, музеја сећања. Амерички музеј Холокауста има најпознатију интернет страницу од свих музеја ове врсте и сваке године посети је десетине милиона заинтересованих корисника. Страница музеја, иако се то на први поглед можда не примећује, веома се разликује од искуства музеја и то не само по презентацији наратива већ и по приступу корисницима. Разлика између традиционалних музеја и веб-страница музеја јесте у томе што на различите начине комуницирају са људима и што су окренути корисницима на различитим нивоу. Наиме, музеј јесте намењен свима који се интересују за Холокауст, али будћи да се налази у центру парка Америчког сећања, он ипак представља институцију америчког сећања, док интернет страница поред комуникације на нивоу Америке има и огроман број корисника наратива на глобалном нивоу. За разлику од музеја који је просторно и географски ограничен, интернет на глобалном нивоу приближава поставке изложбе огромном броју посетилаца из најразличитијих културних контекста који су на личном или групном плану са Холокаустом повезани другачије него амерички друштво. Аутор ове монографије мишљења је да су творци интернет странице и управе музеја свесни чињенице да на глобалном нивоу наратив овог музеја може доживети критику или бити прихваћен на другачији начин него у Америци једноставно због тога што америчко тумачење улога није универзално прихваћено. Можда због ове чињенице, а можда и због жеље да се искористи потенцијал комуникације са милионима Американаца и са стотинама милиона посетилаца из целог света, страница музеја има далеко шири приступ презентовању наратива и више нивоа интеракције. Страница музеја садржи информације о поставци кроз историјски наратив и њен опис, сећања и сведоштва сведока, као и интерактивни део странице који је посвећен свима (превентивно Американцима) који желе да учествују у некој од радности које се тичу Холокауста (сећање итд.) или једноставно желе да приложе аргументе, сведоштва о Холокаусту, или дају новчани донацију музеју. Поред наведених, посебна сфера коју сајт обрађује јесте превентивна генација на глобалном нивоу. На овај начин, музеј се не бави пасивно само проблемом Холокауста као догађаја од пре неколико деценија већ и последница које има на генерације које долазе. Занимљиво је да је баш амерички музеј преузео на себе улогу глобалног монитора потенцијалних сукоба, ратних злочина или геноцида данас. У прилог томе говори и део странице која

се састоји од мале света на којој су означене територије и сукоби који су повезани са модерним геноцидима или сукобима који имају потенцијал да прерасту у геноцид. Вести са ове странице које су у вези са актуелним политичким и оружанним сукобима објављују се и кроз виртуелне друштвене мреже и на тај начин се шире. Ево примера једне од вести које музеј објављује преко интернет странице, а она и даље преко друштвених мрежа на интернету. „[...] Блог музеја (Америчког музеја Холокауста у Вашингтону, прима. аутор) који је у вези са спречавањем геноцида има нове информације о кризи у Сирији, где постоји велики ризик од насиља над цивилима [...]“ [11].

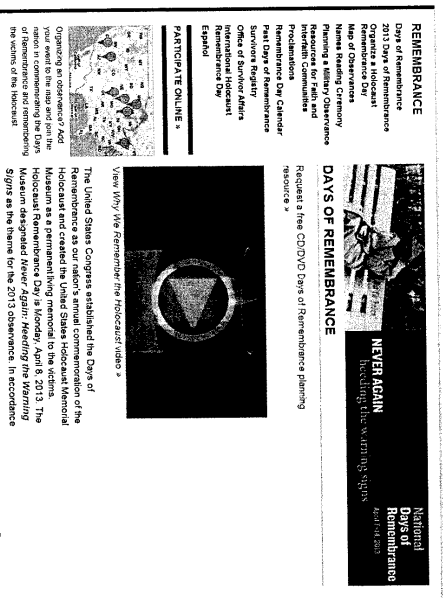
The screenshot shows the website of the United States Holocaust Memorial Museum. At the top, there is a banner with the text "NEVER AGAIN begins with you." and "DONATE TODAY". Below the banner, there are several news articles and sections:

- HOLOCAUST HISTORY**: Includes an introduction to the Holocaust, a gallery, and a timeline.
- FEATURED**: Contains several articles, including "25th Anniversary: National, Town and Tivoli", "Museum's 25th Anniversary: Legacy Challenge", and "Museum's 25th Anniversary: Legacy Challenge".
- PREVENTING GENOCIDE**: A section focused on preventing future genocides.
- CONFRONTING ANTISEMITISM**: A section addressing antisemitism.
- RESCUING THE EVIDENCE**: A section about rescuing evidence from the Holocaust.
- ENRGS**: A section for news and events.

Слика 12. Занимљива интернет страница Америчког музеја Холокауста у Вашингтону

У односу на, рецимо, центар „Јад Вашем“ у Израелу који претендује да постане центар јеврејског сећања и центар за борбу против модерних форми антисемитизма, Амерички музеј посвећен Холокаусту комуницира на још ширем пољу и претендује

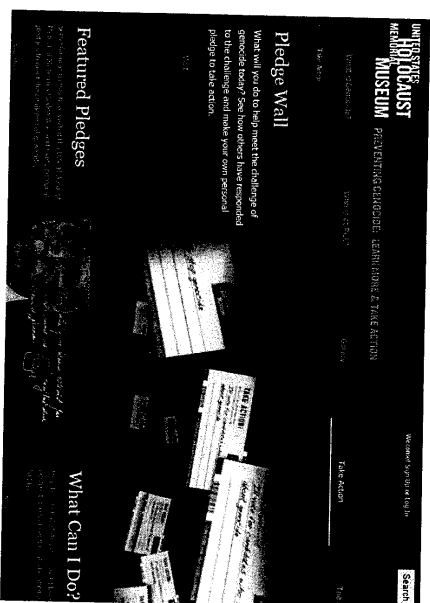
да постане центар глобалног сећања на Холокауст и центар који репродукује амерички став о савременим геноцидима и о борби против потенцијалних геноцида данашњице. Ако погледамо структурни интернет странице овог музеја видећемо велики број попуњених поља деловања и интересовања. Нека од попуњених поља су: „Образовање“, „Истраживање“, „Историја“, „Сећање“, „Геноцид“, „Допришка“ и „Повезивање“. Поред дела који се односе на историју Холокауста као и центра за савремена изучавања Холокауста постоји и одређен број поља која акцентују интеракцију.



Слика 13. Део интернет странице USHMM-а посвећен сећању на Холокауст са сугестијама за организовање дана сећања у локалним заједницама

Страница музеја охрабрује иницијативу и организовање дана сећања на нивоу локалних заједница корисника који прате наратив странице музеја. „Организујте дан сећања на Холокауст“ само је једна од опција, тј. предлога које саг упућује младима у Америци. Страница препоручује да се на овим самоницијативним предавањима и поменима организује читање имена жртава и да се представе историјске чињенице о Холокаусту [11].

Ово подстицање иницијатива у Америци служи даљем повезивању групних и индивидуалних идентитета кроз наратив који је музеј организовао.



Слика 14. Део интернет странице USHMM-а посвећен активизму у превенцији геноцида у свету

Америчка улога на данашњој глобалној политичкој сцени види се и у томе што ни сајт ни музеј не користе пасивни приступ у изучавању само Холокауста као феномена већ се повезују са истраживањима модерних сукоба и криза и са претњом геноцида у свету. На сајту су помињани и савремени конфликти попут ратова у Босни, Судану, Чеченији итд., а на страници сајта AMX постоји и виртуелна мапа на којој су назначене области у којима постоји могућност да буне трајански рат или да се сагледали модел света у 3Д технологији, а назначе и појављивања унете су напредно да би се означила места сукоба. Користиће 3Д технологије на страницама оваквих музеја није необичајена пракса. И на страници музеја „Аушвиц“ постоји опција за 3Д облизајак логора, односно меморијалног центра. Ова технологија је свакако пожељна јер заинтересованом посетноцу странице омогућава да интеракује и на свој начин научи нешто више о овом простору. У случају странице AMX, аутор монографије сматра да се технологија мапирања користи у циљу подржавања америчке политике окренуте према свету где се Америка представља као фактор стабилности на глобалном нивоу. Ова земља често упућује

своје војне групе у подручја сукоба као „фактор стабилности“ иако се у више случајева испоставило да оне не представљају толики ослонац миру колико би требало. Поред тога, на овим мапама не истичу се ратови које је Америка подстакла, подржала или у којима је учествовала, што се слаже са политиком занемаривања једне, а истицања друге стране сећања.

Америчке институције сећања, које организују друштвено памћење, данас обухватају огроман број наратива од личних, групних или националних које инкорпорирају у један – амерички идентитет. Оне свесно чине све како би користиле нове форме и технологије друштвених комуникација и преношења наратива. Тиме што користи потенцијал интернета, виртуелног света, наратив Америчког музеја Холокауста у Вашингтону добије додатне димензије, значење и улогу у начину на који Америка презентује своју везу са овим догађајима или улогу Америке у одбрани утрожених, како некад тако и данас. Основни проблем у презентацији виртуелног наратива који страница музеја користи јесте како умањивање приказа кривиче или тамне стране америчке историје пре рата, за време рата или у односу на страдање у Холокаусту, као и умањивање проблема расизма и антисемитизма у Америци након Холокауста или проблема ратова у којима је Америка учествовала након Другог светског рата.



Закључна разматрања

7.

Ценифер Фабер поставља питање: „Зашто се у Америци толико пажње прилаже комеморацији догађаја који се одиграо хиљаду километара даљеко, а који није имао директне везе са Америком?“^[22] Одговор аутора ове монографије био би да је сећање на Холокауст у Америци данас само део реконструисања америчког социјалног памћења и идентитета. Америка инкорпорира сећања различитих друштвених, националних или религијских група које су данас део америчког друштва у једно америчко сећање. На тај начин она релефинише мрачне делове сопственог сећања и тумачи своју улогу кроз историју на друшћани и начин нешто што би то историја урадила. Да бисмо схватили начин на који Америка последњих деценија мења глобални дискурс о Холокаусту и улози Америке, било је битно сагледати најважније форме и институције америчког сећања на Холокауст данас.

Сећање на Холокауст спроведено кроз институционализоване просторе сећања данас у Америци има важну улогу када је реч о потврди наратива. Пример Америчког музеја сећања на Холокауст у Вашингтону представља институцију сећања у самом срцу америчког идентитета. Ипак, овај музеј који је направљен више деценија након рата представља резонатор селективног америчког сећања које се може схватити као манипулативно, посебно ако се сагледа на који је начин приказана улога Америке. Аутори постави изабегли су да адекватно прикажу предратну сарадњу Америке и националистичких студија и одбијање Америке да помогне Јеврејима који су бежали од нациста све док и сама Америка

није била увучена у рат, као ни предратни и послератни проблем расизма и англосепитизма у америчком друштву.

Ера филма о Холокаусту развила се чак и брже од просторне репрезентације ових наратива на америчком тлу. У годинама након рата Америка је полако али сигурно постала водећи светски „прозвођач“ филмова о Холокаусту, да би од осамдесетих и деведесетих година двадесетог века па све до данас ова земља постала епицентар кинематографије која се бави овим страдањем. Овај процес који траје већ деценијама називамо холивудизацијом Холокауста јер одражава типично амерички приступ филму али и Холокаусту. По начину на који је приказан улога Америке у рату и односу према жртви и починиоцу у контексту Холокауста, видимо да наративи уско прате оне из других институција које преносе званични наратив сећања Америке. Филмовима попут „Шиндлерове листе“ Америка обликује начин на који друштва на глобалном нивоу конципирају Холокауст, као и приказану (ослободилачку) улогу Америке тада и данас, што додатно утиче на редефинисање америчког идентитета последњих деценија.

Виртуелна форма преношења наратива сећања у случају интернета стране Америчког музеја Холокауста у Вашингтону представља само још једну адаптацију америчког идентитета или само сагледавања кроз модерну форму са глобалним утицајем. Интернет страница музеја не само да одражава идеју америчког херојства у контексту Холокауста где је Америка приказана као ослободилац а не посматрач, већ се наратив стране надовезује и на америчку јавну политику у којој Америка себе приказује као ослободилац утрожених или дом протераних, земљом за народне свих вера и раса, без обзира на то што историјске чињенице овај став директно побијају.

Да закључимо, редефинисање америчког сећања на Холокауст последњих деценија је само један део процеса реконструкисања идентитета америчког друштва или америчке улоге у разним ратовима и сукобима. Када је реч о Холокаусту, Америка не може да се похвали улогом борца за ослобођење утрожених, будући да је до овог уласка у рат толерисала нацистички режим у Немачкој, одбијала да помогне Јеврејима који су од њега бежали и имала улогу пасивног посматрача, што у контексту Холокауста представља идентитет ближи починиоцу него жртви. Данашња култура сећања у Америци представља збир селективних сећања, односно заборавља тамне стране сопствене историје, а у циљу не само редефинисања свог идентитета унутар државе, већ и идентитета Америке на глобалном нивоу. Крајња последица ових

редефинисања јесте промена односа идентитета између нација на глобалном нивоу.

На овај начин Америка би повезала два своја идентитета – као земље слободе и толеранције, борца против тоталитаризма, расизма итд. и силе која претендује да све светске конфликте и наводне претње демократији и слободи народа изван Америке реши на свој начин. Кроз симбиозу редефинисаног америчког идентитета који се односи на прошлост и идентитета Америке ствара се илузија оправданости америчке улоге у координисању друштвених и међунационалних односа на глобалном нивоу. Захваљујући американизацији ових односа Америка би свакако постала најјача политичка сила на глобалном нивоу.



8. Напомене

1. Америчка историја англосемитизма у периоду непосредно предрат још је прља ако се зна да су америчка кинематографија и дистрибуција преносиле и приказивале немачке националне социјалистичке пропагандне филмове, али ни о томе нема помена у поставци музеја. Овакви пропусте свакако говоре о политички организације поставке и наратива која, као и у осталим примерима, заобилази одређене елементе наратива и користи селективно сећање. Какве год пропусте поставка овог меморијала имала, она показује како је осмишљена идеја да се избрише из свести само постојање културе и народа и подсећа на могућност да се такав сценарио опет догоди у будућности.
2. Амерички музеј Холокоста.
3. Исто као 1.
4. Деведесетих година велики успех постигао је и филм „La vita è bella“ (Живот је леп) Роберта Бенинија из 1997.
5. Пре Уједињења Немачке (1990) велика већина филмова о Холокосту снимљена је у Западној Немачкој.
6. Укупно је снимљено око 166 филмова, америчких филмова има седамдесетак.
7. Расистичка организација „Ку Ку Клукс Клан“.
8. Fred Zimmetan.
9. Max Nossack.
10. Џорџ Стивенс је био и сниматељ на ратништу, снимао је концентрациони логор Дакал непосредно након ослобођења.
11. „Оскар Шиндлер је хвалисав и похлепан немачки пословни човек који живи у варварској нацистичкој области и који постаје

неочекивано хуман када схвати да је приморан да своју фабрику претвори у склониште за Јевреје. Филм је заснован на истинитој причи о Оскару Шиндлеру који је успео да спаси око 1.100 Јевреја од гасне коморе у Аушвицу. Филм који апелује на све што је добро у нама.“ (извор: <http://www.IMDB.com>)



9.

Литература

1. Gillis, John R., "The Politics of National Identity", Commemorations, Princeton University.
2. Eley, Geoff, Grossmann, Atina, "Watching Schindler's list: Not the Last Word", *Journal of Law and Religion*, Vol. 10, 1994.
3. Leff, Leonard J., "Hollywood and the Holocaust: Remembering the Pawbrotoker", *American Jewish History*, 1996.
4. Linenthal, Edward T., "The Boundaries of Memory: The United States Holocaust Memorial Museum", *American Quarterly*, Vol. 46, No. 3, 1994.
5. Oelsner, Jeffrey Karl, "Understanding Holocaust through the U.S. Holocaust Memorial Museum", *Journal of Architectural Education*, Vol. 48, No. 4, 1995.
6. Трбојевић, Данило, *Сечање на зно: Меморијални центри, филмови и политика комеморације жртва немачких и НДХ позора*, мастер рад, Филозофски факултет Универзитета у Београду, Београд, септембар 2011, стр. 123-124, 125, 126, 127, 131, 134-135.
7. Faber, Jennifer, "Holocaust memory and museums in the United States: problems of representation", Miami University, *History*, 2005.
8. Farmer, Sarah, "Symbols that Face Two Ways: Commemorating the Victims of Nazism and Stalinism at Buchenwald and Sachsenhausen", University of California Press, 1995.
9. Hansen, Miriam Bratu, "'Schindler list' is not 'Shoah': the second commandment, popular modernism, and public memory", *Critical Inquiry*, Vol. 22, No. 2, 1996.



1. Summary Anthropology of Holocaust Americanization

Jennifer Faber asked: "Why is America paying that much attention to commemoration of an event which took place thousands of kilometers away and has no direct connections to America?" My answer to this question would be as follows. Memory of Holocaust in America today is only a part of the re-construction of American social memory and identity. As we can see, memory today is one of strongest elements in making identity both on micro and macro levels. America incorporates memories of different social, national or religious groups forming a part of the American society of today, into the American memory. Thus it redefines dark parts of its own memory and portrays its role in history in a different way than history would do. To understand the way in which America has been changing the global discourse on Holocaust during past decades as well as America's role, it was important to look into most important forms and institutions of American memory of Holocaust today. I analyzed the memory presented through spaces of memory, video format and virtual form of narrative, as the most important way of redesigning history, memory and identity today.

Memory of Holocaust through space and institutions today in America plays an important role when it comes to the confirmation of a narrative. For a social scientist like Nora, spaces of memory have unique way of representing narrative and its effects on the observer. The example of the American Holocaust Museum in Washington represents an institution of memory in the very heart of the American identity today. However, this museum that was built decades after the war ended presents a resonator of the selective American memory which can

be considered manipulative, especially if we take into consideration the image of the America's role in the war. The "selective" memory is the best term to describe the way American organizes its remembrance. Usually, the authors avoided presenting a pre-war cooperation of America and Nazi studies, the refusal of America to help the Jews escaping from the Nazis until America itself was involved in the war, as well as the pre-war and post-war problems of racism and anti-Semitism in the American society. In that way, American presentation of Holocaust, racism and anti-Semitism problem is out of the real social context especially if we ask ourselves: "What is the side that participates in the process of representing its view of history?" The answer is that these narratives are supposed to be used or adopted by the American society and, which is more important, in other societies globally.

The era of Holocaust movies developed a specific way of representation of the American narratives about Holocaust. In post-war years, America eventually became world's leading "manufacturer" of movies on Holocaust. All the way to the eighties and nineties of the twentieth century up to the present moment this country has become the epicenter of the film industry dealing with the Holocaust theme. This process has been lasting for decades and has been known as "hollywoodization" of Holocaust, for it reflects a typical American approach to film as well as to Holocaust. According to the way in which America's role in war and its attitude to victims and criminals in the context of Holocaust have been presented, we see narratives closely following those from other institutions, conveying to the official narrative of America's memory today. America today by means of films like "Schindler's List" forms a memory in which societies globally comprehend Holocaust and America's role of liberators than and today, which additionally influences redefining of the American identity during last decades. These movies even though they are not historically or morally accurate, modernize and recreate the world memory of Holocaust every day since today's movies, especially high production Hollywood movies, are one of the most globally adopted forms of representing narratives. Only internet today has a way to connect and share experiences and narratives between all parts of the globe.

Virtual form of conveying narrative memories in the case of Internet page of American Holocaust Museum in Washington represents not only an additional adaptation of the American identity or only looking into through the modern form including a global influence. The USHMM's Internet page not only reflects the idea of American heroism in the context of Holocaust where America is presented as a liberator, and not as an observer, but the page's narrative continues the

American public policy in which America presents itself as a liberator of the endangered persons and a home for refugees, a country of all religions and races, in spite of historical facts. That is the new role of America today – America as a global defender and as a promised land for all downtrodden.

Redefining of the American memory of Holocaust during last decades has been only a part of reconstructing the identity process of the American society or American role in different wars and conflicts. In case of Holocaust, America cannot brag about its role of a fighter for liberation of the endangered for it tolerated Nazi regime in Germany until it got involved in the war, refusing to help Jews who were escaping the regime; moreover, its role of a passive observer, which in the context of Holocaust represented an identity closer to a criminal than to a victim. The one that controls narratives which are dominant would be responsible for redesigning the global discourse about the bad, good and observers in the Holocaust context. Meaning, the side which can present its own narrative as the global one, can influence the global view of defenders, aggressors and bystanders or heroes and losers today. In that way we can witness the creation of the new global political mythology and relations between societies and groups depending on a role that narratives gave them. One day there will not be any more survivors alive so the truth and history will be based on written and recorded testimonies left for the posterity. If the world let one side to construct one-side political mythology of Holocaust, we will face the world in which every analysis of these narratives will be seen as revisionism. Today's culture of memory in America represents a summary of selective memory, that is to say oblivion of the dark side of its history aimed at not only redefining its identity in the state, but the identity of America globally. Final consequence of this redefining is a change of relations between national identities globally.

In case of such redefining, America would connect two of its identities. One of a country of freedom and tolerance and a fighter against totalitarian regimes, racism etc., and the other as a force aiming to solve all world's conflicts and alleged threats to democracy and freedom of people not in a line with the America's way. Through a synthesis of the redefined American identity connected to the past and the identity of America today, an illusion of justification of the American role in coordinating social and international relations globally is being created. Thanks to Americanization of these relations, America would certainly become the strongest political force globally.



Данило Трбојевић рођен је 1985. године у Београду. На Одељењу за антропологију и етнологију Филозофског факултета у Београду дипломирао је 2008. и одбранио мастер рад 2011. Области научног интересовања: политичка антропологија, култура сећања и политика друштвеног сећања, антропологија религије и нових религијских покрета, етнологија, народна веровања и народна религија Срба, паганизам, нематеријално и материјално културно наслеђе. Учествовао је на неколико научних конференција у земљи и иностранству на којима је излагао радове о реконструкцији идентитета и просторима сећања. У оквиру истраживања разних облика религиозности и других тема сироводио је теренска истраживања у источној Србији, Румунији, Босни, БЈР Македонији, Хрватској, Словенији и Грчкој.

....Аутор на занимљив начин прати сећање на Холокауст. Кроз просторно институционализовану, видео (филм) и виртуелну форму сећања он указује на флуидност и културни утицај, као и на чиниоце који утичу на то како се оруђива памте. Поред тога што се бави специфичном темом, аутор даје и критику политике као главног чиниоца одређења модерног дискурса сећања на страдања и истиче да политика тежи томе да надјачава и користи у своје сврхе како научни приступ тако и лично искуство."...

....У домаћој антропологији и етнологији мало се ко бавио логором као друштвеним феноменом. Аутор теми приступа на инвентиван и интердисциплинаран начин. Монографија даје смернице за даља истраживања ове у нас ретко обрађиване теме."...

Проф. др Саши Недељковић

Проф. др Данијел Синани

Монографија *Антропологија американизације Холокауста* приређен је мастер рад „Сећање на зло: меморијални центри, филмови и политика комеморације жртава немачких и НДХ логора“ одбрањен 13. септембра 2011. године на Филозофском факултету Универзитета у Београду пред комисијом у саставу проф. др Слободан Наумовић (ментор), проф. др Бојан Жикић и проф. др Владимир Рибич.

