

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Nevena DAKOVIĆ, Aleksandra MILOVANOVIĆ
(Fakultet dramskih umetnosti Univerziteta u Beogradu)

NARATIVI SEĆANJA: HOLOKAUST NA EKLANIMA BIVŠE JUGOSLAVIJE

Primljeno: 16. 7. 2016.

UDK: 7.097:[94:323.12(=411.16)](497.11)

7.097:316.774(497.11)

Poređenje kritičke recepcije i odjeka – kroz analize TV kritika, feljtona, polemika u štampi, odnosno u digitalnim medijima (veb-sajtovi, blogovi itd.) – američkih (mega)serija *Holokaust* (1978, *Holocaust: The Story of the Family Weiss*, Marvin Chomsky), *Vetrovi rata* (1983, *The Winds of War*, Dan Curtis, ABC) i *Rat i sećanja* (1988, *War and Remembrance*, Dan Curtis, ABC) otkriva promene reprezentacijskih i narativnih obrazaca sećanja te njihovo dinamično mesto u vizuelnoj kulturi, koje omogućava da (pri)povesti Holokausta postanu temelj „novog kosmopolitkog sećanja“ (Levy i Sznaider 2002: 87) na način i u meri u kojoj je to moguće na prostorima bivše Jugoslavije. Prepoznate, u svetskim okvirima, kao tačke preokreta pripovedanja jedinstvene istorijske traume, TV serije su ostvarile trostruki uticaj prilagođen specifičnostima lokalnog konteksta u menjajućim društvenim okolnostima u zemljama nekadašnje SFRJ. Najpre su, u trenutku emitovanja i repriziranja, neposredno povećale vidljivost Holokausta, inače gurnutog na margine sećanja i istorije Drugog svetskog rata. Potom su decenijskim trajanjem u sećanju javnosti delovale na promenu politike sećanja na Holokaust, ali i šire – na politiku sećanja na uporediva zbivanja nacionalne istorije, poput onih tokom ratova devedestih godina prošlog veka. Konačno, prihvaćene kao paradigma uspešnih TV serija, dodatno su podržale (uz podrazumevane „novoosvojene“ poetike, stilove i naracije filmova) preobražaj lokalnih (i)istorija Šoa od „neutralnih“ narativa smrti – kao samo jedne od vrsta priča o socijalističkoj revoluciji – u holivudske i *holivudizovane* narative preživljavanja, koji su obeležili milenijum.

Ključne reči: Holokaust, TV serije, narativi sećanja, transnacionalno sećanje, politika sećanja

ISTORIJA I SEĆANJE HOLOKAUSTA

Holokaust je jedan od događaja evropske ili, čak, svetske istorije, koji je uprkos velikoj konkurenciji – npr. Drugog svetskog rata *en général*, nuklearnih

katastrofa ili 11. septembra – izazvao najviše interesovanja i pažnje tokom decenija koje su usledile, te koji je iznova narativizovan i dokumentovan na razne načine. Za različite vizuelne umetnike, predstavljanje Šoa je jedinstveni izazov, dok nastali medijski i umetnički tekstovi (dokumentarni i fikcioni, poput filmova, fotografija, TV serija, grafičkih novela, veb-sajtova i veb-projekata) popunjavaju lakune nacionalne i transnacionalne istorije, kolektivnog i individualnog sećanja pripovedajući prošlost u obliku raznovrsnih narativa. Iako u velikoj meri konvergentni, istorija i sećanje su dva distinktivna tipa narativa jer

kolektivno sećanje nije istorija [...] Ono može da se bavi istorijskim ili društveno dalekim zbivanjem ali ga često više interesuje savremeno doba. Podjednako je rezultat svesne manipulacije koliko i nesvesnog prihvatanja i uvek je medijski posredovano. (Kansteiner 2002: 179–180)

2 Mnogoželjeno sećanje na događaje prošlosti i traume skovano je selektivnim prihvatanjem i manipulacijom kako tragova (*markers*) tako i činilaca (*makers*) sećanja. Iz skladišta zajedničke prošlosti, tj. različitih tekstova i praksi koje obuhvataju komemorativne rituale, muzeje, spomenike, pozorišne predstave, performanse, romane, eseje, memoare, filmove, TV serije, radio drame, itd. u dijalektičkom procesu nastaje nanovo uokvireno i konstruisano sećanje, zavodeći one koji se sećaju i navodeći ih da ignorišu stare obrasce i menjaju lično sećanje u skladu sa inoviranim reprezentacijama.

Analiza reprezentacije Holokausta u (trans)nacionalnim narativima ukazuje na potencijale ove jedinstvene traume da postane temelj „novog kosmopolitkog sećanja“ (Levy i Sznajder 2002: 87), omogućujući sećanju da prelazi različite granice oblikujući zajedničko svetsko iskustvo istorijskih zbivanja bez obzira na mesto i vreme originalnog događaja. U ovom procesu privilegovano mesto pripada vizuelnim medijima zahvaljujući njihovoj sposobnosti da upečatljivo „rekreiraju sećanja i prostor komemoracije“ (Lennon i Foley 1999: 47). Sire govoreći, vizuelna kultura tako definiše načine na koje „vidimo, verujemo i stvaramo značenje“ (Ibrahim 2009: 95). Američke TV serije o Holokaustu, u svetskom kontekstu, označavaju tačku preobražaja nacionalnog u transnacionalno sećanje kada milioni ljudi počinju „da dele određeni opseg priča i slika Holokausta iako samo nekolicina od njih ima lične veze sa samim zbivanjem“ (Kansteiner 2002: 189).

Poređenje američkih serija *Holokaust (Holocaust: The Story of the Family Weiss, 1978, Marvin Chomsky, NBC)*, *Vetrovi rata (The Winds of War, 1983, Dan Curtis, ABC)* i *Rat i sećanja (War and Remembrance, 1988, Dan Curtis, ABC)*, a posebno potonje dve prikazane u SFRJ 1986. i 1990/1991.

godine, a potom reprizirane u Republici Srbiji 2005/2006. godine, ostvareno je uporednom analizom njihove kritičke recepcije rekonstruisane na osnovu novinskih kritika, članaka, polemika i feljtona objavljenih u vreme premijernog prikazivanja, odnosno istraživanjima u digitalnim medijima u godinama repriznog emitovanja. Tvrdnje o ostvarenim uticajima utemeljene na analizi dela medijskog diskursa kao indikatora i svedočanstva o recepciji serija kod najšire publike neophodno je prihvatiti sa svešću o ograničenoj argumentaciji i metodologiji.¹

Uticaj megasaga neizbežno je razmatran u širem društvenom i istorijskom kontekstu – turbulentnom nacionalnom i vibrantnom internacionalnom – vidljivom kroz niz pozitivno i negativno određenih faktora koji dodatno nijansiraju konačno realizovane efekte. „Pozitivni“ događaji evropske istorije kraja prošlog veka (pad Berlinskog zida, raspad Istočnog bloka, osnaživanje ideje ujedinjene Evrope) daju zamaha evrointegracijama i doprinose formalnom nastanku geopolitičkog prostora koji je dodatno „pokrio“ već postojeći jedinstveni evropski kulturni prostor. U dvostruko potvrđenom zajedničkom prostoru, transnacionalni narativi imaju važnu ulogu u konstrukciji jedinstvenog evropskog identiteta postavljenog kao trans i nadnacionalni; kao i u razvoju svesti o nužnosti novog određenja građana Evrope i njihovih zajedničkih (i)storija. U jugoslovenskoj istoriji, pandan ovih procesa su demokratske promene u državama nastalim raspadom SFRJ; intenzifikacija njihovih napora na evropskom putu; i nastojanja za pomirenjem i prihvatanjem prošlosti. Suočavanje sa Holokaustom, kao jednim od najmračnijih trenutaka istorije, obuhvatni je – etički, kulturni, politički – izazov pred novostvorenim državama (nekadašnjeg istočnog bloka ali i nesvrstane SFRJ) na putu koliko ulaska toliko i „povratka“ u Evropu. Na drugoj strani, raspad SFRJ praćen porastom nacionalizama, građanskim ratovima i etničkim čišćenjima, jačajućim istorijskim revizionizmom u odnosu na Drugi svetski rat, predstavlja splet „negativnih“ okolnosti koje podržavaju nastanak nacionalnih država te (re)nacionalizaciju identiteta, kultura i sećanja kroz radikalno i drugačije tumačenje evropskih vrednosti.

Dinamično i dijalektičko sadejstvo elemenata ukazuje da su serije ostvarene razgranate i ambivalentne uticaje, koje istraživanje ne može u potpunosti

¹ Razmatranje rezultata istraživanja recepcije medijskih narativa kroz sociopsihološko ili etnografsko istraživanje publike koje bi omogućilo precizno utvrđivanje konkretnog uticaja na pripadnike različitih generacija i socijalno identitetskih grupacija prevazilazi opsege i koncept ovog rada. Već obavljena istraživanja na koja bi se rad mogao pozivati (kao što je „Istraživanje javnog mnijenja o suočavanju sa prošlošću“ koje je sproveo zagrebački *Documenta: Centar za suočavanje s prošlošću*, oktobra 2006. godine) retka su i indirektno vezana za temu.

da sagleda sa istom pažnjom. Nasuprot relativno nespornim efektima povećanja vidljivosti Holokausta i preoblikovanja vizuelnih narativa u skladu sa holivudskim i holivudizovanim obrascima, delovanja na politiku sećanja su podeljena i višeznačna. Promena politike sećanja – pored podrške prihvatanju Holokausta kao „jedinog istinskog zajedničkog evropskog sećanja“ (Diner 2003: 37), te razvoju tolerancije, suočavanja sa prošlošću, edukacije, promena – podrazumeva regresiju u nacionalno čisto sećanje kroz interpretativnu instrumentalizaciju narativa.

Istraživanje ukupnih mena mapira istoriju sećanja na Holokaust kao „kompleksan proces kulturne produkcije i potrošnje koja potvrđuje trajanje kulturne tradicije kao i autentičnost tragova sećanja i subverzivnih interesa“ (Kansteiner 2002: 179) onih koji se sećaju.² Rad polazi od polarizovanih svetskih reakcija na prvu TV seriju o ovoj temi, *Holokaust*, a potom sledi odjeke serija *Vetrovi rata/Rat i sećanja* u eksjugoslovenskom prostoru. Na kraju govori o političkom i kulturnom uticaju na politiku sećanja, proliferaciju izmenjenih lokalnih medijskih narativa Holokausta, te transformaciju u storije transnacionalnog i multidirekcionog sećanja.

4

HOLOKAUST I NOVI NARATIVI SEĆANJA

Prikazana na televizijama širom sveta, miniserija *Holokaust* inicirala je brojne debate koje su ukazale na kontinuirano produblјivanje krize sećanja, ali i potvrdile da je uprkos „svim svojim manama“ markirala „tačku kritičkog zaokreta u reprezentaciji Holokausta“ (Kerner 2011: 28) i time pospešila diseminaciju saznanja o ovom događaju (upor. Avisar 1988). Eli Visel (Elie Wiesel) kritikuje seriju, pored ostalog i kao narativ vizuelnih medija, koji *apriori* poima kao nižerazredni u odnosu na književnost:

(Najpre) Aušvic reprezentuje negaciju i neuspeh ljudskog progresu; on negira humanizam i baca senku na njegovu vrednost. Zatim, predstavlja poraz kulture; a zatim i umetnosti, jer kao što niko nije mogao da zamisli Aušvic pre Aušvica, tako sada niko ne može prepričati Aušvic posle Aušvica. [...] Tema Holokausta je postala stvar mode, koju film, pozorište i televizija često vulgarno eksploatišu. [...] Holokaust nije tema kao mnoge druge. On name-

² Originalni citat Kantsteiner završava terminom „potrošači sećanja“ koji je – kao i prethodni termin „korisnici sećanja“ – usklađen sa teorijama Holokausta kao dela kulturne industrije i „Holokaust industrije“ (Finkelstein 2015) kao ishodišnih tački proizvodnje standardizovanog, globalnog sećanja.

će određene granice. Određene tehnike predstavljanja, iako komercijalno efektne, ne koristi. Kako ne bi izdala mrtve i osramotila žive, ova tema traži posebnu osećajnost i drugačiji pristup od uobičajenog – rigorozno poštovanje i priznanje i, nadalje, vernost sećanja. (Wiesel 1989)

Žanrovski narativ i koncept reprezentacija primereni epskim američkim produkcijama – inače sinonimima svetski uspešnih serija – dodatno su produbili negodovanja javnosti. Kritičari (ni)su razumeli televizijsku industriju kao „korumpirajuću silu koja ne može da se odupre svom porivu da proizvodi nezadovoljavajuće/izneveravajuće reprezentacije Holokausta“ (Shandler 1999: 259), te kao oličenje *amerikanizacije* i *holivudizacije*, tj. neposrednu predstavu simplifikovane borbe dobra i zla koja je dovela do toga da „ontološki događaj (bude) pretvoren u sapunsku operu“ (Wiesel 1978). Strateški, Holokaust je u drugom planu, kao pozadina porodične ili istorijske melodrame, pa miniserija pripoveda stradanje „kroz ličnu perspektivu porodice i prijatelja“ (Ibrahim 2009: 96).³ Popularni žanrovski format melodramskog istorijskog spektakla učinio je da serija, iako najpre namenjena američkoj publici, postane svetski televizijski hit, uspostavljajući nove prakse sećanja koje su „univerzalizovale Holokaust, čineći užas i ‘nezamislivo’ dostupnim publici“ (Ibrahim 2009: 96) uprkos čuvenoj Adornoj zabrani i nemogućnosti stvaranja umetnosti posle Aušvica.

Filmovi o Holokaustu nastaju kao rezultat složenog delovanja „umnoženih istorijskih trajektorija, uključujući kulturološko i istorijsko vreme u kojem se odvijao Holokaust, kao i istorijske stavove o narativnim formama“ (Kerner 2011: 6), što daje osnove za mehaničku podelu prema razlikama istorijskog vremena i geografskog prostora Evrope i Amerike.⁴ Alternativno razmatranje proizašlo iz transnacionalnog i univerzalnog karaktera

³ Videti takođe Alexander, Jeffrey (2002).

⁴ Sećanje na Holokaust u Evropi je neposredno i snažno zahvaljujući preživelim, svedocima ili mestima sećanja (*lieux de mémoire*). Nasuprot tome, u američkoj kulturi sećanje na Holokaust je distancirano, dislocirano u prostoru i vremenu, a predstavljanje – svedočanstva vojnika i snimatelja koji su ušli u koncentracione logore oslobađajući Evropu i malobrojnih preživelih koji su se posle rata iselili u SAD – najširoj javnosti je pretežno kroz medijske tekstove i zabeleške. Promišljanje o Holokaustu je drugačije i lakše u prostorima Amerike, gde je to apstraktniji i manje materijalno prisutan pojam, pa se američka *mainstream* produkcija hvata u koštac sa temom („Holokaust *memory boom-a*“ koji je započela istoimena serija) na transparentan, popularan i trivijalan način, ne razmišljajući o postavljenim iskazivačkim i reprezentacijskim granicama. Evropska produkcija – od 1945. do 1978. godine i premijere TV serije *Holokaust* – pak u osetljivoj rekonstrukciji sećanja i iskazu traume koristi simboličke i poetske dokumentarne (od filma *Noć i magla* (*Nuit et Brouillard*, 1955, Alain Resnais) do filma *Šoa* (*Shoah*, 1985, Claude Lanzmann)) ili art fikcione forme koje se posredno (*Kanal*/

Holokausta predlaže podelu prema modalitetima iskazivanja i upisivanja traume – realističkom i modernističkom (Hirsch 2004). Posttraumatski film utemeljen na modernističkoj naraciji jedini je pravi načina govora o Holokaustu, koga su jedni toliko osporavali (Adorno 1951; Lanzmann 1984; Wiesel 1995), a drugi tvrdili da će kad-tad uz sve obzirnosti biti pronaden (Semprun 1995; Rancière 2001). „Klasični realistički oblik naracije koji je tradicionalno korišćen radi obezbeđenja osećaja gospodarenja prošlošću“ (prenebregavajući pitanje kako možete da gospodarite nečim što ne znate ili o nečemu o čemu ne znate mnogo, dodali bi), odbačen je zarad „naracije koja formalno ponavlja traumatsku strukturu iskustva svedočenja o samom događaju“ (Hirsch 2004: 23). Posttraumatski film obuhvata malobrojna dokumentarna i igrana ostvarenja u međuprostoru „avangardnog i *mainstream* filma, koji koriste kulturne tehnike modernizma“ (Hirsch 2004: XI) kada fragmentarna, vremenski nelinearna modernistička naracija prepoznatljive doku-fikcije obezbeđuje iskustvo „tekstualno posredovanog oblika traume“ (Hirsch 2004: 27).

6

U američkoj komercijalnoj filmskoj i TV produkciji i evropskim sledbenicima od osamdesetih godina prošlog veka do danas Šoa postaje metafora, istorijska lekcija i „*master* moralna paradigma“ (Shandler 1999: XII), koja zahvaljujući vizuelnoj ekonomiji „Holokaust industrije“ (Finkelstein 2005; Ramsay 2015) – pojmijene kao eksploatacija istorije i traume zarad spektakla i masovne zabave u eri globalizacije – ustanovljava nove standarde (vizuelnih) narativa istorije i sećanja Šoa za najširu publiku. Epska i melodramska magnituda TV (i)storija, klasične naracije – prema Hiršovom određenju – oslobađaju Holokaust etičkih i estetičkih zabrana i granica reprezentacije. „Lokalizovani, apstraktni i izolovani užas“ (Mandel 2001: 219) preoblikovan je u klasični holivudski narativ koji uspostavlja reprezentacijski obrazac velikog uticaja i popularnosti uprkos brojnim kritikama preživelih, istoričara i teoretičara.

Planetarno uspešna ratna saga *Vetrovi rata* (sedam delova, 883 minuta) i *Rat i sećanja* (dvanaest delova, 1620 minuta), kao primer novih obrazaca, nastala je adaptacijom romana Hermana Vouka (Herman Wouk). Porođična melodrama obavijena (propagandnom) istorijskom sagom o odlučujućoj ulozi Sjedinjenih Američkih Država u Drugom svetskom ratu nametnula se kao različita od do tada uobičajene reprezentacije Holokausta izazivajući „snažne emocionalne reakcije“ (Kantsteiner 2002: 189). Lepo složene tri narativne linije: stradanja i razaranja Drugog svetskog rata; porodične me-

Kanał, 1957, Andrzej Wajda) ili neposredno (*Prodavnica na korzou/Obchod na korze*, 1965, Ján Kadár, Elmar Klos) bave temom.

lodrame i Holokausta, spojene su raznolikim „ratnim sudbinama“ Viktora 'Pag' Henrija (Robert Mitchum), njegove porodice i prijatelja, obezbeđujući epski obuhvatnu „fresku“ svetskog konflikta. Pag je običan častan i rodoljubiv Amerikanac, visoko odlikovani mornarički oficir koji postaje vojni ataše u nacističkoj Nemačkoj pred sam početak rata. Njegovi doživljaji svedoka i učesnika uvode u narativ najveće istorijske figure – Ruzvelta (Ralph Bellamy), Hitlera (Gunter Meisner/Steven Berkoff), Čerčila (Howard Lang/Robert Hardy), Staljina (Anatoly Chaguinian/Al Ruscio), Musolinija (Enzo G. Castellari) i glavna ratna zbivanja. Sudbina starijeg sina (Warren Henry/Ben Murphy), pilota, daje uvid u bitke na Pacifiku, dok Bajron (Jean-Michael Vincent/Hart Bochner), podmornički oficir oženjen Jevrejkom (Natali Jastrov/Ali McGraw, Jane Seymour), zajedno sa njom prolazi kroz godine rata i Holokausta.

Hibridizacijom igranog i dokumentarnog materijala serija uspešno odgovara na zahteve verodostojnosti i autentičnosti koji su vizuelnoj kulturi nametnuti generalizujućim stavovima da je „viđenje (...) svedočenje, a svedočenje postaje stvarnost“ (Ibrahim 2009: 106), kao i prejakom tvrdnjom da su medijski tekstovi „prozor u prošlost“ (Kerner 2011: 15). Mešanje dokumentarnih prizora (istorije) i fikcije (sećanja) išlo je u prilog realizma i objektivnosti, učinivši da serija uprkos glorifikaciji i hiperbolizaciji američke uloge u ratu uspe da (prema mišljenju većeg dela publike) predstavi prošlost onakvom „kakva je zaista bila“ (Kerner 2009: 1; Insdorf 2003).⁵ Utisak autentičnosti podržan je korišćenjem crno-belih arhivskih snimaka (invazija na Poljsku S01E01;⁶ napad na Francusku S01E02, S01E03; bombardovanje Londona S01E05; otvaranje Istočnog fronta S01E06; napad na Perl Harbor S01E07; savezničko bombardovanje nemačkih gradova S02E07; invazija u Normandiji S02E09; Majdanek S02E10 itd.) (melo)dramski uklopljenih sa spektakularnom fikcijom snimljenom na istorijskim lokacijama uz korišćenje precizno rekonstruisane scenografije i kostimografije. Uspeh *Vetrova rata*, kao melodramskog istorijskog spektakla, kritika opisuje kao „tipično američku sagu o doživljajima visoko moralnog oficira u zaraćenoj Evropi“ koja je postigla značajan uspeh „zahvaljujući formuli drama+ljubav+rat“ (Šutić 1986a: 13).

⁵ Manjina – pre svega učesnici i svedoci rata iz Evrope, kao i teoretičari i kritičari – ukazivali su na žanrovski iskrivljenu i idealizovanu sliku prošlosti o kojoj je već drugim povodom govorio Eli Visel.

⁶ Oznake uz dokumentarne snimke odnose se na određenu sezonu (S01, S02) i epizode unutar sezone (E01, E02, itd.).

SEĆANJA NA HOLOKAUST U JUGOSLAVIJI

Iako je vanblokovska pozicija SFRJ omogućavala Jugoslovenskoj radio-televiziji (JRT) da slobodno i sa zanemarljivim kašnjenjem uvozi i emituje različite televizijske programe sa Zapada, miniserija *Holokaust* nikada nije zvanično prikazana u nekadašnjoj državi.⁷ Međutim, događaji koji su pratili premijerno emitovanje u Nemačkoj (januara 1979. godine) – gde je nakon svake epizode sledila debata u kojoj su istoričari uživo iz studija odgovarali na pitanja gledalaca⁸ – pažljivo su praćeni u lokalnoj štampi. Članak sa bombastičnim naslovom *TV pod policijskom zaštitom, serija koja je uzбудila Nemačku* detaljno je opisao nemačke reakcije uz uobičajenu političku retoriku:

Zašto danas, trideset i nešto godina od događaja koje prikazuje ova serija Nemci doživljavaju šok? Veliki broj iskreno priznaje da o mnogim stvarima nisu ništa znali, jer istorija koju su učili u školama i na fakultetima nije sa tim upoznata. Tu se radi o dve trećine današnjih stanovnika SR Nemačke koji su rođeni posle rata [...] Ankete su pokazale da je prvi nastavak serije videlo oko 12 miliona Nemaca. Pre prikazivanja serije na svakom važnom punktu, kao kod TV tornjeva, dežurale su jake policijske patrole. Reakcija je bila žestoka. Posle prve epizode registrovano je čak 75.000 poziva u studiju [...] Prvi put posle rata mladi imaju priliku da vide istoriju u kojoj nisu učestvovali, ali koju moraju da poznaju i koju moraju da osude. To je bila namera tvorca serije *Holokaust*. Želja da se ona nikada više ne ponovi. (Kerbler 1979: 10)

8

Očekivane floskule i fraze brižljivo su skrivale mučnu činjenicu da su istočnoevropske, socijalističke zemlje rano i lako prihvatile Holokaust kao *krivicu drugih* – nacista i fašista – potiskujući i zanemarujući *konačno rešenje* na sopstvenim teritorijama u organizaciji lokalnih kvislinških vlasti. Žestoke reakcije na seriju *Holokaust* širom Evrope i Amerike dodatno su učinile da se neodlučnost JRT pretvori u čvrstu odluku da serija ne bude otkupljena za prikazivanje. Ovo vreme, kraj sedme decenije prošlog veka u SFRJ, označeno je kao „dekada tišine“ (Marković 2011: 119); izbegavanja socijalne kritike i konflikta; ignorisanja rastućih ekonomskih i političkih tenzija i intenziviranja, inače zvanično nepostojeće, cenzure posle burnih događanja⁹ kasnih šezde-

⁷ U regionu Zapadnog Balkana zvanična premijera usledila je tek 2009. godine na Federalnoj televiziji Bosne i Hercegovine (RTV FBiH).

⁸ Za širi rezime pogledati Ludtke, Alf (1993).

⁹ Za detaljni rezime pogledati Lampe, John R. 2000. *Yugoslavia as History: Twice There Was a Country, second edition*. Cambridge: Cambridge University Press kao i Vučetić, Radina.

setih godina. Urednici informativnih, ali i drugih TV programa striktno su poštovali politiku „izostavljanja i brisanja“ nepoželjnih događaja i figura, kao i bespogovorne tvorbe kulta ličnosti, tj. veličanja doživotnog predsjednika SFRJ, Josipa Broza Tita (upor. Pejić 1999: 107–155). Emitovanje serije u trenutku Titove bolesti – u zemlji „bratstva i jedinstva“ obuzetoj strepnjom šta će biti sa državom nakon njegove smrti – nosilo je rizik otvaranja problematičnih tema prošlosti, kao i buđenja zataških međunacionalnih tenzija. Društveni mir, socijalna i nacionalna jednakost u zemlji, počivali su na politici „uravnilovke“ čiji je glavni cilj, kako objašnjava Bajford (Jovan Byford), bio:

potiskivanje problematičnih aspekata bliske prošlosti, najviše međuetničkog nasilja koje se u Jugoslaviji dogodilo između 1941. i 1945. godine. To se odnosi najpre na genocid nad Srbima koji su hrvatske ustaše počinile u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj, kao i genocidni teror i nasilje koje su srpski četnici činili nad Muslimanima u Istočnoj Bosni. (Byford 2013: 540)

Principi „uravnilovke“ odredili su (i)storije stradanja jevrejske zajednice kao skoro zaboravljene, „nevidljive“ i marginalizovane. U jugoslovenskoj kinematografiji ovom temom bavila su se samo tri filma: *Deveti krug* (1960, France Štiglic), *Nebeski odred* (1961, Boško Bošković, Ilija Nikolić) i *Hranjenik* (1970, Vatroslav Mimica),¹⁰ koja su naišla na kontroverzni prijem kod domaće i svetske kritike uprkos (i danas zanemarenoj) činjenici da je *Nebeski odred* među prvima u svetu prikazao priču o Sonderkommando jedinici¹¹ u Aušvicu. Situacija je bila slična i na TV programima. U prvoj epizodi TV serije *Otpisani* (1971, Aleksandar Đorđević) jevrejska devojka u koju je zaljubljen vođa ilegalaca ubrzo nestaje iz serije bez naznaka o daljoj sudbini;¹² dok četvorodelna TV serija *Banjica* (1984, Sava Mrmak, Siniša Pavić) narativizuje svedočanstva preživelih logoraša, pa samim tim i Jevreja, iz Banjičkog logora. Izuzetak je serija *Marija* (1977, Stipe Delić), snimljena u produkciji TV Zagreba. Dve od ukupno sedam epizoda detaljno prikazuju logorsku svakodnevicu glavne junakinje (Mira Banjac) koja 1944. godine

2016. *Monopol na istinu: partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka*. Beograd: CLIO.

¹⁰ Podjednako su retki i filmovi posvećeni logorima ratnih vojnih zarobljenika poput: *Crveni cvet* (1950, Gustav Gavrin), *Pet minuta raja* (1959, Igor Pretnar) i znatno kasnije *Lager Niš* (1987, Miodrag Stamenković).

¹¹ Za više videti Daković, Nevena (2014), kao i Daković, Nevena (2015).

¹² Iako možemo pretpostaviti da su odvedeni u logor na Starom sajmištu (Judenlager Semlin).

dospeva u zarobljeništvo i postaje služavka u kući jednog od oficira. (Ne) očekivano mlake i nezainteresovane reakcije kritike koja se protivila scenama eksplicitnog nasilja, mučenja i ubijanja ili prizorima ranjenih i silovanih koji su gušili „humanu stranu serije“ (Spektator 1977: 4) potvrdile su želju za održanjem nametnute tišine koja je obavijala Holokaust u Jugoslaviji.¹³

Oslabljena cenzura, veće društvene slobode, „otkriće“ prećutanih historijskih epizoda (poput Golog otoka) nakon Titove smrti, stvorili su u SFRJ više nego povoljnu atmosferu za suočavanje sa traumom prošlosti na način na koji su je doneli *Vetrovi rata*. Osamnaest jednodnevnih epizoda (originalno sedam epizoda od po 150 minuta) emitovano je petkom na Prvom kanalu u udarnom večernjem terminu, u periodu od 17. januara do 16. maja 1986. godine. Epizode *Rata i sećanja* emitovane su – od 17. decembra 1990. do 2. maja 1991. godine – subotom uveče u kasnovečernjem terminu u doba početka raspada zemlje. Tematske razlike prvog i drugog dela, kao i dramatične društvene promene, uslovile su radikalne promene kritičke recepcije, reagovanja i tumačenja serije.

10

VETROVI RATA

Premijera ratne sage *Vetrovi rata* pažljivo je najavljena i praćena u specijalizovanim časopisima poput *TV Novosti* (Beograd), *TV Revije* (Beograd) ili *Studija, tjednika za televiziju, radio, film, teatar i muziku* (Zagreb). Kampanja je obuhvatala četiri vrste novinskih tekstova: o produkciji i zvezdama; rekapitulacije i najave epizoda; prepričavanja knjige u nastavcima; i povezane historijske feljtone. Prevodima iz strane štampe, serija je predstavljena kao jedan od najambicioznijih i najskupljih projekata o Drugom svetskom ratu svih vremena. Novinski natpisi – poput *Ratne romanse* (Čikeš 1986a: 12), *Četa vredna poštovanja, ko je ko u Vetrovima rata* (Štrbac 1986b, 14–15) ili

¹³ U ovakvoj atmosferi retko i sporadično su se pojavljivale priče o koncentracionim logorima u Jugoslaviji. Sve do 2000. godine i reaktualizacije priče o logoru na Starom sajmištu – u postpetooktobarskoj Srbiji – Jasenovac je bio glavna i skoro jedina tema. Dokumentarni filmovi – *Jasenovac* (1945, Gustav Gavrin, Kosta Hlavaty), *Jasenovac 1945* (1966, Bogdan Žižić), *Evangelje zla* (1973, Đorđe Kastratović), *Krv i pepeo Jasenovca* (1983, Lordan Zafranović), *Kula smrti* (1988, Vladimir Tadej) – podržavali su oficijelnu verziju kao o logoru NDH, delu ratne istorije kvislinške države na sigurnoj distanci od istorije SFRJ, i bez ekskluzivnog pripisivanja krivice i odgovornosti jednom narodu ili jednoj republici. *Krv i pepeo Jasenovca*, kao master narativ u promenjenim političkim okolnostima, postavlja logor kao mesto stradanja, pre svega, komunista i partizana, a logorske žrtve kao heroje revolucije i NOB-a.

Henrijevi u vihoru (Čepe 1986b: 22–23) – iscrpno su izveštavali o epskoj produkciji, temama, glavnim likovima, glumcima i TV ekipi.¹⁴ Novinarica Katija Šutić u editorijalu koristi tekstove iz američkih i italijanskih časopisa, ukazujući na narativnu kombinaciju istorijske stvarnosti, fikcije i bajke prožetu nostalgijom.

Herman Wouk, proizilazi iz svega, i pored svoje narativne vještine – daje jedino priču o ratu kako bi je ispričalo dijete. Što se povijesne istine tiče, *Vjetrovi rata* su za kritičnije duhove samo iskazivanje piščeve osobne nostalgije (Wouk je sudjelovao u obrani Pearl Harbora, a poslije je vezao svoj životini put za mornaricu SAD). [...] Iz njegova *curriculum vitae* logično nastaje i sam Victor Pug Henry. [...] *Vjetrovi rata* jednostavno su freska, epsko kazivanje, najveća priča iz života neke individue koja, slično romanu nikada ne zapostavlja i stvarni život. (Šutić 1986a: 15)

Kada je počelo emitovanje *Vetrova rata*, štampa je s velikim entuzijazmom najavljivala da se već snima nastavak, te da se ekipa sa zadovoljstvom vraća na poznate lokacije u našoj zemlji. *Vetrovi svetskog rata* (Čikeš 1986b: 28–29), *Zagreb glumi Varšavu* (Šutić 1986b: 26–29) i *Ruska zima u Jastrebarskom, kod Zagreba* (Čepe 1986a: 2) otkrivaju da su u koprodukciji sa *Jadran filmom* – u duhu najbolje tradicije¹⁵ – lokacije u Hrvatskoj uspješno zamenile originale u Sovjetskom Savezu i Poljskoj.

Članak *Made in Yugoslavia* citira utiske američkog reportera sa snimanja u Hrvatskoj:

¹⁴ Samo poneki novinar koristio je poređenje sa drugim sličnim projektima, pa članak *Uskoro na malom ekranu – 18 trenutaka rata* (Štrbac 1986c: 14–15) parafrazira naslov sovjetske TV serije, *17 trenutaka proléca* (Семнадцать мгновений весны, 1973, Татьяна Михайл). U adaptaciji čuvenog romana Julijana Semjonova (Юлиан Семёнович Семёнов), Vjačeslav Tihonov (Вячеслав Васильевич Тихонов) u romantičnoj ulozi dvostrukog agenta Maksa Ota fon Štirlica, postao je jedan od najpopularnijih glumaca u SFRJ, dosežući status holivudskih zvezda.

¹⁵ *Jadran film* snimio je 145 koprodukcija i ostvario najveći priliv deviznih sredstava u bivšoj državi. Najpopularniji projekti slične ili bliske tematike su: *Proces* (Process, 1962, Orson Welles), *Violinista na krovu* (The Fiddler on the Roof, 1971, Norman Jewison), *Gvozdeni krst* (Cross of Iron, 1977, Sam Peckinpach), *Limeni doboš* (Die Blechtrommel, 1979, Volker Schlöndorff), *Sofijin izbor* (Sophie's Choice, 1982, Alan J. Pakula), *Valenberg, priča jednog heroja* (Wallenberg: A Hero's Story, 1985, Lamont Johnson), itd. Sjaj i beda beogradskog *Avala filma* – koji je bio partner u oko 120 velikih međunarodnih filmova među kojima su: *Dugi brodovi* (The Long Ships, 1963, Jack Cardiff), *Marko Polo* (Marco Polo, 1964, Denys de la Patelliere), *Džingis Kan* (Genghis Khan – the Mongols, 1965, Henry Levin), *Rat i mir* (War and Peace, 1972, David Conroy), *Quo Vadis* (Quo Vadis, 1984, Franco Rossi) – tema su mnogonagrađivanog arhivsko-dokumentarnog filma *Cinema Komunisto* (2010, Mila Turajlić).

Drum je pun ljudi. Više od 500 poljskih izbeglica, vukući svašta sa sobom, izranja iz prašine koja se nadvila nad putem koji vodi iz Krakova u Varšavu. [...] Drum je u Jugoslaviji. Datum je 3. jun 1981. (a) Poljske izbeglice su samo jugoslovenski statisti. [...] Oni su profesionalci, znaju da meci nisu pravi, da su eksplozije kraj drumu zamišljene i kontrolisane od strane najboljih stručnjaka za filmske efekte u Evropi, da je šef statista, inače iz Holivuda, obišao svaki pedalj terena na kome se snima, da bi se uverio u bezbednost onih koji su pred kamerama. Svi znaju sve to, a ipak scena deluje zastrašujuće. (*TV Revija* 1986: 15)

Brojni tekstovi posvećeni holivudskim zvezdama (*Intervju sa Robertom Mičamom: Od siromaha do zvezda* (Panajotović 1986: 3), *Robert Mičam: Žgoljačko mršavog lica* (Studio, 1986: 18), *Ali Mekgro, uz povoljan vetar* (Štrbac 1986c)) uobičajeno pominjući *film noir* uloge Roberta Mičama (*Iz prošlosti* (*Out of the Past*, 1947, Jacques Tourneur), *Rt straha* (*Cape Fear*, 1961, J. Lee Thompson), *Zbogom, lepojko* (*Farewell My Lovely*, 1975, Dick Richards)) i *Ljubavnu priču* (*Love Story*, 1970, Arthur Hiller) Ali Mekgro – svedoče o interesovanju lokalne publike za priče o poznatima.

12

Najbrojniji natpisi bili su sažeci epizoda ubačeni kao *antrfile*¹⁶ u nedeljni TV program. Takođe, *TV Novosti*, u skladu sa ritmom emitovanja serije, objavljivale su u nastavcima skraćenu verziju Voukove knjige. Hrvatski prevod popularnog dela, objavljen prvi put 1976. godine (a potom i 1982), doživeo je još jedno izdanje (1986) u mekom povezu i sa slikom na koricama koja je naglašavala vezu sa serijom privlačeci nove čitaoce. Naslovnica *Vetrovi rata* načinjena je kao kolaž portreta glavnih junaka serije, dok Robert Mičam u prvom planu jasno govori da su glavna tema Henri Pag i njegove avanture. Slika na koricama knjige *Rat i sećanja* je, pak, rutinski grafički prizor plamena eksplozija iz kojih „izbija“ naslov, bez portreta junaka i nagoveštaja priče o Šoa.

Vetrovi rata i tema Holokausta direktno su povezani feljtonom *TV Novosti, Poslednji Jevreji u Berlinu* (*TV Novosti* 1986) koji govori o sudbini Jevreja u Nemačkoj od uspona nacizma do kraja rata. S jedne strane, ozbiljna tema izdvajala se od uobičajeno laganih tonova časopisa, a s druge strane, populistički istorijski stil četiri dela – *Preživeti u podzemlju*, *Hvatači na delu*, *U rukama izdajica* i *Bekstvo iz zatvora* – bio je prijemčiv za široku publiku, osnažujući vidljivost i šireći saznanja o Holokaustu koja su u Jugoslaviji bila vrlo neujednačena. Isticanje sećanja u multikulturnoj i multinacionalnoj državi otkrilo je da je sećanje o Holokaustu u SFRJ već bilo imanentno

¹⁶ Antrfile je kratak članak, uokvireni tekst ubačen u redakcijski deo lista. U ovom slučaju, sadržaj epizode preuzet iz drugih izvora je uokviren i ubačen u TV program ili neki članak o seriji.

na „unutrašnjem“ i međurepubličkom planu. Verzija sećanja promovisana u okvirima države, a pod okriljem (i)storije o Drugom svetskom ratu zapravo je „nivelisala“, objedinjavala i ukrštala nacionalna („republička“) sećanja, postajući na taj način transnacionalna.¹⁷ Narativi Šoa razlikovali su se od jedne do druge republike: najvidljiviji su bili u Srbiji; u Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, uprkos značajnoj jevrejskoj zajednici u Sarajevu ili u Makedoniji obeleženoj tragedijom bitolskih Jevreja, bili su malo primetni i malobrojni; uopšte nisu postojali u Crnoj Gori. Svi oni sklapali su se u jedinstveni „unutrašnje transnacionalni“ narativ o Holokaustu zaklonjen master narativom socijalističke revolucije i antifašističke borbe.

RATI SEĆANJA NA EKRANU I U ŠTAMPI

Tokom četiri godine protekle između prikazivanja *Vetrova rata* i *Rata i sećanja*, jugoslovenski društveni i medijski kontekst je značajno izmenjen. Kasnih osamdesetih i početkom devedesetih godina prošlog veka – u razdoblju rastućeg nacionalizma – mediji pod čvrstom paskom političkih partija postali su „instrument potpune kontrole nad onim što je javnosti dozvoljeno da zna i što vlasti žele da ona veruje“ (Kurspahić 2003: 9). Svojim izveštavanjima podsticali su zaboravljene strahove i mržnje, pretvarajući miroljubive komšije u ogorčene neprijatelje. Raspad mreže republičkih TV centara i nestanak zajedničke programske strategije i sheme, kao i kontrole političke propagande, označio je kulminaciju haosa na medijskoj sceni nestajuće države.

Raspad Jugoslavije bio je vidljiv u virtuelnom medijskom prostoru¹⁸ i pre nego u stvarnosti. Važni istorijski i politički događaji na prostoru tadašnje SFRJ – od sahrane predsednika Tita (1980), Osme sednice Saveza komunista Srbije (1987), miting na Gazimestanu (1989), XIV Kongresa Saveza komunista (1990), ratova u Sloveniji (1991), Hrvatskoj (1991–1995) i Bosni i Hercegovini (1992–1995) do hiperinflacije (1992–1993), ekonomskog i moralnog kolapsa, rastućeg kriminala i korupcije, sankcija međunarodne zajednice (1992–2001), vojne intervencije (NATO bombardovanje 1999) u Srbiji itd. – emitovani su gotovo u direktnom prenosu, postajući politički

¹⁷ Za više o verzijama republičkih i nacionalnih sećanja videti u Friedman, Francine (2013) za Bosnu i Hercegovinu; Biondich, Mark (2013) za Hrvatsku; Case, Holly (2013) za Makedoniju i Byford, Jovan (2013) za Srbiju.

¹⁸ O ovom periodu, viđenom kao razdoblje medijskog rata koji je bio uvertira oružanih sukoba, videti više u Thompson, Mark (1999); Iordanova, Dina (2001) i Ramet, Sabrina P. (2002).

reality show koji je zavladao TV ekranima. Aktuelni ratovi predstavljeni su poređenjem i pozivanjem na Drugi svetski rat, podržavajući tvrdnju da taj rat u Jugoslaviji, zapravo, nikada nije ni okončan, te da su novi sukobi pokušaj svođenja računa iz prošlosti (upor. Daković 2008: 95–123). Vojne i paravojne formacije republika koje su se pretvarale u samostalne države apostrofirane su kao naslednici ozloglašanih (srpskih) četnika, (hrvatskih) ustaša ili (muslimanskih) Handžar divizija. Propagandna rekontekstualizacija arhivskog materijala „izazvala je strah, homogenizujući i mobilisući Srbe za rat u bivšoj Jugoslaviji“ (Milovanović 2015: 68).¹⁹ Efekti i afekti gledanja arhivskih slika postali su uznemirujuća emotivna mešavina straha, tuge, mržnje i očaja. Svetske TV stanice su, takođe, povlačile paralelu slika razorenog Balkana i Drugog svetskog rata, pa kada je britanska TV stanica ITN objavila priču o srpskom logoru Trnopolje u Bosni, međunarodna publika ju je odmah prepoznala kao „novi Holokaust“ (Shandler 1999: 240).

14

U novom političkom ambijentu uspomene na Holokaust su, s jedne strane, u talasu radikalnog nacionalizma gurnute u duboki zaborav, dok su, s druge strane, njihova „instrumentalizacija i marginalizacija“ (Byford 2013: 654) doprinele eskalaciji etničke mržnje i netolerancije. Ubrzano se stapajući sa sve jačim „revizionističkim trendovima u nacionalnoj historiografiji“ (Byford 2013: 517), tema je iz perifernog pomerena u centralni položaj, postajući paradigma stradanja i patnje nevinih sa kojom su svi narodi u Jugoslaviji želeli da se identifikuju. Transnacionalni narativ Holokausta sveden je u nacionalne okvire, gde uspostavlja poređenje jednog naroda i ostatka Evrope, ali ne i sa drugim jugoslovenskim narodima. Na skupu u Cankarjevom domu u Ljubljani (1989) i slovenački i srpski intelektualci tvrdili su da baš njihova nacija deli sudbinu Jevreja, dok je ona druga logično imenovana nacistima. Nametnutu paralelu viktimizacije i stradanja Srba i Jevreja efektno je sažeo Marko Živković (2000) objašnjavajući da želja „biti Jevrejin“ znači želju za spontanom identifikacijom sa nemoćnom žrtvom koja zadobija simpatije međunarodne zajednice i biva oslobođena odgovornosti. Korist koju donosi poređenje stradanja pretvara traganje za prošlošću u „sećanje zarad koristi“ odnosno zarad „postizanja opipljivih ciljeva na individualnom, regionalnom i nacionalnom nivou“ (Himka i Michlic 2013: 10).

Politička atmosfera objašnjava kako instrumentalizaciju sećanja tako i paradoks da je Holokaust u *Ratu i sećanjima*, iako jedna od glavnih

¹⁹ Uporedi Pavlaković (2008).

tema²⁰ – detaljno prikazana i ispriповедana – u SFRJ prepoznat indirektno i komentarisano uglavnom poređenjima prošlih i aktuelnih političkih događaja. Prikazivanje serije vremenski se poklopilo sa početkom oružanih sukoba, pa su najave – uz napomenu da je reč o produkciji izuzetnom i uspešnom projektu – dovodile u vezu dva vremenska toka. Šestodelni feljton *TV Novosti, Na barikadama našeg nepoverenja* (Krašić 1991: 27–28) o događajima uoči Drugog svetskog rata – pandan članku o seriji naslovljenom *Vreme ljubavi i mržnje* (M. S. 1991: 22) – povukao je jasnu paralelu između zbivanja 1941. i 1991. godine, naglašavajući sličnosti atmosfera i incidenata pred sukob. Povezivanjem ratne tenzije *van* ekrana i *u* njemu, u tekstovima je implicirano da je prošlost ogledalo budućnosti, te da će se prizori prošlog svetskog rata, prema modelu ponavljanja istorije, ponovo odigrati u budućim jugoslovenskim ratovima. U narednim godinama, Aušvic, Majdanek, pogromi, Terzin i deportacija Jevreja prikazani u seriji evocirani su i parafrazirani u izveštajima o etničkim sukobima u Jugoslaviji – koji su koristili iste dokumentarne snimke kao i serije – podržavajući komparativnu optiku i novu raspodelu uloga koja je zaraćene strane spasavala od odgovornosti počinitelja zločina. O (ne)očekivanim promenama recepcije serije ubedljivo govori podatak da iako je premijerno emitovana u udarnom terminu noćnog programa, njena gledanost je zapravo opadala. Epizode su često započinjale posle ponoći – zbog sve dužeg trajanja *TV dnevnika* usled političkih previranja – što je dovelo do velikog osipanja publike.

Uglavnom citirajući *press* materijal, malobrojne kritike komentarisale su seriju kao priču „o američkom direktnom uplitanju u rat“ kroz mešavinu fikcije i istorije koja je prerasla u doku-fikciju uprkos činjenici da je veći deo veoma melodramski, lično „ispričan kroz dnevnike Arona Jastrova“. Narativ individualnog sećanja opisuje „njegovo putovanje kroz fašističku Italiju, okupiranu Fancusku, Terzin i na kraju Aušvic“ tokom kojeg „se omča nacizma zateže oko njegovog vrata“ (Rosendoors 2012), a cinični intelektualac otkriva jevrejske korene i suočava se sa Bogom. Ipak, i strani i domaći novinari su uglavnom propustili da pomenu interesantne informacije o vezama produkcije sa zemljom koja je nestajala pred očima njenih građana. Nisu pominjali da je Topol (Haim Topol) postao popularan ulogom u filmu *Violinista na krovu*, koji je snimljen u Jugoslaviji. Nije naglašen fascinantno podatak da je ova serija prvi TV projekat koji je dobio dozvolu za snimanje na originalnoj lokaciji najozloglašenijeg koncentracionog logora, Aušvic-Birkenau, među čijim malobrojnim preživelim je i delegat *Jadranfilma* u ovoj koprodukciji. Branko Lustig rođen je u Osijeku,

²⁰ Pogotovo u poređenju sa prvim delom, gde je Holokaust samo naznačen kao pozadina ljubavnih odnosa glavnih likova.

odakle je kao desetogodišnji dečak deportovan u Aušvic, gde je bio među tristotinak logoraša koji su dočekali oslobođenje. Konačno, kritičke i akademske debate o reprezentaciji Holokausta na filmu²¹ – kao širi okvir poređenja – bile su relativno nepoznate u SFRJ. Tek u vreme repriza, problemi etike reprezentacije zaživeli su u regionu, pa je jedna od prelomnih tačaka i pomeranja granica prikazivanja postala dobro poznata scena serije (S02E02) u kojoj Hajnrih Himler (Heinrich Himmler) obilazi Aušvic i posmatra pogubljenja u gasnoj komori.

U periodu od dvadesetak godina koje su protekle od premijernog do repriznog emitovanja, temeljne promene društvenog, političkog i socijalnog konteksta fino su odredile obim i vidljivost ostvarenih uticaja. U trenutku premijernih emitovanja oba dela, neposredni i jasni efekat je povećanje vidljivosti i prisustva teme Holokausta – najviše kroz novinska reagovanja, prikaze i kritike serija a manje kroz pisanja o istorijskim zbivanjima – u javnom diskursu. Reartikulacija narativa sećanja, kao indikator postepene promene politike sećanja, tekla je uporedo sa medijskim i stvarnim ratovima koji su se širili zemljom, u pravcu preobraćanja Holokausta kao transnacionalnog sećanja u stožernu tačku lokalnog stradanja i sećanja. Poređenje je, pored ostalog, izvedeno naglašavanjem intertekstualnih veza slika, zapisa, filmova. No, tek novi vek uspostavlja vremensku distancu koja donosi precizno objašnjenje raslojavanja i polarizacije tokova politike sećanja. O uticaju na inoviranje filmskih narativa Holokausta lokalne produkcije, u ovom periodu, ne može se govoriti jer su serije emitovane u pedesetogodišnjem interregnumu – trideset godina posle prvog i dvadeset godina pre drugog „talasa“ filmova o Holokaustu. Novi filmovi pojaviće se, zapravo, tek godinama posle repriza serija.

16

POVRATAK U BUDUĆNOST

Postmiloševićevsku Srbiju obeležile su beskrajne reprize dostupnih TV programa, bez obzira na popularnost, kvalitet ili temu. Oba dela američke

²¹ Internacionalne polemike su ostale bez odjeka, uprkos činjenici da su pitanja o etici reprezentacije inicirana kritičkim komentarima Žaka Riveta (Jacques Rivette) – članak *O zazornom* (*De l'abjection*, 1961) – o filmu *Kapo* (*Kapo*, 1960, Gillo Pontecorvo) takođe snimljenom u SFRJ. Vanfilmskom polemikom o Kišovoj poetici i politici reprezentacije masovne traume izazvane istorijskim zločinima protiv čovečnosti dominiralo je pitanje reprezentacije staljinističkih i nacističkih zločina (delimice počinjenih spram Jevreja) – i izjednačavanja nacizma i komunizma kao istovrsnih totalitarnih režima i ideologija – a ne specifično Holokausta kao ključnog dela piščeve porodične istorije, očeve biografije i istorije Drugog svetskog rata.

megasage emitovana su na TV B92 i dok su za starije generacije i dalje bile izvrsna (i)storija Drugog svetskog rata, te su retroaktivno identifikovane kao „hronika najavljenih“ ratnih razaranja devedesetih, za nove, „neupućene“ naraštaje predstavljale su neprijatno i disfunkcionalno iznenađenje, o čemu svedoči jedan od komentara na internet forumima:

SERIJSKI PROGRAM SRAMOTA ZA B92: Ne postoji ciljna grupa kojoj je namenjena serija *Vetrovi rata*. Da bi postojala ciljna grupa, mora da se ima ideja i vizija programa, što TV B92 nema. Ja predpostavljam da su to dobili kao gratis uz sve one bajate filmove koje su najavili za sezonu jesen/zima 2005./2006. (Milosh76 2005)

Postovi iz Hrvatske prepoznaju medijske kvalitete, dok naglašavanje tematike i dokumentarnosti ukazuje da je storija Holokausta viđena kao deo globalne ratne istorije. Gledalac ceni vrlinu dokumentarnosti: „Mislim da bi bilo dobro otkupiti ovu seriju. Izuzetno kvalitetna glumačka ekipa, igrana ‘poludokumentarna’ serija. Snimano dijelom i u Hrvatskoj u Osijeku“ (4,5% 3 dijamanta za mene 2005). Gledateljka boljeg pamćenja stavlja je na listu hit serija koje treba ponovo pogledati, dodajući i komentar o Mičamu i noćnom programu kao sinonimu izvrsnih serija.

17

Ja bih recimo dodala serije *Sever i jug*, *Vetrovi rata* i *Rat i sećanja* (odlična serija o II sv. ratu sa Robertom Micamom), *Bangkok Hilton*, [...] da ih ne nabrajam *Mistralova kci*, *Master of game* Sidni Seldon, *I’ll take Manhattan*, *Till we meet again* ne mogu ni da se setim svih, a dosta dobrih serija se prikazivalo osamdesetih tokom noćnog programa, naročito onih koje su ekranizovane po bestselerima.” (Milijenkic 2006).

Repriza serija u Srbiji, prema programskoj shemi, „uokvirena“ je tematski povezanom produkcijom B92 *Nezavisni za istinu* (1999–2011). Pod ovim naslovom nastali su istraživački dokumentarni filmovi i TV emisije solidne gledanosti, prikazani u udarnim terminima. Ova ostvarenja, višeznačno popunjavajući brojne lakune o zbivanjima u recentnim ratovima, lokalnoj publici ponudila su i širi kontekst za razumevanje Holokausta, koji je već odjekivao u potonjim traumama. Dokumentarni film *Prošlost traje zauvek* (2006, Srđan Mitrović, Danica Vučinić) – gde sagovornici govore o miniseriji *Holokaust* kao o bolnom otkrovenju za nemački narod – istražuje višedecenijsko suočavanje nemačkog naroda sa zločinima kao proces upadljivo sličan srpskom iskustvu posle pada Miloševića. *Srbija godine nulte* (2001, Goran Marković); *Dobri ljudi u vremenu zla* (2002, Svetlana Broz); *Ĵedinica* (2003, Filip Švarm); *Vukovar, poslednji rez* (2006, Janko Baljak) tragaju za istinom,

odgovornošću i pomirenjem u nedavnim ratovima, naglašavajući sličnosti sa iskustvima i žrtava i počinitelja u Drugom svjetskom ratu.

Kao deo traganja za izgubljenim sećanjem, karijera Branka Lustiga postala je poznata u regionu. Brojne nagrade Republike Hrvatske, kao i počasni doktorat Zagrebačkog sveučilišta bili su konačno priznanje sjajnom producentu nekih od najvećih filmskih (Oskarom nagrađene *Šindlerove liste* (*Shindler's List*, 1995, Steven Spielberg)) i TV narativa o Holokaustu.²² Poštovanje ukazano Lustigu naišlo je na polarizovani prijem uklapajući se u inače veoma kontroverzne stavove hrvatskog društva o Holokaustu u NDH, ali i o sećanju konstruisanom u SFRJ.

Lokalna filmska produkcija – podstaknuta ponovnim istraživanjima Holokausta, rastućom vidljivošću jevrejske zajednice i njenog nasleđa, ali i novousvojenim pravcima razvoja filma *en général* – pod snažnim uticajem holivudskih obrazaca preobraćena je od „neutralnih“ narativa smrti, žrtvovanja i stradanja u *holivudizovane* sage preživljavanja. Autori filmova *Lea i Darija* (2011, Branko Ivanda), *Kada svane dan* (2012, Goran Paskaljević), *Treće poluvreme* (*Treto poluvreme*, 2012, Darko Mitrevski) okreću se različitim vrstama sretnog kraja, trijumfa života kroz sećanje i pobeđe pravednih. U formatu *biopika*, ženskog filma, melodrame prijateljstva i metapozorišne priče, storija *Lea i Darija* evocira sećanje na Holokaust u Zagrebu i NDH, postajući priča o hrvatskoj Ani Frank te trenutak suočavanja sa zaboravljenom istorijom. *Kada svane dan* pripoveda (verovatni i mogući) život potomka žrtava neinventivno prateći faktografiju zbivanja na *Starom sajmištu* i ne ulazeći u pitanja o krivici, odgovornosti ni na jednom nivou. Priča o stradanju komparativno je proširena tako da govori i o savremenim nevidljivim i marginalizovanim društvenim grupacijama (Romi) u obuhvatnom melodramsko-porodičnom okviru potra-

18

²² Mark Biondić (Mark Biondich) smatra da se stav o Holokaustu u postkomunističkoj Hrvatskoj temeljno promenio tokom dve jasno razdvojene epohe. U doba predsedništva Franje Tuđmana i vladavine HDZ-a (1990–1999), NDH „je postepeno rehabilitovano kao otelovljenje hrvatske žudnje za državnošću (...) Logor Jasenovac, koji je bukvalno nestao iz hrvatskih školskih udžbenika, zamenjen je pričama o marševima smrti koje su organizovali komunisti i o Blajburgu“ (Biondich 2013: 137–138). U periodu posle 2000. godine, vremenu reformi i borbe za članstvo u EU, „stav zvaničnika prema Holokaustu, njegovim komemoracijama i prošlosti značajno je poboljšan“ (Biondich 2013: 148). Započeta je reforma udžbenika, oživljavanje *Memorijalnog centra Jasenovac*; počelo se sa obeležavanjem Dana sećanja na žrtve Holokausta, ali postupci zvanične politike nisu dobili jedinstvenu podršku najširih slojeva hrvatskih građana. Stalno prisutne revizionističke tendencije – relativizacija Holokausta i drugih ratnih zločina odnosno revidirano poimanje NDH koje neutrališe negativne tvrdnje o istorijskim vezama savremene Hrvatske i „kvislinške tvorevine“ – markirale su stalno vraćanje na stare modele „upodobljenog“ sećanja devedesetih godina prošlog veka.

ge za pravim roditeljima pojačanom muzikom kao hranom ljubavi i sećanja. „Ovo je nečiji drugi život, a ne moj“ zaključuje glavni lik (Mustafa Nadarević) i odlučuje da – kao čin simboličkog obeležavanja i činjenja vidljivim nadenog identiteta i prošlosti – izvede izgublenu kompoziciju njegovog pravog oca, Isaka Vajsa, nastradalog u *Judenlager Semlinu*, sada mestu sećanja koje je dugo bilo deo amputirane geografije glavnog grada. *Treće poluvreme* počiva na životnoj priči – zabeleženoj kao video-svedočanstvo preživele – Nete Koen, koja je uspela da izbegne sudbinu 7000 makedonskih Jevreja koji su umrli u logoru Treblinka. Spretno kombinujući romansu, rat, Holokaust i fudbal – neskriveno sledeći model srpskog filma *Montevideo Bog te video* (2010, Dragan Bjelogrić) i padajući u iste zamke – promišlja konstrukciju nacionalnog identiteta Makedonije kao naslednika multikulturnog carstva Aleksandra Makedonskog, potvrđujući Holokaust kao transnacionalno sećanje.

U Srbiji priča o progonu Jevreja, a potom i o Starom sajmištu, dobija višestruku transmedijsku vidljivost u doku-drami *Sajmište, istorija jednog logora* (2013, Marko Popović, Srđan Mitrović), TV seriji *Ravna Gora* (Radoš Bajić, 2013, EP06), knjigama, veb-sajtu www.starosajmiste.info, edukativnim projektima (*Dvostruki teret*, realizovan kao regionalni projekat Srbije, Hrvatske, Bosne i Hercegovine i Mađarske), često „povlačeći“ sa sobom priču i o *Memorijalnom centru Jasenovac*.²³

Efekte repriziranja serija u Srbiji zaokružili su pretpostavljene i započete tokove uticaja. „Vraćanje“ Holokausta u okvire Drugog svetskog rata istaklo je njegovu transnacionalnu dimenziju i nužnost da se tokom suočavanja sa „mračnom prošlošću“ ponovo zapitamo o ulogama koje su vlade i zemlje odigrale u to doba. Priča o prošlosti slojevito je koncipirana kroz „elemente“ koje su diktirali različiti slojevi društva. Politički vrh Srbije, kao i Hrvatske, saobražavao je sećanje ciljevima ulaska u Evropsku uniju i konsonantnosti sa opštim svetskim trendovima. Struje nacionalne desnice išle su ka smanjivanju broja žrtvi, ublažavanju odgovornosti i pretvaranju antisemitizma u antinacionalno osećanje spram suseda. Struje centra su insistirale na poređenju nacionalnih sudbina, prepuštajući nekadašnjim bratskim republikama kao „drugom“ uloge počinilaca i zločinaca. Holokaust je postao vidljiv dajući za pravo da govorimo o Holokaust *memory boom*-u koji je zahvatio i bivšu Jugoslaviju i u okviru koga je repriza američke TV serije imala odmerenu ulogu, usklađenu sa ulogom drugih medija. Deo *boom*-a su i tri filma sni-

²³ Iako je reč o projektima koji deluju prevashodno na odabrane grupacije publike, ne može se poreći njihova funkcionalnost za stvaranje elite koja će u budućnosti moći da utiče na formiranje javnog mnjenja.

mljena o Holokaustu kao delu različitih nacionalnih prošlosti – u kojima se odvija potraga za ličnim (*Kad svane dan*), nacionalnim identitetom (*Treće poluvreme*) i redefinisane odgovornosti i suočavanja sa krivicom (*Lea i Darrija*) – oblikovanih prema holivudskim modelima *happy end*-a kroz duhovni trijumf i besmrtnost zahvaljujući večitom sećanju.

PROŽIMANJA SEĆANJA

20

Premijerno i reprizno emitovanje serija, kao i decenijsko prisustvo različite jačine i prepoznatljivosti, ostvarili su višestruki uticaj na oblikovanje narativa sećanja o Holokaustu, nastanak brojnih inoviranih medijskih i umetničkih tekstova, kao i ambivalentne promene (regionalne)²⁴ politike sećanja. Kritička recepcija i odjeci, u štampanim i elektronskim medijima, popularne američke ratne sage *Vetrovi rata* i *Rat i sećanja*, prihvaćeni kao indikatori recepcije i interpretacije u širim gledalačkim krugovima, mapiraju transformacije narativa i politike sećanja koje su se, sa usponima i padovima, ispoljavale neposredno (povećanje prisustva teme u javnosti) i posredno (uticaj na politike sećanje i narativne i reprezentacijske formate), te kao deo šireg mehanizma rada medijskih i socijalnih okolnosti. Čini se nesporno da je emitovanje serija, u prvom trenutku snažno i direktno, a potom posredno i neupadljivo, pomoglo uključivanje Holokausta u javni diskurs. U vreme SFRJ tema je figurirala kao direktno vezana za serije, jer je priča o TV programu nezaobilazno pominjala Holokaust inače zapretan kao deo (i)storija uravnilovke i stradanja bratskih naroda i narodnosti. Žrtve revolucije, pa i one umorene u koncentracionim logorima, prevashodno nisu imale nacionalni identitet do identiteta jugoslovenstva, za koji su se borile.

U vreme oživljavanja sećanja na Holokaust, komemoracija i povećanja broja medijskih i umetničkih narativa – koje na ovim prostorima intenzivno počinje tek posle 2000. godine – američke megasage su bitan reper popularnog načina narativizacije i reprezentacije sećanja koji prekoračuje postojeće etičke i estetičke zabrane. Pojava novog talasa filmova o Holokaustu u Srbiji, Hrvatskoj i Makedoniji potvrdila je pomeranje narativnog modela ka holivudskom komercijalnom i holivudizovanom – trivijalizovanom i uprošćenom – obrascu. Stradalničke i mučeničke, *unheimlich* logorske priče zamenjene su

²⁴ Pridev regionalno treba shvatiti ne kao jedinstvenu politiku sećanja koja pripada celom regionu, već postojanje u regionu sličnih i visoko uporedivih modela politika sećanja koje se menjaju i raslojavaju na isti način.

romantičnim storijama – integrisanim u šire reispisivanje istorije kroz ispitivanje identiteta, odgovornosti i pomirenja sa prošlošću – punim optimizma, utehe pa čak i sa konkretnim *happy end*-om (*Treće poluvreme*). Medijski diverzifikovani tekstovi – predočeni u rasponu od pozorišta i performansa do digitalnih medija – o lokalnim jevrejskim zajednicama, stradanju i stratištima (kontroverze *Jasenovca* i debata o prostoru Starog sajmišta kao multifunkcionalnom ili strogo Holokaust komemorativnom kompleksu) izazivaju različite reakcije (nacionalne) javnosti. Zvanične institucije menjaju politiku sećanja trudeći se da pomire suprotstavljene koncepte i potvrde evropsko opredeljenje; preživeli i druga generacija učestvuju u ovim naporima zarad institucionalizacije (pri)povesti Šoa.

Stavovi različitih aktera politike sećanja ukazuju na polarizovane struje koje se mogu opisati kao progresivno transnacionalne i multikulturne i regresivno nacionalne i lokalne. Dva dela serije – kao i prva koja je pokrenula niz, *Holokaust* – uspostavila su paradigmatički master narativ sećanja i istorije, visoke vizuelne i narativne ekonomije i popkulturne referentnosti. Američke megasage odredile su Šoa kao transnacionalno sećanje i univerzalni trop žrtvovanja i stradanja u svetskoj medijskoj praksi i kulturi. Nastali obrazac potom je različito korišćen i apropriran na lokalnom nivou. Transnacionalni koncept sećanja Holokausta, predočen TV serijama, otkrio je da je isti karakter postojao u okvirima jugoslovenskih sećanja uz ogradu da je povezivanje i preplitanje priča evropskih i svetskih nacija ovde prevedeno u „unutrašnje“ granice. Transnacionalno sećanje SFRJ odnosi se na spoj nacionalnih sećanja jugoslovenskih naroda i republika.

U doba žestokih ratnih sukoba i krhkog mira koji je usledio, sećanje na Holokaust „gubi prefiks trans“ kroz različite instrumentalizacije i eksploatacije izvedene zarad konstituisanja nacionalnog sećanja kao osnove nacionalnog identiteta koji dominira regresivnim verzijama politike sećanja. Trop stradanja i žrtvovanja vezuje se samo za jednu naciju i njenu ulogu u sukobima. Naglašavanje nacionalnog stradanja i redigovane verzije nacionalnog sećanja zahteva opšte povećanje vidljivosti Holokausta koji u svetskim okvirima i dalje ima transnacionalnu i kosmopolitsku vrednost. Instrumentalizacija narativa Holokausta, prepoznatljiva i kao (re)nacionalizacija ili vraćanje sećanja u rigidno nacionalne okvire, uključuje procese poređenja mučeništva – između stradanja Jevreja u Holokaustu i jedne nacije (srpske ili hrvatske) u nedavnim sukobima na tlu bivše Jugoslavije – odnosno „sećanja zarad koristi“ podrške reartikulisanim nacionalnom identitetu.

Varijacije politike sećanja o Holokaustu mogu se pratiti i kroz konstrukciju i dekonstrukciju modela multidirekcionog sećanja. Rotbergova

(Rothberg) definicija upućuje da je reč o preusmeravanju sećanja koje nastaje dinamičkom, produktivnom i interkulturalnom interakcijom različitih istorijskih sećanja (Rothberg 2009: 12–16, 311). Novonastalo sećanje je kosmopolitsko i interkulturalno, zajedničko različitim narodima i državama dok u vremenskoj ravni asocijativno povezuje sećanja na različita zbivanja sličnih obrazaca. U klasičnoj verziji, multidirekciono sećanje, kao progresivno i emancipatorsko, doprinosi razvoju multikulturalizma, tolerancije i suživota u društvu kao vrednostima koje generacije asimiluju u različitim procesima i na nivoima obrazovanja. U zemljama bivše Jugoslavije multidirekciono sećanje nastaje kao dinamičko i produktivno, ali monokulturalno preusmeravanje sećanja jer npr. u Srbiji otkriće sećanja na jednu (i)storiju, tj. Holokaust postaje zamajac novog čitanja nacionalne istorije devedesetih godina prošlog veka (Daković 2014: 139–149). Prekoračujući vremenske, identitetske, ali i žanrovske granice, sećanje probija u *real* politiku kroz nanose i slojeve (i)storija Holokausta tokom Drugog svetskog rata na jugoslovenskim prostorima, njegovog pamćenja u socijalističkoj Jugoslaviji i njegove političke upotrebe u postsocijalističkoj Srbiji, ostvarujući međuoslovljeno čitanje. Glavni zadatak narativa multidirekcionog sećanja je subverzija interpretacije eksjugoslovenskih ratova – dominantne u međunarodnoj javnosti – utemeljene na slici Srbije i Srba kao jedinih i ekskluzivnih agresora ili prevashodnih krivaca. Otkrivanje zanemarenog identiteta, tj. Srba kao traumatizovanih subjekata ratova omogućeno je podvlačenjem sličnosti Jevreja i Srba, pogotovo u pogledu njihove istorije kao žrtava genocida ili „naroda čije su nacionalne svetinje na teritoriji koja je pod vlašću drugog“ (Daković 2014: 147).

Reklamni slogan serije „Početak kraja rata leži u sećanju“ višestruko odjekuje na prostorima bivše Jugoslavije kroz proliferaciju narativa sećanja na Holokaust – koji smiruju ratne strasti i burnu prošlost donoseći tumačenja i pouke prošlosti koje odjekuju u sadašnjosti – kao i komemorativnih akcija i projekata, ali i konkretnih poteza poput ratifikacije zakona o restituciji jevrejske imovine. Narativi sećanja koji su, kako verujemo, u američkim TV serijama prikazani kao suštinski transnacionalni i multidirekciono – i uprkos tome podložni instrumentalizaciji u lokalnom, nacionalnom kontekstu – deo su progresivnih struja politike sećanja u regionu. Oživljavajući prošlost i Holokaust, na njima svojstven način, pomogli su okončanju balkanskih sukoba osnaživanjem lekcija multikulturalizma i tolerancije neophodnih za evropsku budućnost.

LITERATURA

- Adorno, Teodor. 1951/2003. „Cultural criticism and Society“. U: *Can One Live After Auschwitz?*. Ur. R. Tiedman. Stanford: Stanford UP: 146–162.
- Alexander, Jeffrey. 2002. „On the Social Construction of Moral Universals; The ‘Holocaust’ from War Crime to Trauma Drama“. U: *European Journal of Social Theory* 5, 1: 5–85.
- Avisar, Ilan. 1988. *Screening the Holocaust: Cinema’s Images of the Unimaginable*. Bloomington: Indiana University Press.
- Biondich, Mark. 2013. „Representations of the Holocaust and Historical Debates in Croatia since 1989“. U: *Bringing the Dark Past to Light: The Reception of the Holocaust in Postcommunist Europe*. Ur. J. Michlic i J. P. Himka. Lincoln, NE: University of Nebraska Press: 131–166.
- Byford, Jovan. 2013. „Between marginalisation and instrumentalization: Holocaust memory in Serbia since the late 1980s“. U: *Bringing the Dark Past to Light: The Reception of the Holocaust in Postcommunist Europe*. Ur. J. Michlic i J. P. Himka. Lincoln, NE: University of Nebraska Press: 516–549.
- Case, Holly. 2013. „The Combined Legacies of the ‘Jewish Question’ and the ‘Macedonian Question’“. U: *Bringing the Dark Past to Light: The Reception of the Holocaust in Postcommunist Europe*. Ur. J. Michlic i J. P. Himka. Lincoln, NE: University of Nebraska Press: 352–377.
- Friedman, Francine. 2013. „Contemporary Responses to the Holocaust in Bosnia and Herzegovina“. U: *Bringing the Dark Past to Light: The Reception of the Holocaust in Postcommunist Europe*. Ur. J. Michlic i J. P. Himka. Lincoln, NE: University of Nebraska Press: 83–108.
- Daković, Nevena. 2008. *Balkan kao filmski žanr: slika, tekst, nacija*. Beograd: FDU.
- Daković, Nevena. 2014. *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja*. Beograd: FDU.
- Daković, Nevena. 2015. „(Im)possible Witness: The Revelation of the Himmelcommando“. U: *Representation of the Holocaust in the Balkans in Arts and Media*. Ur. Nevena Daković. Beograd: FDU. Diskurs: 1–9.
- Diner, Dan. 2003. „Restitution and Memory: The Holocaust in European Political Culture“. *New German Critique* 90: 36–44.
- Finkelstein, Norman G. 2003. *The Holocaust Industry: Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering, Second edition*. London: Verso: 1–5.
- Hirsch, Joshua. 2004. *Afterimage: Film, Trauma and the Holocaust*. Philadelphia: Temple University Press.
- Himka, John Paul i Joanna Beata Michlic. 2013. „Introduction“. U: *Bringing the Dark Past to Light: The Reception of the Holocaust in Postcommunist Europe*. Ur. J. Michlic i J. P. Himka. Lincoln, NE: University of Nebraska Press: 1–25.
- Ibrahim, Yasmin. 2009. „Holocaust as the Visual Subject: The Problematic of Memory Making through Visual Culture“. U: *Nebula*, Volume 6, Issue 4: 94–113.
- Insdorf, Annette. 2003. *Indelible Shadows: Film and the Holocaust (third edn)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Iordanova, Dina. 2001. *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*. London: BFI.
- Kansteiner, Wulf. 2002. „Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies“. U: *History and Theory*, Volume 41, Issue 2: 179–197.

- Kerner, Aron. 2011. *Film and the Holocaust, New Perspectives on Dramas, Documentaries and Experimental Film*. London: The Continuum International Publishing Group.
- Kurspahić, Kemal. 2003. *Zločin u 19.30, balkanski mediji u ratu i miru*. Sarajevo: Media centar.
- Lampe, John R. 2000. *Yugoslavia as History: Twice There Was a Country, second edition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lennon, John i Malcolm Foley. 1999. „Interpretation of the Unimaginable: The U.S. Holocaust Memorial Museum, Washington, D.C and Dark Tourism“. U: *Journal of Travel Research* 38: 46–50.
- Levy, Daniel i Natan Sznaider. 2002. „Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory“. U: *European Journal of Social Theory* 5: 87–106.
- Ludtke, Alf. 1993. „Coming to Terms with the Past: Illusions of Remembering, Ways of Forgetting Nazism in West Germany“. U: *The Journal of Modern History*, Vol. 65, No. 3: 542–572.
- Mandel, Naomi. 2001. „Rethinking ‘After Auschwitz’: Against a Rhetoric of the Un-speakable“. U: *Boundary 2*, vol. 28, no. 2: 203–228.
- Marković, Predrag. 2011. „Where Have All the Flowers Gone? – Yugoslav Culture in the 1970s Between Liberalisation/Westernisation and Dogmatisation“. U: *The Crisis of Socialist Modernity – The Soviet Union and Yugoslavia in the 1970s*. Ur. Marie-Janine Calic, Dietmar Neutzat i Julia Obertreis. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht: 118–133.
- Milovanović, Aleksandra. 2015. „Images of Jasenovac: Rethinking Use of Archive footage and Voice-over Narration in Documentary Films“. U: *Representation of the Holocaust in the Balkans in Arts and Media*. Ur. Nevena Daković. Beograd. FDU i Diskurs: 68–79.
- Pavlaković, Vjeran. 2008. „Flirting with Fascism: The Ustaša Legacy and Croatian Politics in the 1990s“. U: *The Shared History and The Second World War and National Question in ex-Yugoslavia*. Novi Sad: CHDR: 115–143.
- Pejić, Bojana. 1999. „Tito ili ikonizacija jedne predstave“. U: *Novo čitanje ikone*. Ur. Dejan Sretenović. Beograd: Geopoetika: 107–155.
- Ramsay, Debra. 2015. *American Media and the Memory of World War II*. London/New York: Routledge.
- Ramet, Sabrina P. 2002. *Balkan Babel: The Disintegration of Yugoslavia from the Death of Tito to the War for Kosovo (Fourth edition)*. Boulder, Colorado: Westview Press.
- Ranciére, Jacques. 2001. „S’il y a de l’irreprésentable“. U: *L’Art et la mémoire des camps: représenter exterminer*. Ur. J. L. Nancy. Paris: Seuil: 81–102.
- Rivette, Jacques. 1961. „De l’abjection“. U: *Cahiers du cinéma* 120: 54–55.
- Rothberg, Michael. 2009. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, CA: Stanford UP.
- Semprun, Jorge i Elie Wiesel. 1995. *Se taire est impossible*. Paris: Mille et une nuits.
- Shandler, Jeffrey. 1999. *While America Watches: Televising the Holocaust*. NY/Oxford: Oxford University Press.
- Thompson, Mark. 1999. *Forging War: The Media in Serbia, Croatia, Bosnia and Herzegovina*. Luton: University of Luton Press.
- Vučetić, Radina. 2016. *Monopol na istinu: partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka*. Beograd: CLIO.

Živković, Marko. 2000. „The Wish to Be a Jew: The Power of the Jewish Trope in the Yugoslav Conflict“. U: *Cahiers de l'Urmis* 6: 70–84.

NOVINSKI ČLANCI

- „Intervju sa Robertom Mičamom: Od siromaha do zvezda“. 1986. U: *TV Novosti*, 14. 3. 1986: 3.
- „Made in Yugoslavia“. 1986. U: *TV Revija*, 10. 1. 1986: 15.
- „Poslednji Jevreji u Berlinu“. U: *TV Novosti*, 24. 1 – 14. 2. 1986: 24–25.
- Čepe, Mitja. 1986a. „Ruska zima u Jastrebarskom, kod Zagreba“. U: *TV Novosti*, 14. 2. 1986: 2.
- Čepe, Mitja. 1986b. „Henrijevi u vihoru“. 1986. U: *TV Novosti*, 28. 3. 1986: 22–23.
- Čikeš, Viktor. 1986a. „Ratne romanse“. U: *TV Novosti*, 24. 1. 1986: 12.
- Čikeš, Viktor. 1986b. „Vetrovi svetskog rata“. U: *TV Novosti*, 12. 6. 1986: 28–29.
- Kerbler, Jurica. 1979. „TV pod policijskom zaštitom, serija koja je uzбудila Nemačku“. U: *TV Novosti*, 9. 2. 1979: 10.
- Krasić, Vladimir. 1991. „Na barikadama našeg nepoverenja“. U: *TV novosti*, 4. 1 – 15. 2. 1991: 27–28.
- M. S. 1991. „Vreme ljubavi i mržnje“. U: *TV Novosti*, 1. 2. 1991: 22.
- Panajotović, Mira. 1986. „Intervju sa Robertom Mičamom: Od siromaha do zvezda“. U: *TV Novosti*, 14. 3. 1986: 3.
- Spektator. 1977. „Na javnom kanalu – Šokovi“. U: *TV Novosti*, 4. 2. 1977: 4.
- Štrbac, Danilo. 1986a. „Uskoro na malom ekranu – 18 trenutaka rata“. U: *TV Revija*, 10. 1. 1986: 14–15.
- Štrbac, Danilo. 1986b. „Četa vredna poštovanja, ko je ko u *Vetrovima rata*“. U: *TV Revija*, 24. 1. 1986: 14–15.
- Štrbac, Danilo. 1986c. „Ali Mekgro, uz povoljan vetar“. U: *TV Revija*, 7. 2. 1986.
- Šutić, Katja. 1986a. „Novo na televiziji – Vetrovi rata“. U: *Studio, jugoslovenska ilustrovana revija za kazalište film i muziku*, 18. 1. 1986: 13–17.
- Šutić, Katja. 1986b. „Zagreb glumi Varšavu“. U: *Studio, jugoslovenska ilustrovana revija za kazalište film i muziku*, 24. 1. 1986: 26–29.
- V. M. 1990. „Scene iz paklenog života: serija *Vetrovi rata*, repriza“. U: *TV Revija*, 1. 12. 1990: 12.
- Wiesel, Elie. 1978. „Trivializing the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction“. U: *New York Times*, April 16.
- Wiesel, Elie. 1989. „Art and the Holocaust: Trivializing Memory“. U: *New York Times*, June 11.

INTERNET IZVORI

- Lanzmann, C. 1994. „Schindler's List is an impossible story“, <http://www.phil.uu.nl/~rob/2007/hum291/lanzmannschindler.shtml/>. 13. maja 2016.
- Milijenkic. 2006. „Zaboravljene serije“. Na adresi: <http://forum.krstarica.com/showthread.php/63940-Zaboravljene-serije-/>page12. 10. marta 2016.
- Rosidoors. 2012. „Review of The Winds of War and War and Remembrance“. Na adresi: <http://rosidoors.wordpress.com/2012/05/07/review-of-the-winds-of-war-and-war-and-remembrance/>. 23. februara 2016.

Milosh76. 2005. „Serijski program sramota za b92“. Na adresi: <http://forum.b92.net/topic/17505-serijski-program-sramota-za-b92/page-10>. 10. februara 2016.

4,5% 3 dijamanta za mene. 2005. „Vetrovi rata / Rat i Sjećanja“. Na adresi: <http://www.forum.hr/showthread.php?t=123284&langid=1>. 10. februara 2016.

Abstract

MEMORY NARRATIVES: HOLOCAUST ON TV SCREENS IN THE FORMER YUGOSLAVIA

26

No other event in the history of the world has been so extensively researched and narrativised across a series of different inter/national media as the Shoah. One of the key moments in the revival of the theme is the American miniseries *Holocaust: The Story of the Family Weiss* (Marvin Chomsky, NBC), which premiered in 1978. Since, in the Western Balkans, the miniseries officially aired as late as 2009, the revival of the Holocaust narratives in the former Yugoslavia was marked by different American TV series: *The Winds of War* (Dan Curtis, ABC, 1983) and *War and Remembrance* (Dan Curtis, ABC, 1988). Broadcasted in vastly different contexts – the first one in the period of social freedom after the death of Josip Broz Tito (1986) and the second one on the eve of the wars that lead up to the break-up of the former Yugoslavia (1990/1991) – each played a distinctive role in the re-articulation of the traumatic past as well as in the making of the interpretative frame of reference for contemporary historical events. The paper considers three different ways in which the two series influenced the region, i.e. how they: a) enhanced the visibility of the Holocaust, previously pushed to the margins of history and memory of WW2; b) reshaped the local politics of memory from understanding the Holocaust as a transnational and “new cosmopolitan memory” to its manipulative appropriation as “remembering for the sake of benefit”. The latter implies identification of the nation with innocent victims which changes the attitude toward the past and the politics of remembrance. At the same time, it liberates the nation from the imperative of coming to terms with the nation’s troubled past; c) influenced the transformation of the local (hi)stories of the Shoah into Hollywoodised narratives of survival, which marked the new millennium. The paper finally examines the reception of the series which paved the way for change, by the press when the series first aired on TV, and in digital media (websites, blogs, etc.) when they were rebroadcast.

Keywords: Holocaust, TV series, memory narratives, transnational memory, politics of memory