

# СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

## ЈЕВРЕЈИ

### *Уређивачки одбор*

- Мр Зоран Комадина, редовни професор (декан)  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Милош Ковачевић, редовни професор  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Драган Бошковић, редовни професор  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Бранка Радовић, редовни професор  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Јелена Атанасијевић, ванредни професор  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Анђелка Пејовић, редовни професор  
Филолошки факултет, Београд
- Др Владимир Поломац, ванредни професор  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Никола Бубања, ванредни професор  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Часлав Николић, ванредни професор  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Мирјана Мишковић Луковић, редовни професор  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Катарина Мелић, редовни професор  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Персида Лазаревић ди Ђакомо, редовни професор  
Универзитет „Г. д Анунцио”, Пескара, Италија
- Др Ала Татаренко, ванредни професор  
Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко”, Лавов, Украјина
- Др Зринка Блажевић, редовни професор  
Филозофски факултет, Загреб, Хрватска
- Др Миланка Бабић, редовни професор  
Филозофски факултет, Универзитет Источно Сарајево, Босна и Херцеговина
- Др Михај Радан, редовни професор  
Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија
- Др Димка Савова, редовни професор  
Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска
- Др Јелица Стојановић, редовни професор  
Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора

### *Уредник*

- Др Драган Бошковић, редовни професор (одговорни уредник)  
Др Часлав Николић, ванредни професор

### *Рецензенти*

- Др Душан Иванић, редовни професор (Београд)  
Др Александар Јерков, редовни професор (Београд)  
Др Драган Бошковић, редовни професор (Крагујевац)  
Др Катарина Мелић, редовни професор (Крагујевац)  
Др Богуслав Зјелински, редовни професор (Познањ, Пољска)  
Др Душан Маринковић, редовни професор (Загреб, Хрватска)  
Др Роберт Ходел, редовни професор (Хамбург, Немачка)  
Др Ала Татаренко, ванредни професор (Лавов, Украјина)

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ  
Зборник радова са XV међународног научног скупа  
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу  
(30–31. X 2020)

Књига II/1

# ЈЕВРЕЈИ

*Уредници*

Проф. др Драган Бошковић  
Проф. др Часлав Николић

Крагујевац, 2021.

## САДРЖАЈ

### 1.

*Nevena M. ĐAKOVIĆ*

JASENOVAC: OD HOLOKAUSTA DO ŽRTVENOG NARATIVA / 17

*Vesna S. PERIĆ*

FENIKS JE ŽENSKOG RODA: (NE)MOGUĆNOST  
ISCELJENJA TRAUME IZREČENE SOTTO VOCE / 25

*Сашиа Ж. РАДОВАНОВИЋ*

ЈЕВРЕЈСКО ПИТАЊЕ У НИЧЕОВОЈ ФИЛОЗОФИЈИ / 35

*Suzana J. MARJANIĆ*

CHARLES PATTERSON I JACQUES DERRIDA  
О HOLOKAUSTU ŽIVOTINJA / 43

*Sabina S. GIERGIEL*

NA MARGINI ISTORIJE: ŽIVOTINJE I HOLOKAUST U ROMANU  
AVETI IZ JEDNOG MALOG GRADA IVANA IVANJIJA / 53

*Бранислав М. ЖИВАНОВИЋ*

ОДЛИКЕ ЕСЕЈИСТИЧКОГ СТВАРАЛАШТВА  
ВАЛТЕРА БЕНЈАМИНА / 63

*Милица М. КАРИЋ*

ШОА/ХОЛОКАУСТ: КЊИЖЕВНОКУЛТУРОЛОШКИ ОДГОВОР / 77

*Нађаиша П. РАКИЋ*

ПОСТКОЛОНИЈАЛНО ПРОМИШЉАЊЕ ЕВРОПСКОГ ХОЛОКАУСТА / 93

*Александра П. СТЕВАНОВИЋ*

ЈЕЗИК БЕЗ ИДОЛА: ОД ВОДИЧА ЗА ЗБУЊЕНЕ  
ДО РЕЧНИКА ТЕХНОЛОГИЈЕ / 109

### 2.

*Светлана М. РАЈИЧИЋ ПЕРИЋ*

ИДЕНТИТЕТ САВРЕМЕНЕ ИЗРАЕЛСКЕ ПОЕЗИЈЕ  
ИЗМЕЂУ НЕОПСАЛМОДИЧНОГ И ПРОФАНОГ,  
ЦИОНИЗМА И АКУЛТУРАЦИЈЕ / 121

*Владимир Б. ПЕРИЋ*

ПАЛИМПСЕСТ ПРОГОНА: ПРЕВЛАДАВАЊЕ АНТИСЕМИТИЗМА  
У РОМАНУ ОЛГЕ ТОКАРЧУК КЊИГЕ ЈАКОВЉЕВЕ / 137

*Јасмина М. АХМЕТАГИЋ*

ТРАУМА НЕИЗРЕЦИВОГ И ОБЛИКОВАЊЕ ИДЕНТИТЕТА:  
БЕСУДБИНСВО ИМПРЕА КЕРТЕСА / 147

*Катарина Н. ПАНТОВИЋ*  
„ВЕРОВАТНО ЈЕВРЕЈИН” – ПИТАЊЕ ЈЕВРЕЈСТВА ФРАНЦА КАФКЕ / 157

*Милош М. ЈОВАНОВИЋ*  
ЛЕСИНГОВ НАТАН МУДРИ И НЕМАЧКА  
ФИЛОЗОФИЈА ПРОСВЕТИТЕЉСТВА / 169

*Светлана В. СТЕВАНОВИЋ*  
АНТИСЕМИТИЗАМ У ДЕЛУ ПИЈА БАРОХЕ / 177

*Милица С. СТАНКОВИЋ*  
БУЂЕЊЕ УНУТАР СНА: КАБАЛИСТИЧКА ТРАДИЦИЈА  
У ПРОЗИ ХОРХЕА ЛУИСА БОРХЕСА / 189

*Данијела М. ЈАЊИЋ*  
РАЗУМ И СТВАРНОСТ У РОМАНУ ЗАР ЈЕ ТО ЧОВЕК ПРИМА ЛЕВИЈА / 203

*Андријана М. ЈАНКОВИЋ*  
ЈЕВРЕЈИН КАО СТРАНАЦ У НОВЕЛИ „ГОЈ”  
(„UN GOÛ”) ЛУИЋИЈА ПИРАНДЕЛА / 213

*Љиљана З. ПЕТРОВИЋ*  
ТРАУМА – МЕМОРИЈА И НАРАЦИЈА: А. БАРИКО И С. ЖАПРИЗО / 223

*Татара В. VALČIĆ BULIĆ*  
JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE D'OCTAVE MIRBEAU  
ET L'ANTISEMITISME DES ANNÉES 1900 EN FRANCE / 233

### 3.

*Катарина В. МЕЛИЋ*  
HISTOIRE ET POSTMÉMOIRE: HISTOIRE DES GRANDS-  
PARENTS QUE JE N'AI PAS EUS D'IVAN JABLONKA / 243

*Јелена С. МЛАДЕНОВИЋ*  
АУШВИЦ ДАНАС – ОПРАШТАЊЕ КАО ПОМИРЕЊЕ И НЕМИРЕЊЕ / 253

*Дејан Д. АНТИЋ*  
СТРАДАЊЕ НИШКИХ ЈЕВРЕЈА У КОНЦЕНТРАЦИОНОМ  
ЛОГОРУ НА ЦРВЕНОМ КРСТУ (1941–1944) / 263

*Јелена Д. LOPIČIĆ JANČIĆ i Ljubica M. VASIĆ*  
GENOCIDE AGAINST THE JEWS IN SERBIA IN 1941–1945 / 271

*Александра Р. ПОПИН*  
ВИЦ О ЈЕВРЕЈИМА У ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИМА (ХУМОР И РАТ) / 283

### 4.

*Aleksandar D. RADOVANOVIĆ*  
„ЈЕВРЕЈСКО ПИТАЊЕ” I ИМИГРАНТСКА КРИЗА У БРИТАНИЈИ  
ПОЗНОГ ВИКТОРИЈАНСКОГ ДОБА / 295

*Tomislav M. PAVLOVIĆ*  
ANTISEMITIZAM T. S. ELIOTA  
ILI KO JE ZAPRAVO GOSPODIN BLAJŠTAJN / 309

*Азра А. МУШОВИЋ*  
СА ДИСТАНЦЕ – СИЛВИЈА ПЛАТ, ПЕСМЕ О ХОЛОКАУСТУ  
И ПИТАЊЕ ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ „НЕ-ЖРТВЕ” / 319

*Ана М. СИТАРИЦА*  
ЈЕВРЕЈСКО НАСЛЕЂЕ У ДРАМСКОМ СТВАРАЛАШТВУ  
ХАРОЛДА ПИНТЕРА / 331

*Андрија З. АНТОНИЈЕВИЋ*  
АКТУЕЛНОСТ ХОЛОКАУСТА У ДРАМИ *ПЕПЕО*  
*ПЕПЕЛУ* ХАРОЛДА ПИНТЕРА / 329

*Александра З. СТОЈАНОВИЋ*  
ХИБРИДНИ ИДЕНТИТЕТ *QUEER* ЈЕВРЕЈА У ДРАМИ  
*АНЂЕЛИ У АМЕРИЦИ* ТОНИЈА КУШНЕРА / 351

*Violeta M. JANJATOVIĆ*  
*DRUGI U DRUGOM SVETSKOM RATU: SLIKA JEVREJA U*  
*ROMANU BALKANSKA TRILOGIJA OLIVIJE MENING* / 363

*Vorjanka Z. ĐERIĆ DRAGIČEVIĆ*  
(POST)МЕМОРИЈА И НАРАСИЈА ТРАУМЕ: *ZLOKOVNI*  
*CRNI PSI* ЈАНА МАКЈУАНА / 373

*Јелена М. ТОДОРОВИЋ ВАСИЋ*  
БРУНОВА ПЕРЦЕПЦИЈА ЈЕВРЕЈА У РОМАНУ *ДЕЧАК*  
*У ПРУГАСТОЈ ПИЦАМИ* ЏОНА БОЈНА / 381

3

Јелена С. МЛАДЕНОВИЋ<sup>1</sup>

Универзитет у Нишу  
Филозофски факултет  
Департаман за србистику

## АУШВИЦ ДАНАС – ОПРАШТАЊЕ КАО ПОМИРЕЊЕ И НЕМИРЕЊЕ

Иако Аушвиц може бити дефинисан као „живописан и стравичан пример радикалног зла друштвеног света” (Ц. Финлајсон), традиционалне етичке категорије неадекватне су када се говори о Холокаусту. На трагу Адорнове тезе да је мислити Холокауст (и после њега) појмовно неодређиво искуство, те да је свака његова адаптација једна врста експлоатације неизрецивог ужаса, у овом раду анализирамо промену савременог дискурса о Аушвицу, и то у смеру ка причи о праштању као немирењу са прошлошћу.

Дугометражни документарни филм *Унук* (РТВ, 2018) редитеља Александра Рељића говори о заједничкој борби против расизма, антисемитизма и ксенофобије логорашнице Еве Мозес Кор, која је преживела нацистичке експерименте и „сведочи у име немогућег сведочења” (Б. Агамбен), и Рајнера Хеса, унука чувеног команданта Аушвица Рудолфа Хеса, осуђеног на смрт због убиства два и по милиона Јевреја. Она је 2014. године симболично усвојила Хесовог унука, наводећи да је то помирење њена највећа освета.

*Кључне речи:* Аушвиц, Холокауст, документарни филм, помирење, опраштање, *Enkel*

### 1. Поново испричати Аушвиц: преживела жртва и целатов потомак

Може ли се о уметничкој презентацији Холокауста и данас говорити без осврта на чувену Адорнову констатацију из 1947. године, изречену у тексту „Критика културе и друштва”, да је писати поезију након Аушвица варварски чин (1985: 232)<sup>2</sup>. Адорнова почетна мисао проширила се на много радикалнију – како је уопште могуће живети после Аушвица, а нарочито да ли то сме неко ко је случајно избегао смрт која је „по правилу” требало да му се догоди. У својој *Негативној дијалектици* он говори о „драстичној кривизи поштеђеног” и разматра хладноћу као темељни принцип грађанске субјективности да би се живот после Аушвица наставио (в. Адорно 1979). Иако је сам аутор касније ревидирао и ублажио свој радикалан отпор и неповерење према култури, остаје питање на који начин човечанство, кроз појединца, може данас говорити о злочинима које је само починило, као и на какву врсту активизма под капом културе сећања том причом треба да позове.

Један од могућих одговора, у свом дугометражном документарном филму *Enkel* (*Унук*), дао је и редитељ Александар Рељић<sup>3</sup>. Инспирацију за овај филм, ау-

1 jelena.mladenovic@filfak.ni.ac.rs

2 „Kritika kulture suočena je s poslednjim stupnjem dijalektike kulture i barbarstva: pisati pjesmu nakon Auschwitzta je barbarstvo, i to nagrizi i spoznaju koja izriče zašto je postalo nemoguće danas pisati pjesme.” (Адорно 1985: 232)

3 Александар Рељић рођен је 1974. године у Београду. Новинар је и уредник у Документарно-образовном програму Радио-телевизије Војводине. Од јуна 2015. до јула 2017. године био је и на месту одговорног уредника Документарног програма РТВ-а. Током двадесетогодишње каријере реализовао је низ документарних филмова који су се бавили темама ксенофобије, национализма, ратних злочина, међуетничких односа и заштитом људских права. Његова филмографија



тор је добио приликом припреме претходног документарног филма, у којем се бавио сличном тематиком. Када је 2013. године почео са снимањем филма *Аушвиц – југословенско сећање*, био је најпре инспирисан тиме да је југословенски павиљон у овом логору избрисан заједно са 20 000 југословенских жртава:

„Планирао сам да тај документарцац буде емитован 2015, на годишњицу ослобођења Аушвица. У то време сам налетео на прилог на CNN-у, где се уживо у програм укључује Рајнер Хес. Кренуо сам да истражујем и нашао податак да је њега једна преживела логорашица (Ева Мозес Кор, прим. Ј. М.) симболично усвојила 2014. као свог унука. То ми је било довољно да знам да желим да правим филм са њим. Аутоматски сам успео да добијем подршку РТВ.” (Рељић 2018б)<sup>4</sup>

Рајнер Хес је унук Рудолфа Хеса, озлоглашеног команданта Аушвица, коме је изречена смртна пресуда због убијања милиона Јевреја у Аушвицу<sup>5</sup>. Тек после Рајнерове посете логору 2010. године, у друштву израелског новинара листа *Израел Хајом* Елдада Бека, овај Немац је постао познат и још интензивније се прикључио борби да се разоткрију злочини Холокауста. Ева Мозес Кор, преживела логорашица, симболички је усвојила унука масовног убице од чије руке се успела спасити и та тема опраштања и помирења постала је окосница приче о Холокаусту коју је у свом филму представио Рељић. Његова мотивација и циљеви су нескривени:

„Рајнеров деда је убио стотине хиљада људи, али је Рајнер данас, из тог 'средишта зла' које је његов деда произвео, спреман да дође и да се поклони жртвама. С друге стране, ја још увек не могу да замислим да се потомак неког српског, хрватског или бошњачког злочинца поклони жртвама које је убио његов деда. Да не буде забуне, чак и Рајнерови отац и брат су још и данас симпатизери и подржаваоци неонацистичких опција, тако да је и он црна овца у фамилији. Људи као Рајнер су, нажалост, још увек на нивоу инцидента, свуда у свету, а поготово овде.” (Рељић 2018б)<sup>6</sup>

Пут опраштања и помирења који је тематизован у овом првом филмском сусрету бивше логорашице и унука масовног убице конституише нову визију разрешења конфликта, наравно без заборављања онога што се догодило. Филм

---

обухвата следеће наслове: дугометражни документарни филм *Унук* (РТВ, 2018), кратки документарни филм *40 година ослобођених снова* (РТВ, 2017), кратки документарни филм *Одбачени* (РТВ, 2017), кратки документарни филм *Косово... Наздравље!* (НДНВ-БИРН, 2017), кратки документарни филм *Кушија сећања* (РТВ, 2017), кратки документарни филм *Зиг* (РТВ, 2015), дугометражни документарни филм *Хероји бишке за рањенике* (НДНВ-БХ Новинари, 2015), документарна ТВ-емисија *Аушвиц – југословенско сећање* (РТВ, 2015), документарна ТВ-емисија *Темељи Сочија* (РТВ, 2014), документарни ТВ-филм *Бож(а) у мени* (РТВ, 2013), документарни ТВ-филм *Заробљени у дегедесете* (РТВ, 2012).

4 <https://mediadaily.biz/2018/06/06/dokumentarac-enkel-novinar-aleksandra-reljica/> 17. 7. 2021.

5 Рудолф Хес је био немачки национал-социјалиста, официр СС, и од маја 1940. до новембра 1943. командант концентрационог логора Аушвиц. Њему се приписује брза изградња логора и примена гаса циклон Б у гасним коморама, на шта је посебно био поносан. Организовао је индустријско убијање Јевреја у гасним коморама и крематоријумима у оквиру нацистичког пројекта „Конечно решење”. У пролеће 1944. године за 56 дана убио је 425 000 људи са подручја тадашње Мађарске, а за време његове команде у Аушвицу је убијено око два и по милиона људи. У то време, над заробљеницима су вршена разна тестирања и мучења под руководством доктора Јозефа Менгелеа (људи су стављани у коморе под притиском, смрзавани су, тестирани су разни лекови над њима и вршени експерименти). Рудолф Хес је након заробљавања 2. марта 1946. године предат пољским властима. Суђено му је у Варшави између 11. и 29. марта 1947. године. Остао је веран нацистичкој идеологији, није показивао кајање, а злочине је правдао речима да је само радио свој посао и извршавао задатке. Осуђен је на смрт и обешен 16. априла 1947. године у Аушвицу. (према <https://www.jewishvirtuallibrary.org/rudolf-h-ouml-ss> 15. 7. 2021.

6 <https://mediadaily.biz/2018/06/06/dokumentarac-enkel-novinar-aleksandra-reljica/> 17. 7. 2021.

и јесте направљен у знак сећања на 10 000 Јевреја који су из Србије депортовани у Аушвиц. Намера редитеља није била да представи само једноставно сећање, већ и да упути позив на продужетак тог започетог пута: „Филм *Енкел* (*Унук*) сам и снимео због те поруке, верујући да ће слична идеја заживети и на овим просторима, и да ћемо бити у стању да се суочимо са злочинима који су извршени у наше име, да бисмо могли да градиммо будућност.” (Рељић 2020)<sup>7</sup>

Говорити о Аушвицу значи поново се суочити са оним што измиче појму, будући да класичне етичке категорије нису довољне за мишљење Холокауста (Крстић 2018: 202). Ако прихватимо „дефиницију” Аушвица као живописног и стравичног примера радикалног зла друштвеног света (Финлајсон 2002: 2) улазимо на подручје индивидуалне одговорности. За Дерида, без могућности радикалног зла нема одговорности, нема слободе, али ни одлуке, јер оно позива на одређење и заузимање става: „Видимо да та одговорност која одређује нашу слободу *a da нам не доушћиа да је видимо*, ако се тако може рећи, видимо да она долази од другог.” (Дерида 2001: 351) Та „етика другог” код Бадјуа је формулисана у супротном смеру: да из наше позитивне способности за Добро идентификујемо Зло (уп. Бадју 2001). Управо ту перспективу можемо приметити и у Рељићевом филму.

Адорнова прича о Аушвицу од које смо кренули упозорава и на могућности злоупотребе мишљења: „[...] мислити Холокауст и мислити после њега, управо колико је он ознака за немисливу, појмовима нерасположиву грозоту, уколико је свака његова адаптација већ једна заслепљена и непристојна трансформација и експлоатација неизрециве страве” (Крстић 2018: 208). Филм *Enkel* управо креће од тог кључног места – немогућег сведочанства. Ева Мозес Кор сведочи у име „немогућности сведочења” јер сведочи у име оних који су убијени (Агамбен 1999: 34), оних који представљају маргину осуђену на вечито ћутање. Иако је сведочанство које изриче најпре само њен лични гест, оно је изговорено и у име страдалих. Чин праштања на који се, како сама наводи, одлучује тек после смрти своје сестре близнакиње деведесетих година прошлог века, међутим, остаје њен лични чин и сугерише другачији однос према стравичној прошлости. Могу га прихватити и остали преживели логораша, јер оно ослобађа терета жртве и остаје као посебан облик сећања на стравичне злочине.

Позиција Еве Мозес Кор оптерећена је још једним проблемом. Аушвиц је уздрмао темеље јеврејског поимања Бога:

„Јеврејин, теолошки гледано, налази у тежем положају него хришћанин. Јер за хришћанина, који истински спас очекује тек на оном свету, овај свет је и онако само ђавољи и увек предмет неповерења, а нарочито је то људски свет због наследног греха. Међутим, за Јеврејина који у овом свету види место божанског стварања, праведности и спасења, Бог је несумњиво господар историје, и ту сам 'Аушвиц' за оне који верују доводи у питање цео традиционални појам Бога” (Јонас 2001)<sup>8</sup>.

Управо зато она креће у потрагу за чином којим ће себе као преживелу ослободити баласта прошлости, којег и Рајнер Хес жели да се реши, будући да носи наслеђену кривицу својих предака. Њен симболички гест усвајања унука Рудолфа Хеса и готово прави пример хришћанског праштања злочинцима, сугерисан

7 <https://www.021.rs/story/Info/Misljenja-i-intervjui/254083/INTERVJU-Novinar-Aleksandar-Reljic-Elite-nas-huskaju-u-nove-ratove-dok-se-oni-enormno-bogate.html> 12. 2. 2021. Од 9. до 11. маја 2018. године Рајнер Хес је боравио у Србији поводом премијере филма и тада је одржао неколико трибина и предавања.

8 Цитирано према: <http://teologija.net/pojam-boga/> 14. 7. 2021.

је као излаз како за преживелу жртву, тако и за целатовог потомка, што не искључује могућност да и такав поступак може бити злоупотребљен.

## 2. Документарни филм као форма моделовања стварности

Специфичност жанра документарног филма заснована је на покретању важних питања у вези са стварним догађајима и њиховим интерпретацијама, те контроверзи које се око њих могу створити, али на много експлицитнији начин него што је то случај у играном филму<sup>9</sup>. Дефинисати документарни филм, међутим, није тако једноставно. Џон Грирсон је у есеју „Први принципи документарца”<sup>10</sup> понудио прву дефиницију када је рекао да је то „креативни третман стварности”, али и најупрошћенија дефиниција која упућује на то да је реч о филму о стварном животу, не може се лако прихватити<sup>11</sup>. Документарни филм, наиме, јесте о стварном животу, али није стваран живот (Офдерхејд 2007: 2)<sup>12</sup> Колико год он био врста која претендује на приказивање стварности, он не може бити средство за репродукцију те стварности (Арнхајм 1978: 101). Њему је стваран живот сиров материјал, али прича се не може испричати без одређене „манипулације”, односно без тенденције да се пружи одређена интерпретација чињеничног стања. Отуда у њему треба видети приказ нечијег искуства реалности (Офдерхејд 2007: 3). Редитељ бира призоре из стварности и у том принципу селекције лежи његова субјективност. С друге стране, баш зато што се разуме као прича о стварном животу, овакав филм тежи истинитости.

Грирсон наводи неколико принципа које документарни филмови треба да испуне (1978: 304). Најпре, у документарном филму се снима „жива сцена” и „жива прича”. У тој изворној сцени глумца мења човек који у филму представља самог себе, док је грађа много тананије и спонтаније представљена него у играном филму<sup>13</sup>. У историји овог жанра, може се приметити да документарце праве људи који су на маргини мејнстрим медија и да они најчешће раде са организацијама јавних сервиса, државним фондовима за едукацију или евентуално приватним фондовима непрофитних организација, у чему ни филм *Enkel* нимало не одступа. Коришћена је редитељска метода интервјуа (разговора), али има и компилацијских момената када се у интерполирају већ постојећи документи. Овде су то фотографије и кратки видео-записи<sup>14</sup>. Документарни филмови у ве-

9 „Documentarity is one of the three basic creative moods in film, the other two being narrative fiction and experimental avant-garde.” (Елис и Мек Лејн 2006: 1)

10 Овај Грирсонов текст први пут је објављен 1932. године.

11 Историја документарног филма почиње још у 19. веку. Он се јавља са почецима кинематографије као чињенични филм, потом репортажни или путописни, а затим у виду филмских новости. Након Првог светског рата појављују се целовечерњи документарни филмови, а развоју жанра су највише допринели антрополошки филмови Р. Ј. Флаертија и социјалноаналитички филмови Д. Вертова. Џон Грирсон (1932) је сковао термин „документарни филм” говорећи о филму *Moana* (1926) Роберта Флаертија (Robert Flaherty). Реч је о врло разноликој групи филмова како по теми, тако и по стилском изразу и намени. Према: Dokumentarni film. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 22. 3. 2021. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=15755>>.

12 „Reality is not what is out there but what we know, understand, and share with each other of what is out there.” (Офдерхејд 2007: 5)

13 Жан Виго залагао се, међутим, за снимање живота којег је „камера изненадила” и без намештања сцена (1978: 300). Такав модерни документарни филм близак је телевизијској форми ријалити програма.

14 Редитељске документарне методе могу бити: реконструкцијска (приказане особе обнављају радње и понашања карактеристична за њихов живот), метода скривене камере, анкете или метода интервјуа, разговора (дијалог са новинаром редитељем итд.), метода пратеће камере (дуготрајно

ликом броју случајева имају доминантан глас наратора, који истовремено може бити и редитељ, аутор филма. Он креће у својеврсну потрагу за истином. Његов глас (најчешће мушки) суверено влада причом. Коментари наратора замењују деловања ликова и истичу обично едукативну поенту у интерпретацији догађаја (Офдерхејд 2007: 12).

Филм *Enkel* задовољава све услове класичног документарца (Елис и Мек Лејн 2006: 1). Тема јесте од јавног значаја и од важности је за савремени тренутак, будући да актуелизује причу о Аушвицу, односно Холокаусту. Режиј бира садржину која буди интерес шире публике и његов документарцац „храни се живим месом” (Виго 1978: 300). Има сасвим експлицитно дефинисану тачку гледишта и циљ, како смо већ приметили, упућује на заузимање пацифистичког става, заступа разрешење путем помирења и употпуњује знање о овој познатој теми. Искуство које жели да покрене код публике јесте у смеру растерећења од комплекса прошлости, али не у виду заборављања, већ у виду опраштања као ослобађања, кроз кретање од симболичког ка фактичком стању. С друге стране, овде имамо и јасан уплив приватног, будући да је чин праштања и усвајања и лични чин Еве Мозес Кор, који као симболички гест постаје битан за читаво човечанство: акција појединца треба да покрене акцију колектива. Циљ документарног филма мора бити јасно истакнут да би нам објаснио ауторова казивања и дао коначан облик, изван простора и времена, исечку живота који је он изабрао (Грирсон 1978: 309). „Због овог свог дејства филм мора да има снагу поезије и пророчанства.” наводи Грирсон (1978: 309) и зато код гледалаца изазива „присно разумевање и дубоко саосећање” (1978: 309).

### 3. Више од седам деценија после Аушвица: прича о помирењу

Филм има два наративна тока и прати двоје протагониста. Један ток одређен је причом суочавања са властитом прошлешћу и теретом наслеђене кривице Рајнера Хеса, унука некадашњег заповедника Аушвица и чувеног ратног злочинца Рудолфа Хеса. Други прати причу Еве Мозес Кор, Јеврејке притиснуте сећањима на мучења која је у логору Аушвицу доживела са својом сестром близнакињом. Обоје причају причу о суочавању са сопственом прошлешћу оптерећеном злочинима Холокауста, са потпуно различитих страна, и како су се у тим суочавањима међусобно пронашли.

Рајнер Хес почиње први да говори и обраћа се замишљеном саговорнику иза камере, али врло често преузима и улогу водећег гласа који коментарише док камера прати његов одлазак на неколико кључних локација, где разговара са одређеним људима (кустосима музеја, преживелим логорашима, породицом која данас живи у кући његовог деде итд.), док Ева Мозес Кор увек разговара са саговорником иза камере. Део ових двеју прича јесте и сведочанство о њиховом сусрету и упознавању, од првог разговора путем имејла до сусрета 2014. године у Аушвицу када Ева симболички усваја Рајнера и проглашава га својим унуком, али филм не реконструира тај сусрет, већ само оживљава њихово свеже сећање, док се њих двоје у истом кадру налазе тек при самом крају филма.

---

праћење и снимање особа) и компилација (састављање филма уз помоћ постојећих докумената попут филмова, фотографија, слика). Према: Dokumentarni film. *Hrvatska enciklopedija, treće izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 22. 3. 2021. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=15755>>.

Рајнер Хес иде траговима историјског догађаја, тзв. „Коначног решења јеврејског питања” и суочава се како са друштвеним злом, тако и са својим осећањем наслеђене кривице због злочина која је починио деда, а које је породица наставила да оправдава и деценијама након његовог погубљења. Рајнер се сећа својих првих сазнања о злочину и сукоба са породицом која га је дуго лагала да је деда био херој и добар војник. Ту се страшна прича о Холокаусту продужава у једнако незамислиивој причи о терету индивидуалне и породичне прошлости. Он покушава да своју личну причу и ослобађање баласта кривице спроведе кроз активистички чин и постаје борац у очувању сећања на ужасе Холокауста и у разоткривању почињених злочина. Испричаће приватну историју живота његове породице која је живела у кући поред крематоријума, где су се Рајнеров отац, његов брат и три сестре играли у дворишту и где је његов деда после убијања десетина хиљада људи дневно долазио и водио породичан живот. У то исто двориште, његова бака је повремено доводила пресвучену децу из логора да се играју са њеном, а потом их у тај исти логор враћала и препуштала више него извесној смрти.

Рајнер Хес је као петнаестогодишњак схватио ко је његов деда и та нова слика разликовала се од оне која му је годинама представљана. Напушта дом и истовремено постаје издајник у очима те породице. После преживљеног срчаног удара у 39. години, схватио је да мора да се суочи са мрачним насиљем својих предака, као и са властитим заблудама. Најважнији детаљ који Рајнер Хес истиче је да његова породица до дана данашњег није признала да деда није никакав добар војник већ ратни злочинац<sup>15</sup>.

У разговору са групом младих туриста, на питање зашто није променио име, Рајнер каже да никако не би желео да га промени већ да га користи за добра дела, на супротан начин од оног како је до сада коришћено, те да тиме направи промену у перцепцији улоге његове породице у историји о Холокаусту. Односно, он жели да покаже и другу страну приче, да укаже на могућу промену, и да се признањем ослободи наслеђене кривице. Као борац против предрасуда, говор посетиоцима логора користи за исказивање личне активистичке поруке против јачања десничарских покрета у Европи данас, вршећи тиме и одређену пропаганду властитих уверења, са жељом да спречи могуће понављање злочина у новим околностима. Снимци *Марша живих* (March of the living)<sup>16</sup> из 2015. године такође употпуњују овај активистички чин преузимања одговорности и сећања на прошлост, којим се обезбеђује другачија будућност.

Прича Еве Мозес Кор обухвата догађаје од одласка у логор и расанка њене сестре близнакиње и ње од породице. Њих две су одведене заједно да би могле учествовати у експериментима чувеног др Менгелеа. Једном приликом се, после убризгавања различитих супстанци, Ева много разболела. Др Менгеле је тада рекао: „Штета, тако млада а има још само две недеље живота.”, на шта је она самој себи одговорила: „Доказаћу да др Менгеле није у праву. Преживећу и бићу поново са сестром близнакињом.”<sup>17</sup> Видимо да је Еву од најранијег детињства покретао револт и да се није препуштала стихији већ да је тражила начин да се

15 Примера ради, млади син његове баке дошао је на свет у у време Хитлеровог говора 1937. године и она је сматрала то посебном привилегијом и знаком. До краја је остала одана нацистичкој идеји у коју ниједног тренутка, као ни њен супруг, није посумњала.

16 Више о томе на: <https://www.motl.org/home/>

17 Сви цитати из филма су узети из титла преведених реплика. Ева Мозес Кор говори на енглеском језику, Рудолф Хес и на немачком, као и његови саговорници.

„освети”. Важан део њеног сведочанства су и детињи погледи на ситуацију у којој се нашла. Дуго је мислила да је цео свет логор, све док није једном приликом видела девојчицу преко реке, као и авион са америчком заставом који их је прелетео. Тај знак да постоји свет изван логора створио је наду, а када су их коначно ослободили, сећа се тога да није разумела ни шта то значи бити слободан. Уистину, Ева и није била слободна све до чина праштања на који није била спремна дуги низ година. Када је њена сестра Мирјам умрла, звао ју је професор са Универзитета у Бостону да учествује на једној конференцији, али је замолио да са собом поведе неког нацистичког доктора из Аушвица, што је за Еву било незамисливо. Ипак се сетила једног са снимања документарног филма 1992. године у којем је учествовала и њена сестра и пронашла је др Ханса Мунча. Он није знао ништа да јој каже о експериментима над близанцима јер је др Менгеле то увек држао као највећу тајну, али је пристао да сведочи о коришћењу гаса циклона Б и потписао документ о томе, чиме је и сам, по њеном сведочењу, био растерећен кривице са којом је морао да живи. Дуго је размишљала како да му се одужи за ово признање и одлучила је да му напише писмо опроштаја. Када га је после много труда саставила и дала професорки енглеског језика на лекторску проверу, ова јој је сугерисала да треба да опрости и свом директном целату – др Менгелеу. Након тога, Ева се затворила у собу и називала га свим погрдним именима, да би на крају успела да изговори: „Упркос свему, ја ти опраштам.” Не само опраштање, већ и сазнање да то може да учини, Еву је повело ка путу ослобађања: „Открила сам да ја, жртва Аушвица, имам моћ да опростим.” Ева користи моћ језика и супремацију преживеле жртве и перформативним исказом прашта и ослобађа себе. Перформативни искази нису ни истинити ни лажни, али они изводе радњу на коју се односе (Калер 2009: 111). Речи су чин и та делатна стваралачка моћ речи почиње да мења цео систем односа жртве и целата, баш зато што целат нема могућности да одговори. Еву нарочито радује то што др Менгеле у овом чину опраштања није могао да је спречи. Ту је њена надмоћ преживеле жртве дошла до изражаја. Довољно је било, како увиђамо, једно признање нацистичког доктора да она покрене лавину праштања.

Зато ће Ева одговорити и на позив Рајнера Хеса. Он јој најпре пише имејл у којем би хтео да је загрли, а потом изражава и жељу да му она буде бака. Иако је и сама најпре била неверљива, у сусрету са њим схвата да они долазе са две различите стране истог пута. Још на почетку филма јасно је истакла шта значи усвојити унука свог целата: „Ово је моја најбоља могућа освета. Рудолф Хес не ужива у друштву унука, али зато ја уживам.”

Рајнер је отпадник и породица га више не прихвата. И Ева је урадила оно што жртве које су страдале не могу – опростила је. Аушвиц је, како смо поменули, место је где посрће јеврејски Бог.

„То да Бог брине о својим творевинама припада наравно најпознатијим начелима јеврејске вере. Али наш мит подвлачи један мање познати аспект – да тај бринући Бог није чаробњак који у исти мах са актом бриге спроводи и испуњење циља своје бриге: нешто је препустио и другим учесницима и тиме своју бригу чини зависном од њих. Отуда је Он и угрожени Бог, Бог са личним ризиком. Јасно је да ово мора тако бити јер би свет иначе био у стању сталног савршенства. [...] Због тога сам рекао да бринући Бог није чаробњак. На неки начин, чином недокучиве мудрости или љубави или ма којим другим својим мотивом, Он се одрекао тога да сопственом моћи гарантује задовољење самог себе, након што се већ самим стварањем одрекао да буде све у свему.” (Јонас 2001)

Али Ева открива моћ опраштања који је најбољи лек. Праштање као врхунска хришћанска врлина и овде враћа лепоту животоу, укида моћ деструктивности и отвара пут ка спасењу, како и стоји у Јеванђељу по Матеју: *Опрости нам дужове наше као што смо и ми опростили дужницима својим* (Мт. 6,12).

Филм је организован и као сусрет људи и као сусрет прича. Њихове приче се преплићу од првог тренутка, као што се паралелно смењују и њихова сведочења, али се њих двоје заједно у истим кадровима налазе тек у последњих петнаестак минута филма. Сусрећу се на суђењу Оскару Гренингу у Линебургу 2015. године. Он је био „благајник” Аушвица и на том суђењу је признао моралну кривицу, за шта је касније осуђен на четири године затвора<sup>18</sup>. Оно што примећује Рајнер је да је Гренинг говорио као робот, веома хладно. Истакао је да је новац који је узимао од Јевреја на уласку у логор, припадао влади јер „Јеврејима никада није био потребан”. Иако и ова закаснела суђења имају више функцију симболичког кажњавања, фасцинира да нико од тих људи који су у логорима радили, никада истински није признавао кривицу, што нас води теорији о „баналности зла”, коју је формулисала Хана Арент још 1963. године у делу *Ајхман у Јерусалиму: извештај о баналности зла*, бавећи се управо оваквим случајима. Велике злочине починили су обични људи, бирократе које су „само радиле свој посао”, као и Рудолф Хес, те да у основи зла не лежи никаква поквареност, већ недостатак мишљења и суђења, као и слепо поковавање закону (уп. Арент 2000).

Иако у сусрету Рајнера и Еве нема ничег сентименталног, последњи кадрови филма их приказују у некаквој игри крај воде, где се Ева попут детета крије иза дрвета.

Мада је Гривсон отворио питање да ли је у документарном филму дозвољено постојање глуме, практично је немогуће разлучити у којој мери је снимање организовано у сарадњи са људима (Гилић 2007: 49). Обоје су 2014. године у Аушвицу потписали документ о „усвајању”, који и Еву и Рајнера води даље на путу индивидуалног ослобађања, али остаје и као сведочанство о кораку који би и други могли следити.

#### 4. Закључак

На крају, вратимо се још једном самом појму документарног филма и документарности. Реч документ је изведена од латинског глагола *docere* који значи научити некога нечему. Према одредници коју бележи *Oxford English Dictionary* нису занемарљива ни друга два значења – упозорење и опомена. Појединачни циљеви, али и заједнички чин Рајнера Хеса и Еве Мозес Кор формулисани су као гест помирења и праштања на којем треба да почива традиција сећања. У њему лежи могући пут онима што остају са наслеђем и теретом прошлости. Тај пут је и крајњи циљ документарног филма Александра Рељића у којем он наставља мисију својих протагониста, желећи да одјек њиховог деловања пренесе и на свој народ. Јер „оријентисати се на филм са социјалном тематиком значи једноставно пристати да се нешто каже и да се изазову друкчији одједи од подривања оних дама и господе који у биоскоп одлазе да би сварили ручак” (Виго 1978: 300). Евин симболички чин опраштања злочинцима, а потом и усвајања унука, сусрео се са симболичким чином тражења опроштаја који у име својих предака Рајнер Хес од ње моли. Али пред Рајнером је још један део пута на којем он треба да опрости својима. Ева му неће сведочити. Умрла је 4. јула 2019. године у Кракову.

<sup>18</sup> У тренутку суђења он има 94 године.

## ЛИТЕРАТУРА

- Агамбен 1999: G. Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, New York: Zone Books.
- Адорно 1985: T. Adorno, *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, Zagreb: Školska knjiga.
- Адорно 1979: T. Adorno, *Negativna dijalektika*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Арендт 2000: H. Arendt, *Eichmann u Jerusalimu: izveštaj o banalnosti zla*, Beograd: K. V. S.
- Арнхајм 1978: R. Arnheim, Film i stvarnost, u: D. Stojanović (prir.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, 100-116.
- Бадју 2001: A. Badiou, *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*, London: Verso.
- Библија или Свето писмо Старога и Новога завета (1998). Прев. Ђ. Даничић, В. Караџић. Beograd: Југословенско библијско друштво.
- Виго 1978: Ž. Vigo, Dokumentovana tačka gledišta, u: D. Stojanović (prir.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, 299-301.
- Гиличић 2007: N. Gilić, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: Zagreb holding d. o. o.
- Грирсон 1978: Dž. Grison, Prva načela dokumentarnog filma, u: D. Stojanović (prir.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, 302-309.
- Дерида 2001: Ž. Derida, *Politike prijateljstva*, Beograd: Beogradski krug.
- Елис и Мек Лејн 2006: J. Ellis and B. McLane, *A New History of Documentary Film*, New York - London: Continuum.
- Jewish Virtual Library: <https://www.jewishvirtuallibrary.org/rudolf-h-ouml-ss>, 15. 7. 2021.
- Јонас 2001: H. Jonas, Pojam Boga posle Aušvica, *Istočnik*, 37/38 (2001), 25-35. <http://teologija.net/pojam-boga/> 14. 7. 2021.
- Калер 2009: Dž. Kaler, *Teorija književnosti: sasvim kratak uvod*, Beograd: Službeni glasnik.
- Крстић 2018: P. Krstić, Aušvic: skandal za mišljenje ili skandal mišljenja?, u: M. Lošonc, P. Krstić (ur.), *Holokaust i filozofija*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 198-230.
- Офдерхејд 2007: P. Aufderheide, *Documentary Film: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.
- Oxford English Dictionary*. <https://www.oed.com/> 21. 3. 2021.
- Рељић 2018а: A. Reljić, *Enkel*, Novi Sad: RTV.
- Рељић 2018б: Dokumentarac *Enkel* novinara Aleksandra Reljića, разговор водио Д. Домановић, доступно на: <https://mediadaily.biz/2018/06/06/dokumentarac-enkel-novinar-aleksandra-reljica/> 17. 7. 2021.
- Рељић 2020: INTERVJU Novinar Aleksandar Reljić: Elite nas huškaju u nove ratove dok se oni enormno bogate, разговор водила С. Милетић, доступно на: <https://www.021.rs/story/Info/Misljenja-i-intervju/254083/INTERVJU-Novinar-Aleksandar-Reljic-Elite-nas-huskaju-u-nove-ratove-dok-se-oni-enormno-bogate.html> 12. 2. 2021.
- Финлајсон 2002: J. G. Finlayson, Adorno on the ethical and ineffable, *European Journal of Philosophy*, 10, 1-25.
- Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021.



## AUSCHWITZ TODAY – FORGIVENESS AND RECONCILIATION

### Summary

Although Auschwitz can be defined as “a vivid and horrific example of the radical evil of the social world” (J. Finlayson), traditional ethical categories are inadequate when it comes to the Holocaust. Following Adorno’s thesis that thinking of the Holocaust (and after it) is a conceptually indefinable experience, and that each of its adaptations are a kind of exploitation of the unspeakable horror, in this paper we analyze the changing of the contemporary discourse on Auschwitz, in the direction of the story about forgiveness as non-reconciliation with the past.

The feature-length documentary *Grandson* (RTV, 2018), directed by Aleksandar Reljić, talks about the joint fight against racism, anti-Semitism, and xenophobia of Auschwitz inmate Eva Mozes Kor, who survived Nazi experiments and who “testifies in the name of impossible testimony” (Agamben), and Rainer Hess, the grandson of the famous Auschwitz commander Rudolf Hess, sentenced to death for the murder of two and a half million Jews. In 2014, she symbolically adopted Hess’s grandson, stating that this reconciliation was her greatest revenge.

*Keywords:* Auschwitz, Holocaust, documentary, reconciliation, forgiveness, *Enkel*

*Jelena S. Mladenović*