

**UNIVERSITATEA BABEȘ-BOLYAI CLUJ NAPOCA  
FACULTATEA DE STUDII EUROPENE**

**TEZĂ DE DOCTORAT**

**REPREZENTAREA HOLOCAUSTULUI ÎN FILM**

**THE REPRESENTATION OF THE HOLOCAUST  
ON FILM**

**- REZUMAT -**

Cooronator științific  
Prof. univ. dr. Ladislau Gyemant

Candidat  
Drd. Raluca Moldovan

**TABLE OF CONTENTS:**

<b>INTRODUCTION</b>	<b>2</b>
<b>I. THE HOLOCAUST AND THE (IM)POSSIBILITY OF REPRESENTATION</b>	<b>8</b>
<b>1. From the Holocaust to the “Holocaust”: the historical event and the symbol</b>	<b>8</b>
a) The historical uniqueness of the Holocaust	8
b) The Holocaust between memory and history	19
<b>2. Representation, re-presentation and misrepresentation</b>	<b>35</b>
a) Representation and its discontents	35
b) Alan Mintz: two models of Holocaust representation	44
c) Berel Lang and the limits of representation	46
d) Michael Rothberg’s “traumatic realism”	51
e) Acting-out and working-through in Holocaust representation	58
f) The devil in the details: Holocaust misrepresentation	65
g) Conclusion: some reflections on Holocaust representation	85
<b>II. THE SHAPE OF MEMORIES TO COME: FILM AND THE HOLOCAUST</b>	<b>89</b>
a) Preliminary considerations	89
b) The representation of the Holocaust on film: historical and thematic overview	99
<b>III. CASE STUDIES: THE TRAUMATIC HOLOCAUST CINEMA</b>	<b>128</b>
<b>“The return of history as film”</b>	<b>128</b>
1. The Diary of Anne Frank (USA, 1959)	137
2. The Pawnbroker (USA, 1965)	155
3. Sophie’s Choice (USA, 1982)	163
4. Schindler’s List (USA, 1993)	178
5. Apt Pupil (USA, 1998)	195
6. Nuit et Brouillard / Night and Fog (France, 1955)	203
7. Le Dernier Métro / The Last Metro (France, 1980)	212
8. Shoah / Shoah (France, 1985)	219
9. Il portiere di notte / The Night Porter (Italy, 1974)	235
10. La Vita e Bella / Life Is Beautiful (Italy, 1997)	243
11. The Pianist (Poland/Germany/United Kingdom/France, 2002)	254
12. Train de Vie / Train of Life (France/Belgium/Netherlands/Israel/Romania, 1998)	260
13. Amen (France/Germany/Romania, 2002)	266
14. Daleka cesta / Distant Journey (The Long Journey) (Czechoslovakia, 1948)	272
15. Demanty noci / Diamonds of the Night (Czechoslovakia, 1964)	278
16. Hitlerjunge Salomon / Europa, Europa (Germany/France, 1991)	284
17. Zwartboek / Black Book (Netherlands/Germany/Belgium, 2006)	292
<b>CONCLUSION</b>	<b>299</b>
<b>Appendix I: List of Holocaust Filmography by decade</b>	<b>303</b>
<b>Appendix II: Annotated Filmography</b>	<b>312</b>
<b>BIBLIOGRAPHY</b>	<b>346</b>
<b>FILMOGRAPHY</b>	<b>358</b>
<b>INDEX</b>	<b>361</b>

*Cuvinte-cheie: Holocaust; reprezentare; negaționism; istorie; memorie; film; traumă*

Holocaustul a ajuns să ocupe un loc semnificativ în istoriografia secolului al XX-lea, numărul de cărți dedicate analizei diverselor aspecte ale acestei tragedii crescând cu fiecare an. Fără a-mi propune să fac o istorie a istoriografiei dedicate Holocaustului – deoarece acest lucru nu face obiectul prezentei teze – aș dori să menționez aici doar câteva din lucrările semnificative din acest domeniu: *The Destruction of the European Jews* a lui Raul Hilberg (a cărei primă ediție a fost publicată în 1961, după ce fusese respinsă timp de aproape șase ani de multe edituri americane prestigioase),<sup>1</sup> *The Holocaust in Historical Perspective* a lui Yehuda Bauer, publicată în 1978,<sup>2</sup> lucrarea lui Steven Katz din 1994, *The Holocaust in Historical Context*, cea a lui Michael Marrus, *The Holocaust in History* (1987)<sup>3</sup> sau *The Historiography of the Holocaust* a lui Dan Stone,<sup>4</sup> acestea fiind, desigur, doar câteva din numeroasele lucrări publicate pe acest subiect. Una dintre ideile principale care se regăsește în multe dintre aceste opere este aceea a caracterului fără precedent al Holocaustului ca eveniment istoric, precum și aceea a caracteristicilor care îl fac să fie un caz particular de genocid, un aspect la care prezenta teză se va referi în primul capitol.

Dat fiind că teza de față are ca obiect nu istoriografia Holocaustului, ci reprezentarea Holocaustului, aș dori să atrag atenția asupra faptului că acest domeniu al studiilor despre Holocaust, fără a avea în spate o istorie foarte lungă, a fost unul de interes major pentru specialiștii domeniului, stârnind adesea controverse. Probabil că întreaga dezbateră din jurul reprezentărilor Holocaustului în artă în general s-a născut ca urmare a faimosului dictum al lui Theodor Adorno că a scrie poezie după Auschwitz este un act de barbarie; de atunci, lucrările care tratează acest subiect au fost împărțite în două mari categorii: cele care susțin posibilitatea reprezentării Holocaustului în artă (cu precădere în literatură și film) și cele care evidențiază imposibilitatea de a-l reprezenta adecvat sau de a-l reprezenta pur și simplu. Totuși, numărul lucrărilor care aparțin primei categorii este cu mult mai mare decât numărul celor care aparțin celei de a doua; chiar și cei mai înfocați suporterii ai ideii că Holocaustul nu poate fi reprezentat (cum ar fi Elie Wiesel sau Claude Lanzmann) au creat opere care, de fapt, îl reprezintă. Marea majoritate a cărților și studiilor dedicate reprezentării Holocaustului au fost publicate în SUA începând cu anii 1990; aici ar trebui menționate lucrări precum cea a lui Saul Friedlander, *Probing the Limits of*

<sup>1</sup> Referințe complete la operele citate în cursul lucrării vor fi date la prima citare în cuprinsul textului.

<sup>2</sup> Yehuda Bauer, *The Holocaust in Historical Perspective*, Seattle: University of Washington Press, 1978.

<sup>3</sup> Michael Marrus, *The Holocaust in History*, New York: Barnes & Noble, 1987.

<sup>4</sup> Dan Stone (ed.), *The Historiography of the Holocaust*, London: Palgrave Macmillan, 2004.

*Representation* (un volum colectiv editat de profesorul american), cele ale lui Dominick LaCapra, *Representing the Holocaust* și *History and Memory after Auschwitz*, *Holocaust Representation. Art Within the Limits of History and Ethics* a lui Berel Lang și *Traumatic Realism* a lui Michael Rothberg. Multe dintre aceste lucrări cunoscute iau în considerare și încearcă să analizeze chestiunea limitelor reprezentării Holocaustului (o problemă care derivă din caracterul particular al Holocaustului ca eveniment istoric), susținând ideea că astfel de limite există sau că ar trebui să existe. În ciuda numărului relativ mare de lucrări care discută acest subiect, un consens cu privire la formularea unui model teoretic ferm al reprezentării Holocaustului nu pare posibil în viitorul apropiat, deși toate aceste analize aduc modele și argumente valoroase.

Lucrarea de față pornește de la premise că este posibil ca Holocaustul să fie reprezentat în artă - și mai mult, că este necesar să fie pentru a păstra memoria evenimentului istoric prin alte mijloace decât cele aparținând surselor istorice. Multe studii recente au arătat că filmul, televiziunea și internetul tind să înlocuiască cărțile de specialitate ca surse primare ale cunoașterii istorice. Dată fiind această situație, chestiunea reprezentărilor Holocaustului devine din ce în ce mai semnificativă, mai ales că numărul filmelor care se referă la acest subiect crește pe măsura trecerii anilor. O explicație valabilă pentru această stare de fapt este aceea că semnificația Holocaustului a căpătat noi dimensiuni în ultimii ani: dacă, pentru aproape patru decenii după terminarea celui de-al doilea război mondial, termenul de "Holocaust" a fost folosit pentru a desemna exterminarea evreilor din teritoriile ocupate de Germania Nazistă, în ultimii ani el a început să fie folosit în legătură cu o gamă largă de evenimente, de la conflicte militare la dezastre naturale, pierzându-și astfel o parte din specificitate și fiind tot mai mult folosit ca un simbol universal al răului. Dată fiind accesibilitatea aproape universală a filmului ca mijloc de informare în masă, acesta poate deveni un instrument important în păstrarea memoriei și specificității istorice a Holocaustului, evident, cu condiția ca filmele să nu prezinte în mod distorsionat aceste două aspecte.

Reprezentarea Holocaustului în film formează un camp de cercetare relativ restrâns în cadrul mai larg al studiilor despre Holocaust; din nou, majoritatea lucrărilor care tratează acest subiect au fost publicate de edituri americane începând cu anii 1980: primul studiu sistematic al cinematografului despre Holocaust a fost publicat de Annette Insdorf în 1983. Efortul său a fost continuat de alți cercetători, printre care Ilan Avisar, Judith Doneson, Omer Bartov și Lawrence Baron. Mai ales după 1993 – anul în care a fost lansat fenomenul

global cunoscut sub numele de *Schindler's List* – interesul față de acest subiect a crescut, fiind astfel publicate și alte lucrări, unele dintre ele referindu-se la anumite filme (precum *Schindler's List* sau *Shoah*), în timp ce altele, ca *Afterimage* a lui Joshua Hirsch, analizează mai îndeaproape reprezentarea traumei în cinematografia despre Holocaust. Cu siguranță, numărul de lucrări specializate și recenzii de film este semnificativ mai mare decât numărul cărților, multe astfel de studii fiind publicate în reviste prestigioase precum *Holocaust and Genocide Studies* sau *Screen*. În timp ce reprezentarea Holocaustului în film este un subiect relativ binecunoscut în universitățile occidentale, în România nu s-a publicat până acum niciun studiu pe această temă, cu excepția câtorva recenzii de film apărute în diverse ziare și reviste; niciuna dintre cărțile fundamentale ale acestui domeniu nu a fost încă tradusă în limba română. Cu toate acestea, România a produs (sau a co-produs) câteva filme despre Holocaust care au câștigat renume internaționale: în primul rând, *Trenul vieții* al lui Radu Mihăileanu, câștigător al câtorva premii importante; *Amen* al lui Costa-Gavras (filmat parțial în România și având câțiva actori români în distribuție) și cel mai recent, *Călătoria lui Gruberi*, regizat de Radu Gabrea și lansat în 2009.

Dat fiind stadiul cercetărilor asupra acestui subiect în România, alegerea acestui subiect pentru o teză de doctorat poate părea oarecum neobișnuită; într-adevăr, am devenit interesată de acest subiect în timpul cât am fost studentă la University of Durham, în Marea Britanie. Acolo am văzut prima dată fragmente din *Night and Fog* și *Shoah* și am realizat care este impactul unor astfel de imagini: evident, nu era prima dată când vedeam imagini ale atrocității sau când auzeam despre exterminarea evreilor din Europa, dar reacția pe care am simțit-o a fost similară cu cea descrisă de Susan Sontag în momentul când a văzut fotografii ale lagărelor de exterminare naziste publicate într-o revistă americană; după încheierea dezbaterii care a urmat, despre reprezentări adecvate ale Holocaustului în film, m-am gândit multă vreme asupra acestui subiect. Mai târziu, pe măsură ce am început să cercetez acest subiect, am realizat că o discuție despre “cea mai adecvată reprezentare filmografică a Holocaustului” ar putea fi sortită eșecului, deoarece astfel de aprecieri sunt, la urma urmei, determinate într-o mare măsură de gustul și percepția persoanei care face aprecierea și am început să mă întreb ce alte modele de analiză ar putea fi folosite pentru studierea cinematografului despre Holocaust și a modului în care aceasta prezintă exterminarea evreilor din Europa în timpul celui de-al doilea război mondial. Marea majoritate a bibliografiei pe acest subiect evită subiectul “celui mai adecvat” sau a “celui mai puțin adecvat” tip de reprezentare și se axează mai degrabă pe analiza modului în care

diverse filme folosesc diferite strategii narrative și estetice pentru a reprezenta acest eveniment; ocazional, apar voci care susțin că o comedie, de exemplu, ar fi o modalitate “nepotrivită” de reprezentare. Cu toate acestea, aș dori să susțin ideea că problema limitelor reprezentării ar putea fi aplicată (și în unele cazuri ar trebui să fie aplicată) conținutului filmului mai degrabă decât modurilor formale de expresie artistică (adică, genului) prin care se face această reprezentare; cu alte cuvinte, de ce ar fi o dramă un mod mai potrivit de reprezentare a Holocaustului decât comedia? Ca urmare, lucrarea de față nu face o ierarhie a genurilor din punctul de vedere al adecvării acestora la subiectul prezentat, ci analizează diverse filme printr-un alt tip de filtru.

Acest cadru de analiză este menționat în câteva dintre lucrările care se referă la reprezentarea Holocaustului în general și la reprezentarea Holocaustului în film în particular; de fapt, este discutată pe larg în lucrările lui Dominick LaCapra, *Representing the Holocaust* și, într-o mai mică măsură, *History and Memory after Auschwitz* și *Writing History, Writing Trauma*, în timp ce alte lucrări, precum *Probing the Limits of Representation* a lui Saul Friedlander, fac referire la ea. În literatură referitoare la reprezentarea Holocaustului în film, există două lucrări importante unde aceasta este discutată: lucrarea autorilor americani Caroline Joan Picart și David Frank, *Frames of Evil* și *Afterimage* a lui Joshua Hirsch. Acest model de analiză pornește de la premisa că cinematografia despre Holocaust este, în primul rând, o cinematografie a traumei: un corpus de filme a căror temă centrală este reprezentarea traumei și, mai precis, a modului în care victimele Holocaustului se relaționează la trauma pe care au suferit-o. În *Representing the Holocaust*, LaCapra discută această chestiune în lumina analizei traumei făcută de Freud și a metodelor pe care el le descrie pentru vindecarea traumei: acting-out,<sup>5</sup> prin care subiectul nu poate scăpa de amintirea trecutului și repetă trauma în mod melancolic și compulsiv în prezent sub diverse forme (nu neapărat în același mod în care aceasta a fost trăită) și working-through,<sup>6</sup> prin care subiectul este reușește să depășească impulsul de a repeta trauma în urma unei perioade tristețe și de împăcare cu durerea din trecut. Intenția mea este aceea de a aplica acest model de analiză asupra traumei reprezentate în diversele filme

---

<sup>5</sup> Lucrările traduse în limba română ale lui Freud echivalează termenul de “acting-out” cu melancolia descrisă de psihanalistul Austriac în “Tristețe și melancolie”. Totuși, nu mi se pare că această traducere reflectă esența termenului exprimată de termenul englez.

<sup>6</sup> Acest termen, echivalentul german al lui “trauerarbeit” a fost preluat în limba română ca “prelucrare a tristeții”, un termen care, din nou, nu consider că reflectă în totalitate sensul acestui termen așa cum este el exprimat în limba engleză.

despre Holocaust analizate în secțiunea dedicată studiilor de caz pentru a vedea care este modul dominant de reprezentare.

Lucrarea este împărțită în trei mari capitole, fiecare având diverse secțiuni și subsecțiuni; astfel, primul capitol, “Holocaustul și (im)posibilitatea reprezentării” analizează caracterul fără precedent al Holocaustului ca eveniment istoric, precum și modul în care termenul de “Holocaust” a suferit o transformare de semnificație, devenind un simbol universal al răului. De asemenea, am inclus aici și o analiză a relației dintre memorie și istorie așa cum este aceasta prezentată în lucrările unor bine-cunoscuți cercetători precum Pierre Nora, Dominick LaCapra, Lawrence Langer, Berel Lang sau Hayden White. Cea de-a doua secțiune a primului capitol discută subiectul mai larg al reprezentării Holocaustului, trecând în revistă lucrările și teoriile propuse de Alan Mintz, Sidra Ezrahi, Alvin Rosenfeld, Berel Lang, Dominick LaCapra, Michael Rothberg, Ernst van Alphen sau Michael Bernard-Donals; această secțiune include de asemenea o prezentare istorică a principalelor chestiuni din jurul negării Holocaustului privit ca un exemplu evident de distorsionare (misrepresentation) a Holocaustului.

Cel de-al doilea capitol, “Forma amintirilor ce vor veni: filmul și Holocaustul”, începe cu o discuție despre relevanța continuă pe care o are Holocaustul în contemporaneitate, luând de asemenea în considerare impactul filmului ca mijloc de comunicare în masă asupra transmiterii memoriei istorice. Cea de-a doua secțiune a acestui capitol prezintă o trecere în revistă istorică și tematică a filmelor despre Holocaust, începând cu anii de după cel de-al doilea război mondial până în prezent, discutând schimbările survenite în genurile cinematografice și în strategiile narrative folosite.

Al treilea capitol, “Studii de caz: cinematografia traumatică a Holocaustului”, ocupă cea mai întinsă parte din lucrare și discută în detaliu șaptesprezece studii de caz a căror analiză este bazată pe modelul de analiză prezentat în primele două capitole. Selecția studiilor de caz a fost făcută luând în calcul criteriul diversității: am dorit să includ atât filme europene, cât și americane, atât documentare cât și filme de ficțiune, atât comedii, cât și drame sau docudrame. Multe dintre aceste filme au fost deja menționate în literatura subiectului, dar din alte puncte de vedere; câteva dintre ele sunt amintite doar în foarte puține surse (*Apt Pupil* sau *Amen*, de exemplu), iar unul singur – *Shoah* – este analizat de Dominick LaCapra din același punct de vedere ca și cel pe care l-am adoptat pentru prezenta lucrare.

Concluzia lucrării va pune în discuție câteva observații derivate din analiza filmelor, susținând ideea că, în viitor, filmul va rămâne unul dintre cele mai importante mijloace – dacă nu cel mai important – prin care memoria Holocaustului ca eveniment istoric va fi percepută de generațiile viitoare, mai ales în lumina faptului că numărul de supraviețuitori ai Holocaustului, acești veritabili “depozitari ai memoriei”, scade cu fiecare an ce trece. Lucrarea include și două annexe, prima fiind o listă a filmelor care au ca subiect Holocaustul, ordonate cronologic, iar a doua o filmografie adnotată care include scurte analize a nouăzeci de filme pe care le consider reprezentative pentru categoria filmelor despre Holocaust.

Lista referințelor necesare pentru o astfel de lucrare (din care doar o foarte mică parte sunt disponibile în biblioteci din România) a fost întocmită ca urmare a diverselor vizite la Columbia University și New York University în SUA, Institutul Yad Vashem din Ierusalim și Muzeul Evreiesc din Frankfurt am Main, Germania (a cărui arhivă de film mi-a fost extrem de folositoare în cursul acestei cercetări).

Multitudinea de lucrări istoriografice, literare și artistice, nenumăratele articole și referințe la Holocaust pe care le auzim aproape în fiecare zi, numeroasele muzee și memoriale ale Holocaustului, toate acestea ne conduc într-o singură direcție: ne arată, o dată în plus, relevanța pe care Holocaustul ca eveniment istoric o are pentru timpurile prezente – și, fără îndoială, importanța pe care va continua să o aibă pentru generațiile viitoare. Holocaustul nu mai este, dacă a fost vreodată, un eveniment care aparține doar istoriei, literaturii sau memoriei evreiești. Holocaustul aparține istoriei mondiale, literaturii mondiale, memoriei mondiale, și-a câștigat statutul de simbol al răului, suferinței și intoleranței. Așa cum spune Yehuda Bauer în introducerea la importanta sa lucrare, *Rethinking the Holocaust*,

The Holocaust has become a symbol of evil in what is inaccurately known as Western civilisation, and the awareness of that symbol seems to be spreading all over the world [...] As the awareness of the universal implications of the Holocaust spreads, the Holocaust becomes – again – two things: a specifically Jewish tragedy and therefore a universal problem of the first magnitude.<sup>7</sup>

Cu toate acestea, faptul că Holocaustul a intrat în conștiința publică mondială nu este întotdeauna o chestiune pozitivă: cu cât sunt scrise mai multe lucrări despre un subiect, cu cât există mai multe referințe la acesta în diverse contexte, cu atât mai mare este pericolul

---

<sup>7</sup> Yehuda Bauer, *Rethinking the Holocaust*, New Haven and London: Yale University Press, 2001, pp. x și xiii. Am preferat să păstrez citarea surselor în limba engleză, dat fiind că pentru niciuna dintre lucrările citate nu există o traducere românească oficială până la această oră.

ca aceste referințe, la un moment dat, să ascundă parte din adevărata natură a evenimentului sau să îi distorsioneze sensul și semnificația.

Faptul că Holocaustul are încă suficientă însemnătate pentru ca să se scrie cărți despre el, pentru ca să fie discutat și menționat atât de des, la mai bine de cincizeci de ani de la desfășurarea sa, ne spune ceva semnificativ despre relevanța și impactul său. Însă, simplul fapt că oameni obișnuiți și specialiști discută despre Holocaust nu este cel mai important: ceea ce contează este modul în care se fac aceste referiri, modul în care evenimentul este reprezentat. Reprezentarea Holocaustului este elementul care generează și va continua să genereze controverse. Modul în care Holocaustul este reprezentat în istoriografie, literatură și film, și, în cele din urmă, în conștiința publicului, va fi decisive pentru relevanța sa viitoare și pentru modul în care evenimentul va fi memorializat cu mult după ce supraviețuitorii acestuia, care reprezintă o sursă primară de informație în acest caz, nu vor mai exista.

Istoria recentă a fost martora dezvoltării unei lungi și nu întotdeauna productive dispută despre istoria și memoria Holocaustului – mai precis, despre modul și forma în care memoria acestui eveniment istoric ar trebui transmisă. Reprezentări ale Holocaustului ar trebui să aibă la bază ambele elemente - și, din moment ce lucrarea de față discută în primul rând reprezentări în film (filmul fiind înțeles aici ca o formă de artă), apar o serie de întrebări care trebuie considerate în relație cu memoria și istoria.

Una dintre principalele asumptii ale acestei lucrări este aceea că reprezentările Holocaustului, în literatură, film sau oricare alt domeniu artistic, trebuie să ia în considerare natura unică, fără precedent a Holocaustului ca eveniment istoric, ceea ce înseamnă existența unei profunde traume a cărei reprezentare ar trebui întotdeauna să includă și o dimensiune morală. În timp ce este adevărat că Holocaustul este, din nefericire, doar unul într-o lungă listă de evenimente istorice traumatice, nu ar trebui să uităm că el are o serie de caracteristici unice care nu pot fi trecute cu vederea<sup>8</sup> - astfel, problema reprezentării Holocaustului ar trebui să fie discutată în relație cu aceste două dimensiuni (istorică și morală), două aspecte care nu sunt neapărat antagonice. Dificultatea de a le adresa a fost recunoscută de o serie de istorici și teoreticieni, printre care Dominick LaCapra, care și-a început lucrarea *History and Memory after Auschwitz* cu o serie de întrebări cărora și prezenta lucrare va încerca să le găsească un răspuns:

---

<sup>8</sup> A se vedea următoarele secțiuni pentru a discuție detaliată despre unicitatea Holocaustului ca eveniment istoric.

What aspects of the past should be remembered and how should they be remembered? Are there phenomena whose traumatic nature blocks understanding and disrupts memory while producing belated effects that have an impact on attempts to represent or otherwise address the past? What, in general, is the significance of trauma in history? Do some events present moral and representational issues even for groups not directly involved in them? [...] Does art itself have a special responsibility with respect to traumatic events that remain themselves invested with value and emotion?<sup>9</sup>

Trecerea în revistă a diferitelor modele de reprezentare a Holocaustului, ale diverselor argumente privind reprezentarea sa în scrierile istorice și în artă, precum și discuția despre negarea Holocaustului considerată ca un exemplu de distorsionare, ridică o serie de întrebări cărora voi încerca să le ofer un răspuns cu scopul de a formula un model de analiză care să servească drept bază pentru examinarea filmelor despre Holocaust care sunt incluse la secțiunea de studii de caz a prezentei lucrări.

Există limite atunci când vorbim despre reprezentarea Holocaustului, așa cum susține Saul Friedlander? În opinia mea, răspunsul la această întrebare este afirmativ: negarea Holocaustului și filmele care sunt incluse în categoria reprobabilă a pornografiei inspirată de Holocaust sunt exemple ale felului în care aceste limite sunt încălcate.

Sunt istoria și etica două astfel de limite, așa cum încearcă să demonstreze Berel Lang? Da, într-o proporție semnificativă, dar nu în termeni absoluți: reprezentările Holocaustului în arta de ficțiune (când vorbesc despre artă a Holocaustului în acest context, mă refer în primul rând la literatură și film, nu la artele vizuale, decât dacă acest lucru este anume specificat) dispun de un anumit grad de libertate atunci când reprezintă evenimente istorice; ele se pot distanța până la un anumit punct de la ceea ce știm că este fapt istoric care poate fi probat cu dovezi, pot folosi contrafactualitatea sau pot descrie personaje și evenimente care nu apar în nicio sursă istoriografică, fără a distorsiona în mod necesar Holocaustul. Răspunsul la întrebarea privind limitele etice ale reprezentării Holocaustului este probabil unul dintre cele mai complexe: a judeca o reprezentare sau alta ca fiind inadecvată din punct de vedere etic implică o mare doză de subiectivism și de judecată de valoare. Arta Holocaustului ar trebui să fie responsabilă față de tipul de viață și de moarte pe care dorește să îl reprezinte; alegerile artistice care se depărtează vizibil de la această cerință pot risca să distorsioneze evenimentul și să îl transforme în ceva ce acesta nu a fost.

Poată că dimensiunea cea mai copleșitoare a Holocaustului este trauma, un element care se află în memoria tuturor celor care au trăit acest eveniment. Dimensiunea traumatică a Holocaustului, poate mai mult decât orice altceva, poate crea sentimentul de empatie și

---

<sup>9</sup> Dominick LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca: Cornell University Press, 1998, p. 1.

identificare al oricui care citește memoriile ale supraviețuitorilor sau urmărește filme inspirate din durerea lor, natura traumatică a Holocaustului fiind transmisă prin intermediul memoriei mai degrabă decât prin intermediul istoriei. Argumentul meu este acela că reprezentările artistice ale Holocaustului – cu precădere filmele, deoarece filmul este un mediu atât de accesibil, având potențialul de a se adresa maselor – ar trebui să ia în considerare în primul rând modul în care să reprezinte această dimensiune traumatică. Pornind de la aplicarea de către Freud a conceptelor de *working-through* și *acting-out* în psihanaliză, rafinată de către Dominick LaCapra prin observațiile sale despre texte care încearcă depășirea traumei și texte care repetă trauma,<sup>10</sup> aș dori să propun un model de analiză a filmelor despre Holocaust al cărui punct central este modul în care reprezentările cinematografice considerate ca studii de caz încorporează dimensiunea traumatică a Holocaustului fie ca un caz de depășire a traumei, fie ca un caz de repetare a acesteia. Un astfel de model de analiză bazat pe reprezentarea traumei ar fi, după părerea mea, o încercare de a merge dincolo de dezbaterile despre “cel mai adecvat tip de reprezentare” sau despre valoarea superioară a reprezentărilor istorice comparativ cu cele artistice, dezbateri care adesea ridică mai multe întrebări decât reușesc să soluționeze.

Analiza dimensiunii traumatice în film va lua desigur în considerare limitele sau exigențele reprezentării discutate mai sus, integrându-le într-un model mai complet al cărui scop este acela de a dezvălui modul în care memoria traumei Holocaustului este păstrată și redată în film pentru a fi înțeleasă de spectatori care nu au trăit aceste evenimente și care, probabil, nu vor mai avea posibilitatea de a experimenta niciun alt fel de text despre Holocaust cu excepția filmelor pe care le urmăresc. În aceste sens, după părerea mea, funcția filmelor despre Holocaust este una dublă: aceea de a stabili o legătură transferențială cu spectatorul (fiind, într-un anumit sens, mijloace pentru trăirea indirectă a traumei) și aceea de a păstra memoria evenimentului istoric pentru generațiile viitoare.

Contribuția cărților de specialitate și a studiilor despre Holocaust la revelarea adevărului istoric despre acest eveniment nu poate fi negată. Impactul literaturii despre Holocaust, fie sub forma jurnalelor sau memoriilor, fie sub formă de romane, nuvele, piese de teatru, poeme, nu poate fi trecută cu vederea de nimeni care are și un interes minor în acest subiect. Cu toate acestea, relevanța continuă pe care Holocaustul o are nu poate fi menținută doar prin intermediul lucrărilor de specialitate, a cuvântului scris. Chiar dacă acest fenomen nu este unul fericit, declinul înregistrat în numărul acelor care citesc

---

<sup>10</sup> Pentru o discuție detaliată despre cele două concepte și aplicarea lor, a se vedea teza, see supra, pp. 51-56.

cărți este acum un fenomen general, care afectează în primul rând masele, cei care contează cel mai mult atunci când se întocmesc statistici care măsoară relevanța unui eveniment anume. Este un fapt că marea masă a oamenilor formează ceea ce se numește marea public. Aceleași statistici ne arată că, în prezent, televiziunea a devenit principala sursă de informație a acestor oameni obișnuiți, în timp ce scăderea numărului celor care citesc cărți este relativ nesemnificativ doar în rândul celor din categoria intelectualilor (cadre didactice, studenți, specialiști, etc.).

De la momentul inventării sale în 1895, cinematograful a atras milioane și milioane de oameni, mulți dintre ei menționând filmele istorice drept singura lor sursă de informare despre orice eveniment istoric. Așa stă lucrurile, Holocaustul, socotit unul dintre cele mai importante evenimente ale istoriei mondiale, nu doar ale istoriei secolului XX, nu ar fi putut să lipsească din categoria largă a subiectelor și reprezentărilor cinematografice. Succesul popular și comercial al multor filme care prezintă diverse aspecte ale Holocaustului (în acest caz, *Schindler's List* sau *Life Is Beautiful* sunt probabil primele exemple la care ne putem gândi) a demonstrat că, pe de o parte, Holocaustul ca eveniment istoric este încă relevant pentru publicul contemporan, că reprezentările Holocaustului în film pot lua cele mai diverse (și chiar surprinzătoare) forme – incluzând, în cazul celor două exemple menționate, biopicul și comedia.

Cele mai importante lucrări care analizează reprezentarea Holocaustului în film au fost publicate începând cu anii 1980, incluzând aici *Indelible Shadows* a Annettei Insdorf,<sup>11</sup> *Screening the Holocaust* a lui Ilan Avisar,<sup>12</sup> și *The Holocaust in American Film* a lui Judith Doneson.<sup>13</sup> Două dintre ele, cele ale lui Insdorf și Doneson, au fost reeditate la finele anilor 1990 pentru a include analize ale unor filme mai recente. Una dintre ultimele cărți publicate în domeniu este *Projecting the Holocaust into the Present* a lui Lawrence Baron, în 2005.<sup>14</sup>

În cursurile cercetărilor mele, inițial am încercat să văd dacă întrebarea “există un mod adecvat de reprezentare a Holocaustului în film?” își poate găsi un răspuns. Un răspuns definitiv la o astfel de întrebare ar avea ca rezultat inevitabil stabilirea unei ierarhii a tuturor genurilor diferite de film și a tipurilor de narațiuni folosite pentru a

---

<sup>11</sup> Annette Insdorf, *Indelible Shadows, Film and the Holocaust*, New York: Vintage Books, 1983; 3<sup>rd</sup> edition, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

<sup>12</sup> Ilan Avisar, *Screening the Holocaust: Cinema's Images of the Unimaginable*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

<sup>13</sup> Judith Doneson, *The Holocaust in American Film*, 2<sup>nd</sup> edition, New York, Syracuse: Syracuse University Press, 2001.

<sup>14</sup> Lawrence Baron, *Projecting the Holocaust into the Present. The Changing Focus of the Contemporary Holocaust Cinema*, New York: Rowman & Littlefield, 2005.

reprezenta Holocaustul<sup>15</sup> - și consider că orice astfel de ierarhie ar fi, într-o măsură mai mare sau mai mică, greșită, pentru că obiectul cercetării nu este susceptibil, în primul rând, de a fi supus unei astfel de ierarhizări. Încercarea de a stabili un “clasament al celor mai adecvate moduri de reprezentare” ale Holocaustului în film ar fi echivalent cu a încerca să facem un clasament al suferinței și a decide, spre exemplu, că o persoană care a fost împușcată a suferit mai mult (sau mai puțin) decât cinema căruia i-a fost amputat un membru. În ultimul rând, dar nu în cele din urmă, atunci când apare o astfel de întrebare, trebuie să ne gândim de asemenea și la natura specifică a mediului prin care se face reprezentarea.

Afirmația lui Marshall McLuhan, “Mesajul este mediul”,<sup>16</sup> nu ar trebui ignorată, mai ales când vine vorba de analiza mediului vizual. Oamenii reacționează mai puternic și mai imediat la ceva ce văd decât la ceva ce aud sau citesc, pentru că mintea omenească adesea operează după principiul că “a vedea înseamnă a crede”. Imaginea vizuală are un impact mai direct și mai imediat decât orice alt tip de imagine, deoarece imprimă un anumit tip de reprezentare gata fabricată în mințile și percepțiile oamenilor. Reprezentarea vizuală a unui anumit eveniment va rămâne aproape întotdeauna în imaginația oamenilor mai mult decât o imagine pe care și-o vor fi format cu ochiul minții după citirea unei descrieri detaliate a aceluiași eveniment pe care îl văd reprezentat prin mijlocirea fotografiilor sau filmului.<sup>17</sup> Cu toate acestea, două dintre riscurile asociate cu această supremație a vizualului asupra mediului scris constau în faptul că, în primul rând, imaginea vizuală aproape inevitabil încorporează percepția asupra unui eveniment a unui anumit individ (fotograf sau regizor de film, de exemplu), care este prezentată ca fiind “realitatea” și, în al doilea rând, această “realitate manipulată” poate fi asimilată “realității reale”, fiind percepută ca atare de foarte mulți oameni care se relaționează la ea ca și cum ar fi autentică. Astfel, orice reprezentare vizuală a unui eveniment într-o formă sau alta implică un anumit grad de “realitate reală” sau autenticitate.

---

<sup>15</sup> “Gen” este un termen folosit pentru a descrie modul în care o categorie de convenții narrative (subiect, personaje, locație, scenografie) sunt organizate în tipuri recognoscibile de modele narative.

<sup>16</sup> Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto: The University of Toronto Press, 1962.

<sup>17</sup> Susan Sontag, de exemplu, descrie reacția pe care a avut-o la vederea fotografiilor care prezentau atrocitățile naziste în termeni de “epifanie negativă”: “Nothing I have seen – in photographs or real life – ever cut me as sharply, deeply, instantaneously. Indeed, it seems plausible to divide my life into two parts, before I saw those photographs (I was twelve) and after, though it was several years before I understood fully what they were about...when I looked at those photographs, something broke. Some limit had been reached, and not only that of horror; I felt irrevocably grieved, wounded, but a part of my feelings started to tighten; something went dead; something is still crying”. (*On Photography*, New York: Dell, 1979, pp. 19-20).

Aceste considerații sunt cu deosebire importante atunci când vine vorba de reprezentările cinematografice ale unui anume eveniment istoric – în acest caz, Holocaustul. Pe când experiența de a citi un jurnal sau memoriile unui supraviețuitor este una nemediată, în sensul în care nu există niciun intermediar între scriitor și cititor, actul de a vedea un film despre Holocaust este în mod vizibil o experiență mediată, deoarece spectatorul nu vede realitatea istorică așa cum a fost ea, sau măcar așa cum a fost trăită de personajele reale (sau fictive) din film, ci vede filmul ca întreg așa cum a fost imaginat și modelat de viziunea regizorului, scenaristului și a actorilor. Un film este viziunea unui om (sau a unei echipe) despre un anume eveniment, care este apoi prezentată spectatorturului ca având un caracter aparent real. Acest caracter aparent real este întărit mai ales dacă regizorul unui anume film include elemente care sunt specifice unui anume perioade istorice sau unui anume eveniment istoric, făcând uz de o întreagă gamă de posibilități oferite de producția de film, cum sunt costumele, scenografia, machiajul, muzica, montajul, efectele vizuale speciale, imaginile generate de computer, etc. Scriitorul de literatură, spre deosebire de regizorul de film, are la dispoziția sa doar un arsenal redus de mijloace, puterea de evocare a cuvintelor sale fiind de asemenea condiționată de disponibilitatea cititorului de a face efortul de pătrunde sensul operei literare. Actul de a vedea un film, pe de altă parte, cere un efort mult mai mic, deoarece imaginile vizuale au calitatea intrinsecă a de vorbi prin ele însele.

Referindu-se la dificultatea cuvintelor de a reda realitatea Holocaustului, Primo Levi scria:

just as our hunger is not that feeling of missing a meal, so our way of being cold has need of a new word. We say 'hunger', we say 'tiredness', 'fear', 'pain', we say 'winter' and they are different things. They are free words, created and used by free men who lived in comfort and suffering in their homes. If the Lagers had lasted longer, a new, harsh language would have been born, and only this language could express what it means to toil the whole day in the wind, with the temperature freezing, wearing only a shirt, underpants, cloth jacket and trousers, and in one's body nothing but weakness, hunger and the knowledge of the end drawing near.<sup>18</sup>

Comentând cuvintele lui Levi în lumina primatului cinematografiei asupra literaturii, Ilan Avisar observă,

Primo Levi touches on the most fundamental issue when he questions the qualifications of the basic means of literary expression, namely words and language, to adequately portray the authentic horrors. Theoretically cinema has an advantage over literature in the quest for realism. Compared with words, the photographic image is a better means of objective representation and has a stronger immediate and sensuous impact on the viewer. The extraordinary power

<sup>18</sup> Primo Levi, *Survival in Auschwitz*, trans. Stuart Woolf, New York: Collier Books, 1961, p. 112, citat în Ilan Avisar, *Screening the Holocaust*, p. 4.

of revealing and arresting photos rests on a complex mental process whereby the visual perception is associated with the knowledge that what is seen is the result of objective recording, and hence the content of the picture is immediately recognized as a piece of authentic actuality. This recognition is at the heart of the fascination with the image, especially when the picture exhibits extreme human situations.<sup>19</sup>

Aceste puncte de vedere readuc în atenție o dezbatere destul de lungă în studiile despre Holocaust, anume aceea că acest eveniment are nevoie de crearea unui nou limbaj prin care să poată fi reprezentat; cu toate acestea, din moment ce inovațiile în acest domeniu sunt destul de implauzibile în acest moment, reprezentările Holocaustului trebuie să facă uz de mijloacele oferite de vechile genuri sau limbaje.

Impactul imaginii vizuale poate fi de asemenea explicat și prin acea “putere de evocare”<sup>20</sup> pe care fotografiile o au, dat fiind faptul că fotografia unui eveniment din trecut stabilește într-un fel o punte peste timp între prezent și trecut și confirmă faptul că ceea ce vedem în fața ochilor a existat de fapt, într-o formă sau alta, într-un anumit moment al istoriei. Nu ar trebui, de altfel, să uităm faptul că una dintre principalele funcții ale cinematografului, în afară de aceea de a oferi distracție, este aceea de a conduce la atingerea acelei stări de catharsis pe care vechii greci încercau să o obțină prin spectacolele lor de teatru. Acestea foloseau mijloace care, prin comparație cu posibilitățile cinematografului moderne, pot părea rudimentare, dar, atâta vreme cât efectul dorit era atins, piesa ea considerată un succes, și, de ce nu, o modalitate adecvată de reprezentare a subiectului său. În mod similar, regizorii vremurilor moderne caută să inducă aceeași stare de catharsis, care garantează succesul comercial al unui anumit film. Cu toate acestea, un film de succes despre Holocaust nu este întotdeauna similar cu un film despre Holocaust care rămâne fidel naturii evenimentului pe care încearcă să îl reprezinte.

Fără a ridica problema spinoasă a reprezentărilor adecvate ale Holocaustului în cinematografie, ar trebui să nu uităm faptul că natura Holocaustului ca eveniment istoric fără precedent poate fi afectată de anumite tipuri de reprezentări, putând fi trivializată și minimizată pentru generațiile viitoare, dat fiind impactul imaginii vizuale în societatea contemporană. Astfel, așa cum arată Berel Lang, “certain limits based on a combination of historical and ethical constraints impinge on representations or images of the Holocaust, as a matter of both fact and right.”<sup>21</sup> De aceea, modelul de analiză propus în lucrarea de față, așa cum am arătat anterior, va fi unul care încearcă să examineze modul în care

---

<sup>19</sup> Ibidem, loc. cit.

<sup>20</sup> Cf. ibidem, loc. cit.

<sup>21</sup> Lang, *Holocaust Representation*. p. ix.

dimensiunea traumatică este reprezentată în diverse filme despre Holocaust, fie sub forma unei depășiri a durerii și tristeții, fie sub forma a ceva ce este repetat și reluat la infinit.

Alison Landsberg, referindu-se la dezvoltările din tehnologiile mass media în ultimii ani, sugerează că

the mass cultural technologies that enable the production and dissemination of prosthetic memories are incredibly powerful; rather than disdain and turn our backs on these technologies; we must instead recognize their power and political potential.<sup>22</sup>

Interpretarea pe care autoarea o acestor tipuri de amintiri le descrie drept “those [memories] experienced vicariously through their re-enactment in cinema or other mass media”.<sup>23</sup> Prezentarea de teme serioase într-un limbaj accesibil le poate răpi o parte din impatul social, dar, dacă acest lucru este făcut în mod corect, ele pot de asemenea să aducă în atenția publicului larg de pretutindeni nedreptățile istorice suferite de diverse grupuri și pot juca un rol foarte important în crearea unui sentiment de empatie și în articularea unei relații etice cu celălalt.

Teza autoarei este aceea că modernitatea face posibilă și necesară existența unui nou tip de memorie culturală publică pe care ea o denumește “memorie-proteză”.<sup>24</sup>

[this new form of memory] emerges at the interface between a person and a historical narrative about the past, at an experiential site such as a movie theatre or museum. In the process that I am describing, the person does not simply apprehend a historical narrative but takes on a more personal, deeply felt memory of a past event through which he or she did not live.<sup>25</sup>

Argumentul lui Landsberg este că filmul joacă rolul cel mai important în apariția acestei noi forme de memorie – un aspect cu care sunt de acord -, mai ales în lumina faptului că memoria, spre deosebire de istorie, implică existența unei relații afective, subiective, cu trecutul care asigură un grad mai mare de empatie cu diverse evenimente și personaje din trecut. Autoarea explică folosirea acestui termen prin faptul că aceste amintiri nu sunt naturale, nu sunt produsul unei experiențe trăite, ci sunt derivate dintr-o experiență mediată, cum ar fi aceea de a vedea un film; ca și în cazul unei proteze, a unui membru artificial, ele apar adesea ca rezultat al unui eveniment traumatic. Mass media, în acest caz, (și cu

---

<sup>22</sup> Alison Landsberg, “Prosthetic Memory: The Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture”, in Paul Grange (ed.), *Memory and Popular Film*, Manchester: Manchester University Press, 2003, p. 158, citat în Baron, op. cit., p. 262.

<sup>23</sup> Ibidem, loc. cit.

<sup>24</sup> Alison Landsberg, *Prosthetic Memories: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press, 2004, p. 1.

<sup>25</sup> Ibidem, pp. 2-3.

precădere filmul) acționează ca un spațiu transferențial în sensul Freudian, dând posibilitatea oamenilor să aibă o înțelegere asupra unor evenimente pe care nu le-au trăit.<sup>26</sup>

Argumentul autoarei este acela că unul dintre cele mai importante roluri ale acestui tip de memorie este acela de a facilita un tip de gândire etică, înțeles în acord cu argumentul meu despre necesitatea existenței unei dimensiuni etice a reprezentărilor despre Holocaust:

Representing the Holocaust is about making the Holocaust concrete and thinkable. It is about finding ways to “burn in” memories so that they might become meaningful locally, so that they can become the grounds for political engagement in the present and the future. [...] Part of the political potential of prosthetic memory is its ability to enable ethical thinking. Thinking ethically means thinking beyond the immediacy of one’s own wants and desires. Prosthetic memory teaches ethical thinking by fostering empathy.<sup>27</sup>

Reprezentarea Holocaustului în film se lovește de aceleași dificultăți întâlnite în cazul reprezentărilor literare despre Holocaust, anume, cum se poate arăta ceea ce este de nearătat, ceva ce trece dincolo de limitele ficțiunii? Ce fel de limbaj cinematografic este atât adecvat cât și capabil să înregistreze atrocitatea extremă și tragedia Holocaustului? Elie Wiesel, unul dintre cei care a susținut imposibilitatea reprezentării Holocaustului în literatură,<sup>28</sup> se întreabă:

does there exist another way, another language, to say what is unsayable? The image perhaps? Can it be more accessible, more malleable, more expressive than the word? Can I admit it? I am as wary of one as of the other. Even more of the image. Of the filmed image, of course. One does not imagine the unimaginable. And in particular, one does not show it on screen.<sup>29</sup>

Cu toate acestea, mulți autori, printre care Lawrence Baron, nu împărtășesc punctul de vedere al lui Wiesel. Baron nu este de acord nici cu autorii care susțin o reprezentare unidimensională a Holocaustului în film, care se bazează pe un realism dus la extrem. O astfel de reprezentare unilaterală nu ar putea include multele dimensiuni și nuanțe ale acestei tragedii complexe, și, pe termen lung, ar putea chiar să conducă la diminuarea relevanței sale, din moment ce reprezentările sale nu s-ar putea adapta la așteptările schimbătoare ale publicului și timpurilor.

Lawrence Langer, spre deosebire de Wiesel, susține nu doar că reprezentarea Holocaustului este posibilă, ci și ca doar arta “can lead the uninitiated imagination from the

---

<sup>26</sup> Ibidem, pp. 111.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 139, 149.

<sup>28</sup> “There is no such thing as Holocaust literature – there cannot be. Auschwitz negates all literature as it negates all theories and doctrines; to lock it into a philosophy is to restrict it. To substitute words, any words for it is to distort it. A Holocaust literature? The very term is a contradiction”. (Elie Wiesel citat în Insdorf, op. cit., p. xi).

<sup>29</sup> Elie Wiesel citat în Baron, op. cit., p. 1.

familiar realm of man's fate to the icy atmosphere of the deathcamps".<sup>30</sup> Potrivit lui Langer, arta Holocaustului este o "artă necesară", cu atât mai mult cu cât distanța dintre eveniment și prezent crește: din moment ce documentele istorice prin ele însele nu explică cum a fost posibil ca "a civilised country in the midst of the twentieth century coolly decided to murder all of Europe's Jews", arta trebuie să medieze pentru generațiile prezente și viitoare căutarea de răspunsuri la astfel de întrebări.<sup>31</sup>

Adecvarea sau inadecvarea diverselor tipuri de reprezentări filmografice nu poate fi analizată prin același filtru folosit pentru analiza modurilor de reprezentare în literatură, pur și simplu pentru că cele două medii de reprezentare nu sunt similare. În timp ce filmul are câteva avantaje asupra cuvântului scris în ceea ce privește caracterul direct și imediat al impactului său, are de asemenea și dezavantaje, primul dintre ele fiind faptul că un film, spre deosebire de o carte, are o durată limitată. În consecință, regizorii recunosc această limitare și să rezolve această problemă prin accentul pus pe prezentarea și reprezentarea unui număr mai redus de aspecte ale unui eveniment decât scriitorii, ceea ce poate uneori să dea impresia că filmele sunt lipsite de perspectivă și trec cu vederea prea ușor detaliile semnificative, creând o versiune simplificată și subiectivă a evenimentelor istorice și a personajelor care iau parte la ele. Atunci când vine vorba de film, mi se pare mai important să analizăm impactul pe care un anumit tip de reprezentare îl are asupra spectatorului, mai ales din punctul de vedere al potențialului de a crea un sentiment de identificare între spectator și personaje; acesta este unul din principalele motive pentru care am ales un model de analiză bazat pe examinarea traumei, ceva ce spectatorii contemporani pot înțelege și empatiza.

După ce am făcut aceste considerații, aș dori să stăruie puțin asupra considerației făcute de Annette Insdorf referitoare la provocările la care trebuie să facă față regizorii atunci când reprezintă Holocaustul, precum și la funcția pe care cinematografia ca formă de artă o îndeplinește. Autoarea are dreptate atunci când remarcă următorul fapt:

filmmakers and film critics confronting the Holocaust face a basic task – finding an appropriate language for that which is mute or defies visualization. How do we lead a camera or pen to penetrate history and create art, as opposed to merely recording events? What are the formal as well as moral responsibilities if we are to understand and communicate the complexities of the Holocaust through its filmic representations?<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Lawrence Langer, *Admitting the Holocaust*, New York: Oxford University Press, p. 174-175.

<sup>31</sup> Ibidem, loc. cit.

<sup>32</sup> Insdorf, op. cit., p. xiii.

În timp ce Insdorf recunoaște că anumite genuri și strategii narrative reușesc mai bine decât altele să manifeste o integritate morală și artistică,<sup>33</sup> ea observă de asemenea că “[the trivialization of the Holocaust by using realism and melodramatic conventions] is a lesser evil than having the memory of the Shoah disappear from cultural attention”.<sup>34</sup>

Autoarea semnalează de asemenea că unul dintre cele mai frecvente riscuri asociate reprezentărilor cinematografice despre Holocaust este exploatarea acestui eveniment de către cei care au acces la mass-media:

the commercial exigencies of film make it a dubious form for communicating the truth of World War II, given box-office dependence on sex, violence, a simple plot, easy laughs and so on. Nevertheless, it is primarily through motion pictures that the mass audience knows – and will continue to learn – about the Nazi era and its victims.<sup>35</sup>

Din acest punct de vedere (și, aș spune, în continuarea ideii de catharsis discutată mai devreme), cinematografia îndeplinește un rol definit de criticul german de film Siegfried Kracauer printr-o paralelă cu mitul antic al Meduzei,

whose face, with its huge teeth and protruding tongue, was so horrible that the sheer sight of it turned men and beasts into stone. When Athena instigated Perseus to slay the monster, she therefore warned him never to look at the face itself, but only at its mirror reflection in the polished shield she had given him. Following her advice, Perseus cut off Medusa’s head with the sickle which Hermes had contributed to his equipment. The moral of the myth is, of course, that we do not, and cannot, see actual horrors because they paralyse us with blinding fear; and that we shall know what they look like only by watching images of them which reproduce their true appearance...the reflection of happenings which would petrify us were we to encounter them in real life. The film screen is Athena’s polished shield.<sup>36</sup>

Necesitatea unei reprezentări și a unei înțelegeri a Holocaustului, mai degrabă decât necesitatea unei simple prezentări, se naște tocmai din natura de neînțeles, extraordinară, a Holocaustului ca eveniment istoric.

Forma pe care reflecția despre Holocaust o ia în diverse filme este diferită și datorită viziunii estetice a regizorului, pentru că nu trebuie să uităm că filmul este, totuși, o formă de artă. În ciuda criticilor (chiar venite din partea realizatorilor precum regizorul francez Claude Lanzmann, autorul documentarului *Shoah*) că nicio formă de artă (și cinematografia cu atât mai puțin) nu ar putea reprezenta ororile Holocaustului și că, mai mult, găsirea unei forme de expresie care să trezească răspunsuri estetice în rândul spectatorilor ar fi echivalent cu blasfemia, se poate vedea cu ușurință gradul de estetizare al

---

<sup>33</sup> Ibidem, loc. cit.

<sup>34</sup> Annette Insdorf citat în Baron, op. cit., p. 4.

<sup>35</sup> Insdorf, op. cit., p. xv.

<sup>36</sup> Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press, 1960, p. 305, citat în Insdorf, op. cit., p. xv.

unor reprezentări cinematografice ale Holocaustului, mai ales în cinematografia franceză și cea italiană. Astfel de filme, regizate de regizori de marcă precum Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Alain Resnais, Francois Truffaut sau Luchino Visconti, departe de a trivializa sau a distorsiona natura evenimentului istoric, sporesc valoarea operelor lor ca documente artistice și istorice.

Chestiunea reprezentării Holocaustului în film este strâns legată de problema memoriei, așa cum arată Ilan Avisar, deoarece procesul reprezentării filmografice și cel al memoriei prezintă multe asemănări:

in both, reality elements are inscribed as vivid pictures; stock narratives are repeated and recycled; and past experiences are translated into two-dimensional, arresting images and gripping dramatic actions. [...] Both cinema and memory engage in framing the past, editing the past and reifying the past in pictures and narratives.<sup>37</sup>

Din acest punct de vedere, una dintre principalele provocări la adresa unui regizor este aceea de a produce o imagine al cărei scop este nu acela de a-l face pe spectator să vadă ceea ce a văzut martorul, dar care să exercite asupra acestuia un efect asemănător ca și cel asupra martorului prin actul de “mărturie secundară”. Transformarea spectatorului într-un martor ar adăuga astfel inerent și o dimensiune morală: a privi nu este doar un act pasiv, implică și un anumit grad de plăcere în a te uita la anumite imagini – deci, cum poate fi derivată plăcerea din a privi imagini ale atrocității, în același timp respectând memoria celor morți, din moment ce filmele despre Holocaust sunt, de fapt și într-o mare măsură, o reprezentare a “prezenței absenței”, absența milioaneilor de morți? Cum poate funcționa filmul despre Holocaust în așa fel încât să nu transforme spectatorul în martor pasiv? Dramaturgul Richard Skloot încearcă să răspundă la această întrebare prin identificarea unor scopuri pe care un dramaturg sau un regizor care dorește să reprezinte Holocaustul ar trebui să le ia în considerație:

(1) to pay homage to the victims, if not as individuals then as a group; (2) to educate audiences to the facts of history; (3) to produce an emotional response to those facts; (4) to raise certain moral questions for audiences to discuss and reflect upon; (5) to draw a lesson from the events re-created.<sup>38</sup>

După cum se poate vedea din aceste considerații preliminare, reprezentarea Holocaustului în cinematografie, departe de a fi o simplă chestiune de categorizare a filmelor în categorii

---

<sup>37</sup> Ilan Avisar, “Holocaust Movies and the Politics of Collective Memory” în Alvin H. Rosenfeld (ed.), *Thinking about the Holocaust after Half a Century*, Bloomington: Indiana University Press, 1997.

<sup>38</sup> Richard Skloot, *Theatre of the Holocaust*, vol. 1, Madison: University of Wisconsin Press, 1983, p. 14. Pe lângă acestea, Skloot mai propune un al șaselea criteriu pe care îl discută în relație cu piesele de teatru despre Holocaust, dar care ar putea să fie la fel de bine aplicat și filmelor: “the ways in which playwrights can achieve these specific objectives through new approaches to their subject at a time when cultural and political understandings have become more or less monolithic or universal than a generation ago”. (p. 9).

precum “adecvate”, “inadecvate”, “bune”, “slabe”, “de bun gust”, “de prost gust”, “autentice”, “inautentice”, ridică chestiuni de etică sau care țin de limitele reprezentării au de alte cerințe care implică o judecată atentă și o reflecție critică. Ceea ce secțiunea de față încearcă să facă este, în primul rând, să examineze modul în care reprezentarea Holocaustului în film a evoluat de-a lungul decadelor în ceea ce privește temele, genurile și metodele de abordare și, în al doilea rând, să reliefeze modul în care anumite filme selectate ca studii de caz, analizate prin intermediul modelului traumatic descris mai sus, precum și în lumina considerațiilor anterioare, funcționează ca “locuri ale memoriei” (pentru a împrumuta termenul lui Pierre Nora) în care memoria și relevanța Holocaustului continuă să existe.

Titlul cărții lui Anton Kaes, *The Return of History as Film*, este o expresie a unui fenomen care este prezent în măsură covârșitoare în societatea contemporană, respectiv modul în care imaginile create de mass-media imprimă în mintea noastră imagini ale unor evenimente istorice, devenind astfel criterii bine stabilite pentru comparația cu orice alte descrieri pe care le putem găsi în cărțile de istorie, spre exemplu. Ne putem astfel întreba câți dintre noi se pot gândi la Revoluția Rusă fără a avea în minte vreo scenă din filmul lui Eisenstein, *Battleship Potemkin*, sau câți dintre noi pot citi o carte despre războiul din Vietnam fără a-și aminti de vreo scenă din *Apocalypse Now* a lui Coppola. Așa cum arată Kaes, filmul a ajuns să înlocuiască atât imaginația istorică cât și experiența istorică, să modeleze conștiința istorică, devenind, într-un anume sens, un fel de “bancă a memoriei” în care imaginile a nenumărate evenimente istorice sunt păstrate și rechemate într-o clipă; din acest punct de vedere, susține Kaes, filmul devine o sublimare a memoriei, deoarece poate păstra detalii care memoriei îi scapă datorită caracterului său subiectiv și nu întotdeauna demn de încredere.<sup>39</sup>

Dacă ar fi să privim filmul ca pe o reală sublimare a memoriei, atunci întrebarea legitimă care s-ar putea pune ar fi “memoria a ce”? În cazul Holocaustului, așa cum am arătat în secțiunile anterioare ale lucrării, memoria traumei ar trebui să ocupe un loc central în reprezentările cinematografice ale Holocaustului astfel încât toate filmele despre acest subiect ar trebui să reprezinte dimensiunea traumatică a acestui eveniment într-o formă salta. Studiul reprezentărilor traumatice a fost adesea abordat în termenii unor opoziții binare: melancolie/doliu, repetare/depășire, reponsabilitate istorică/iresponsabilitate

---

<sup>39</sup> Ibidem, pp. 193-199.

istorică, realism/modernism.<sup>40</sup> Cu siguranță, cercetările lui Freud în domeniul studierii și tratării traumei au fost de mare importanță pentru orice încercare subsecventă de a formula teorii în acest domeniu; în două binecunoscute articole, “Remembering, Repeating and Working-Through” și “Mourning and Melancholia”, psihanalistul austriac face o distincție clară între un proces sănătos de doliu prin care subiectul depășește treptat pierderea obiectului (indiferent de natura pierderii) prin distanțarea de obiect și prin amintirea pierderii ca pe ceva ce a avut loc în afara sinelui și starea patologică de melancolie în care subiectul refuză să se despartă de obiectul pierdut, repetând la nesfârșit, în mod compulsiv, pierderea obiectului (în loc să își amintească acest lucru), ceea ce înseamnă că pierderea este constant resimțită ca o tortură.<sup>41</sup> Deși Freud însuși a sugerat ca aceste două procese, doliu și melancolie, și acțiunile asociate lor, depășirea și repetarea traumei, ar trebui private într-o relație de interdependență, studiile ulterioare asupra chestiunii reprezentării traumei au avut tendința de a le privi ca pe două elemente opuse mai degrabă decât complementare: practic toate reprezentările moderne ale traumei par a favoriza modelul de depășire a traumei, în timp ce în reprezentările realiste predomină starea de melancolie exprimată prin repetarea pierderii obiectului.<sup>42</sup> Argumentul meu, în spiritul celui exprimat de Freud, este că distincțiile clare între cele două procese sunt foarte greu de făcut, ele nu pot fi radical separate unul de celălalt: orice depășire a traumei implică un anumit grad de repetare a traumei și invers. Prin aplicarea acestui model de analiză în fiecare dintre studiile de caz prezentate, ceea ce încerc să fac este să descopăr modul *dominant* de reprezentare în fiecare caz, precum și mijloacele prin care se produce depășirea sau repetarea traumei.

Pornind de la premisa că trauma Holocaustului nu este un element care nu poate fi reprezentat, că ea poate fi transmisă prin reprezentare, înseamnă să recunoaștem faptul că trauma poate atinge un număr mult mai mare de oameni, nu doar pe cei care au experimentat-o direct. Așa cum susține Lowenstein, este oarecum contraproductiv să împărțim reprezentările în categorii precum “sănătos”, “nesănătos”, să o etichetăm drept “realistă” sau “modernistă”, sau să o judecăm strict în termeni de acuratețe sau inacuratețe istorică, deoarece asta ar însemna că îi negăm puterea de a negocia un sens sau un sentiment dincolo de astfel de etichetări.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Vezi Adam Lowenstein, *Shocking Representation. Historical Trauma, National Cinema and the Modern Horror Film*, New York: Columbia University Press, 2005, cap. 1.

<sup>41</sup> Sigmund Freud, “Mourning and Melancholia”, în *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey, op. cit., 1976, pp. 3041-3053.

<sup>42</sup> Lowenstein, op. cit., p. 17.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 19.

Semnificația Holocaustului pentru cei care nu au trăit acest eveniment s-ar plasa, așa cum susține Joshua Hirsch, în categoria cinematografeii post-traumatice,<sup>44</sup> un tip de cinema care “not only represents traumatic historical events, but also attempt to embody and reproduce the trauma for the spectator through its form of narration”.<sup>45</sup> Interpretarea sa asupra memoriei Holocaustului are drept rezultat imperativul potrivit căruia toate societățile occidentale care au trăit acest eveniment sau au fost afectate de el trebuie să se relaționeze la el în “deepest possible sense, to admit the Holocaust into their historical consciousness, whatever that encounter or admission might mean”;<sup>46</sup> cu toate acestea, afirmația de mai sus poate părea problematică, pentru că nu există nicio garanție că în acest caz nu se va ajunge la negarea Holocaustului sau la apropierea sa greșită în scopuri politice, de exemplu. Ceea ce l-a determinat pe Hirsch să susțină un astfel de punct de vedere este tocmai ideea că trauma și reprezentarea sunt inevitabil legate: trauma implică o criză a reprezentării în care mintea devine incapabilă de a traduce urmările unui eveniment într-o reprezentare mentală coerentă. Cei care nu au trăit în mod direct experiența unui eveniment traumatic – în acest caz, a Holocaustului – sunt expuși unui fel de traumă indirectă prin vizionarea filmelor care reprezintă acest eveniment.<sup>47</sup> Cinematografia post-traumatică ar reprezenta astfel un compromis între șocul inițial al experienței traumatice trăite de victimă și încercarea de a înțelege această traumă printr-o reprezentare post-factum; această reprezentare ia forma unei imagini traumatice, o imagine care “formally repeats the shock of the original encounter with atrocity – both the original eyewitnessing of the atrocities themselves, and the subsequent cinematic encounter with the images of atrocity.”<sup>48</sup> Hirsch arată în mod convingător că un film nu trebuie în mod necesar să includă imagini ale atrocității pentru a fi inclus în categoria cinematografeii post-traumatice: *Shoah* nu include deloc imagini de arhivă, în timp ce *Father* al lui Istvan Szabo face referire la Holocaust doar în fundalul

---

<sup>44</sup> Cu toate că atunci când voi comenta argumentele lui Hirsch, voi folosi conceptual său de “cinematografie posttraumatică”, observațiile sale se pot aplica la fel de bine la ceea ce am denumit până acum “cinematografie traumatică” a Holocaustului, deoarece înțeleg acest concept în sensul în care și autorul american o face, respectiv ca pe o încercare de a reprezenta un eveniment teribil pentru cei care nu l-au trăit în mod direct.

<sup>45</sup> Hirsch, op. cit., p. xi.

<sup>46</sup> Ibidem, loc. cit.

<sup>47</sup> Hirsch folosește exemple din studii psihiatrice pentru a demonstra că subiecții care au vizionat filme care erau considerate traumatizante (arătând scene de violență explicită, tortură și degradare) au resimțit niveluri semnificative ale unei afecțiuni post-traumatice (PTSD). Potrivit acestor studii, persoanele care au contact prelungit cu subiecți traumatizați pot resimți și ele trauma. Întrebarea pe care Hirsch o adresează în acest context este dacă o singură vizionare a unui astfel de film – o experiență pe care el o asimilează cu faptul de a fi martor ocular la ceva – poate rezulta într-o traumă indirectă; pentru a exemplifica argumentul, Hirsch face referire la “epifania negativă” descrisă de Susan Sontag atunci când a văzut fotografiile de la Bergen-Belsen. (Ibidem, pp. 16-17).

<sup>48</sup> Ibidem, p. 19.

acțiunii; astfel, includerea lor în această categorie nu se face luând în considerație cantitatea de imagini grafice ale violenței, ci mai degrabă încercarea de a descoperi o formă, un mod de reprezentare care poate reproduce pentru spectator efectul pe care o imagine l-a avut asupra martorului ocular.

Ca urmare, cinematografia post-traumatică inversează convențiile filmului clasic realist istoric din punctul de vedere al timpului (care guvernează relația dintre timpul acțiunii din film și perioada evenimentelor istorice reprezentate), atmosferă (care se referă la perspectiva filmului asupra evenimentelor reprezentate) și voce (care reglementează actul narațiunii prezentate în film).<sup>49</sup> Astfel, în memoria post-traumatică, cronologia liniară dispare, pentru că timpul apare fragmentat; memoria traumei nu este trăită în același mod ca și amintirile normale din punctul de vedere al subiectului în prezent, ci este mai degrabă percepută ca o invazie a trecutului în prezent, care face ca subiectul să încerce în mod conștient să înțeleagă ceva ce lui i se pare complet lipsit de sens. Cinematografia post-traumatică ar trebui astfel să încerce să încorporeze aceste defecte ale memoriei într-o narațiune care capătă sens pentru un public care nu este familiarizat cu aceste defecte.

În opinia lui Hirsch, prima încercare reușită în domeniul cinematografeiei post-traumatice este documentarul din 1955 al lui Alain Resnais, *Night and Fog*: “[it] constitutes a key link between the genre of Holocaust films, the development of post-World War II modernist film, and the appearance of post-traumatic cinema.”<sup>50</sup> Cu toate acestea, Hirsch este conștient de faptul că nu toată cinematografia modernistă prezintă aspecte post-traumatice și că nu toate filmele despre Holocaust încearcă să obțină o reacție post-traumatică din partea spectatorului.

O întrebare importantă ridicată de o serie de critici de film este aceea dacă filmele despre Holocaust reprezintă un gen particular, dacă putem vorbi despre “filmul despre Holocaust” în același mod în care vorbim despre musical, western sau film noir. Orice gen cinematografic este guvernat de un set de convenții tematice și stilistice care sunt ușor recunoscute de public și care stârnesc un anumit tip de așteptări din partea acestuia – atunci când alegem să vedem un film horror, de exemplu, ne așteptăm să simțim teamă și anxietate, pe când vizionarea unei comedii înseamnă crearea unui sentiment plăcut de amuzament. Dar astfel de reguli se aplică oare și filmelor despre Holocaust?

---

<sup>49</sup> Gerard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. Jane E. Lewin, Ithaca: Cornell University Press, 1980, pp. 26-32.

<sup>50</sup> Hirsch, op. cit., p. 24.

Annette Insdorf și Barry Langford sunt doi dintre autorii care susțin că filmele despre Holocaust formează un gen de sine stătător;<sup>51</sup> cu toate acestea, ei sunt forțați să admită că definirea acestui gen este o misiune aproape imposibilă:

Films like *Schindler's List*, *Sophie's Choice*, *Triumph of the Spirit* and *Jakob the Liar* are unashamedly and indeed doubly generic: they both trade in existing generic templates like *film noir*, the war movie and soap opera for their initial appeal, and in themselves help trace out the parameters of a still-nugatory new genre.<sup>52</sup>

Chiar dacă ar fi să formulăm câteva convenții tematice și stilistice despre genului filmelor despre Holocaust, acestea s-ar aplica cu siguranță numai unui anume număr de filme: de exemplu, dacă admitem că imagini prezentând trenuri, crematorii și garduri de sârmă ghimpată ar fi o astfel de convenție,<sup>53</sup> cum am putea încadra aici filme precum *The Last metro* al lui Truffaut sau *The Damned* al lui Visconti, unde astfel de imagini nu apar deloc? Dacă imagini ale torturii și crimei ar fi un astfel de criteriu, cum putem categoriza un film precum *Shoah*, unde putem vedea doar martori care povestesc despre trecut și locuri unde au avut loc astfel de atrocități? dificultatea de a răspunde la astfel de întrebări mă face să susțin ideea că de fapt, filmele despre Holocaust nu constituie un gen ca atare, ci împrumută diverse convenții narative și stilistice aparținând altor genuri.

Probabil că niciun alt gen cinematografic nu a influențat mai mult filmul despre Holocaust decât genul horror. Definirea acestui gen, însă, nu este lipsită de controverse;<sup>54</sup> în opinia lui Noel Carroll, un film nu poate fi considerat ca aparținând acestui gen decât dacă prezintă monștri supranaturali și suscită o reacție de teamă sau anxietate profundă din partea publicului. Originile genului horror în literatură se găsesc în literatură gotică a secolului XVIII – în operele unor scriitori precum Horace Walpole (*The Castle of Otranto*)

<sup>51</sup> A se vedea, în acest scop, Annette Insdorf, op. cit., 3<sup>rd</sup> edition, pp. 245-249 și Barry Langford, *Film Genre. Hollywood and Beyond*, Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 262-267.

<sup>52</sup> Langford, op. cit., p. 265-266.

<sup>53</sup> Barry Langford admite existența unui set de “recognisable representational conventions and narrative templates” in Holocaust film, which have been used long before *Schindler's List* in various types of historical drama: “Thus, the problematic notion of ‘the Holocaust film’ as a genre raises ethical questions alongside critical ones. [...] the opening sequence of *X-Men* (2000) [a very popular SF action movie featuring a series of characters endowed with extraordinary powers who fight to save the world] which depicts the future ‘Magneto’ as a child deportee, using his destructive telepathic powers for the first time as he is separated from his parents at the gates of Auschwitz suggests strongly that the Holocaust has become increasingly available as a point of reference for genre films well outside the categories of ‘serious’ historical drama”. (Ibidem, pp. 264-265).

<sup>54</sup> Filosoful și criticul american de film Noel Carroll, în binecunoscuta sa lucrare, *The Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart*, New York and London: Routledge, 1990, propune o definiție controversată a acestui gen: el susține că o operă poate fi inclusă în categoria horror dacă încearcă să suscite un sentiment de teamă și dezgust în rândul spectatorilor ca rezultat al prezenței unui monstru care se presupune că nu există potrivit legilor științei (pp. 12-29). Totuși, așa cum demonstrează multe filme considerate clasice ale genului, prezența supranaturalului, a unui monstru înspăimântător, nu este o condiție necesară: monstrul din *Psycho* pare a fi un om obișnuit, la fel ca și ucigașul în serie din anumite filme.

sau Mary Shelley (*Frankenstein*); în cinematografie, tradiția expresionistă germană de la începutul secolului XX (*The Cabinet of Dr. Caligari* al lui Robert Wiene (1920) sau *Nosferatu* al lui F. W. Murnau (1922) sunt cele mai notabile exemple în acest sens, iar tehnicile “șocante” folosite de reprezentantul școlii sovietice de montaj, Serghei Eisenstein (în scena scărilor din Odessa din *Battleship Potemkin* (1925), când vedem un ofițer care taie cu sabia globul ocular al unei batrâne) au reprezentat încercări timpurii ale definirii esteticii genului horror. Filmele horror hollywoodiene au început să apară pe scară largă pe la mijlocul anilor 1920; o retrospectivă istorică ne arată că numărul filmelor horror americane depășește cu mult pe cel al filmelor europene și asiatice de același tip. Ca urmare, nu ar trebui să fie surprinzător faptul că principalele convenții ale genului horror au fost definite de aceste producții americane.

Relația dintre estetica genului horror și filmele despre Holocaust a fost analizată doar într-un număr redus de lucrări și articole; printre acestea, probabil cea mai notabilă contribuție este lucrarea *Frames of Evil* a autorilor americani Caroline S. Picart și David A. Frank.<sup>55</sup> Analiza lor se apleacă asupra a două studii majore de caz, *Schindler's List* și *Apr Pupil*, pentru a demonstra modul în care, în filmele despre Holocaust, reprezentarea eroilor și a personajelor negative adoptă multe dintre convențiile genului horror classic. Cei doi autori preiau și comentează teoriile lui Dominick LaCapra despre trauma istorică, precum și modul în care acesta folosește noțiunile freudiene de repetare și depășire a traumei, pentru a explica formarea și funcțiile așa-numitelor “imagini ale memoriei” (imagini al căror scop este acela de a explica trauma istorică a Holocaustului) în filmul american despre Holocaust;<sup>56</sup> concluzia lor preliminară este că multe dintre filmele americane despre Holocaust au tendința de a repeat evenimentul traumatic prin tipul de reprezentări adoptate. Cei doi autori susțin afirmația lui LaCapra, anume că răspunsul la trauma Holocaustului în cazul martorilor secundari poate fi împărțit în două categorii:

The first is narrative redemption, in which the audience vicariously suffers with the victims to achieve a transcendent affirmation or self or group identity. Such is the case with *Schindler's List* and its Zionist coda. The second is excessive or unqualified objectification, a response that seeks a definitive answer to what happened during the Holocaust.<sup>57</sup>

Aceste reprezentări cinematografice sunt adesea construite în concordanță cu convențiile a două modele majore ale filmului horror: filmul horror clasic și cel

<sup>55</sup> Caroline Joan (Kay) S. Picart, David A. Frank, *Frames of Evil. The Holocaust as Horror in American Film*, Carbondale, ILL.: Southern Illinois University Press, 2006.

<sup>56</sup> Picart, Frank, op. cit., pp. 3-5. Cu excepția lui Joshua Hirsch, cei doi critici sunt singurii care folosesc un astfel de model psihanalitic pentru a examina reprezentarea Holocaustului în film.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 16.

postmodern. Cei doi autori arată că primul model include tipare narrative caracteristice filmelor hollywoodiene ale anilor 1930 și 1940, care prezintă răul sub forma unui monstru reprezentat ca fiind ceva radical diferit de ființa umană (spre exemplu, Dracula, King Kong, Godzilla sau Frankenstein), ceva ce există în afara sferei normalului sau a ceea ce poate fi explicat în mod științific;<sup>58</sup> cu alte cuvinte, bariera dintre bine și rău, normal și monstruos, este clar delimitată. Originea acestui model clasic se regăsește într-un model narativ gotic existent anterior – în principal goticul supranatural. În cadrul acestui model de reprezentare, episoadele horror sunt evident separate de “timpul normal al narațiunii”, fiind de obicei precedate de o muzică evocatoare sau de alte indicii.

Pe de altă parte, modelul horror postmodern este unul mai recent: monstrul ca ființă umană pare să fi apărut în conștiința publicului după procesul lui Adolf Eichmann din 1961; aici nu mai avem de-a face cu un monstru înspăimântător, ci cu un personal negativ foarte banal. Așa cum arată Picart și Frank, “in contrast to the classic horror movie, which establishes and develops the innately evil monster, some movies weave evil into normality, refusing to recognize an unassailable gap between the two spheres”.<sup>59</sup> În cadrul acestui model, nu mai avem o separare clară între “timpul și spațiul normal” și “timpul și spațiul aparținând răului”, bariera dintre cele două dispare, iar spectatorul trebuie să resolve ambiguitatea legată de întrepătrunderea normalului și a anormalului; în acest caz, teama și anxietatea apar din cauza intruziunii alterității în spațiul normalului. În consecință, dacă în modelul clasic horror, filmul se încheie cu dispariția monstrului, în modelul postmodern nu găsim un astfel de epilog: exorcizarea definitivă a răului nu este posibilă, din moment ce acesta nu este un rău exterior, cu interior. Filmul cel mai reprezentativ pentru acest model de film horror este *Psycho* al lui Alfred Hitchcock (1960).

Interferența dintre genul horror și filmele despre Holocaust apare astfel natural, dacă este să ne gândim la persistența imaginilor specifice nazismului în varii filme despre Holocaust, așa cum arată Steffen Hanke:

Making a horror film that utilizes the Third Reich as a source of cinematic thrills would appear to many a dubious proposition. This seems paradoxical because horror film is the one cinematic genre devoted primarily to the sensation with which most regard the Holocaust. But horrors on the screen and horrors in history occur on different ontological levels, a difference that translates into profound ethical differences.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> “The classic horror frame features a transgressive, metaphysically evil monster and a clearly demarcated time and space for horror, all clearly distinct from normalcy”. (Ibidem, p. 5).

<sup>59</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>60</sup> Steffen Hantke, “Horror Film and the Historical Uncanny: the New Germany in Stefan Ruzowitzky’s *Anatomie*”, *College Literature* 31 (2004): 117-43.

Picart și Frank identifică de asemenea o paralelă pentru modelul clasic versus modelul postmodern de horror în filmul despre Holocaust în faimoasa dezbateră intenționaliști versus structuraliști din istoriografia Holocaustului: conform lor, primul model (intenționalismul) ar presupune adoptarea unui model clasic de reprezentare, în timp ce al doilea ar fi exprimat prin intermediul modelului postmodern. În filmele despre Holocaust, cel mai bun exemplu pentru modelul horror clasic ar fi *Schindler's List*, în timp ce *Shoah* al lui Claude Lanzmann ar fi filmul reprezentativ pentru modelul postmodern de film horror.<sup>61</sup>

Totuși, susțin ideea că astfel de distincții neechivoce între cele două modele de film horror aplicate analizei filmelor despre Holocaust sunt destul de greu de susținut cu argumente: autorii înșiși recunosc că “frame that blends the two orientations best captures the historical reality of the Holocaust’s horror”.<sup>62</sup> De fapt, cele două modele nu ar trebui private ca fiind antagonice sau într-o opoziție binară, la fel cum nici repetarea sau depășirea traumei nu ar trebui private astfel; așa cum arată LaCapra, ambele fac parte din procesele psihologice care conduc la vindecarea traumei.<sup>63</sup>

Cadrul de analiză formulat de către cei doi autori, deși rafinat din punct de vedere critic, nu poate fi aplicat în mod universal tuturor filmelor despre Holocaust dintr-o serie de motive. În primul rând, așa cum am arătat anterior, majoritatea filmelor horror sunt producții americane și, ca atare, convențiile incluse în modurile lor de reprezentare au fost în primul rând formulate pentru a fi înțelese de spectatorul american. Ca urmare, modelul horror prezent în acestea este mai degrabă aplicabil filmelor americane despre Holocaust.<sup>64</sup> De fapt, există puține filme europene despre Holocaust care pot fi analizate în mod convingător prin intermediul acestor două modele horror – excepțiile în acest caz fiind, după părerea mea, *The Night Porter*, *The Damned* și probabil *Amen*. În al doilea rând, multe filme despre Holocaust, atât americane cât și europene, sunt construite după

<sup>61</sup> Picart, Frank, op. cit., p. 17. În ultimul capitol, cei doi autori susțin că “the relationship between Holocaust studies and horror film is one of critical importance. Until Arendt’s *Eichmann in Jerusalem*, traditional representations and explanations of the Holocaust assumed the gratuitous evil of the Nazis, bracketing them as monsters responsible for the Holocaust. Until the advent of Hitchcock’s *Psycho*, horror films were distinguished by their monsters that made ‘ontological breaks’ with the norm”. (p. 127). Cu toate acestea, cei doi autori au grijă să arate că modelul horror clasic mai degrabă decât cel postmodern, este dominant în filmele despre Holocaust.

<sup>62</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>63</sup> “[...] especially in an ethical sense, working through does not mean avoidance, harmonisation, simply forgetting the past or submerging oneself in the present. It means coming to terms with trauma, including its details, and critically engaging the tendency to act out the past”. (LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001, p. 244).

<sup>64</sup> Totuși, Picart și Frank analizează și filme europene prin prisma modelului horror; pe lângă observațiile făcute despre *Shoah* și discutate mai sus, ei susțin că în anii 1960 și 1970, naziștii încep să înlocuiască alte tipuri de monștri ca personaje negative standard în filme precum *The Night Porter*, 1974, o producție italiană regizată de Liliana Cavani. (Ibidem, p. 27).

convențiile altor genuri, cum ar fi melodrama, comedia sau musicalul, astfel că nu folosesc deloc imagini sau convenții aparținând genului horror.<sup>65</sup>

Totuși, analiza acestor două modele de filme horror aplicate filmelor despre Holocaust este un instrument critic valoros și va fi folosit în examinarea studiilor de caz oriunde acest lucru este posibil. Dat fiind numărul foarte mare de filme despre Holocaust care au fost produse (înțelegând aici filmul despre Holocaust în sensul său cel mai larg, în spiritul definiției formulate de Judith Doneson), selecția unor studii de caz relevante în contextul prezentei lucrări nu a fost o misiune ușoară. Ținând cont de modelul de analiză propus, am ales să nu include filme care sunt prezentate din punctul de vedere al celor care au participat la realizarea genocidului (cum ar fi *Our Hitler – A Film from Germany*, *Downfall*, *Max*, *Conspiracy*, *The Reader*, *Hotel Terminus*); deși acestea sunt valoroase din punctul de vedere al formei și contextului, ele nu sunt candidate valabile pentru a fi incluse în categoria de cinematografie a traumei; apoi, am eliminat filmele făcute pentru televiziune (spre exemplu, *Holocaust*, *Heimat*, *Escape from Sobibor*, *Uprising*), deoarece acestea aparțin esențialmente categoriei programelor de televiziune despre Holocaust mai degrabă decât filmelor despre Holocaust. Intenția mea a fost aceea de a selecta un număr reprezentativ de studii de caz, în ceea ce privește popularitatea (aici, *Schindler's List*, *Life Is Beautiful* și *Sophie's Choice* au fost alegeri evidente, deși selecția include și filme mai puțin cunoscute, cum ar fi *Apt Pupil*, *Black Book* ori *Diamonds of the Night*), țara de origine (am selectat filme americane, germane, italiene, franceze, cehoslovace, precum și coproducții europene) și gen (documentare, filme artistice de ficțiune, comedii, drame, biopice, melodrame). În mod evident, nu susțin că această selecție include cele mai reprezentative exemple de filme despre Holocaust, dar, în urma analizelor făcute, se pot evidenția variatele fațete și moduri în care trauma este reprezentată și va arăta că, în cele din urmă, “toată istoria se reîntoarce sub formă de film.”

Principalul scop al cercetării de față cu privire la subiectul reprezentărilor Holocaustului în film a fost acela de a vedea cum acest eveniment istoric este zugrăvit într-

---

<sup>65</sup> Unele dintre cele mai recurente imagini în filmele despre Holocaust, care au fost împrumutate din genul horror, sunt, potrivit lui Picart și Frank, vizorul și scena dușului, ambele ocupând un loc central în *Psycho* al lui Hitchcock. Rolul vizorului ar fi acela de a separa scena crimei (care este văzută de public prin vizor) de spațiul “normal” al spectatorilor care sunt plasați la o distanță sigură de teribilele evenimente, dar suficient de aproape pentru a resimți o “plăcere vinovată” (plăcere denumită de Freud cu termenul de scopofilie) atunci când văd o victimă (de obicei femeie) vulnerabilă și sexualizată. De fapt, *Psycho* este considerat filmul care a spulberat iluzia “spațiului sigur” în cinematografia hollywoodiană; așa cum arată Langford, “audiences after *Psycho* could no longer confidently rely on narrative, generic and representational conventions to ‘protect’ the integrity of their viewing experience, any more than they could be assured that a violent attack would still be prepared for – as had hitherto been the convention – through cutaways to sinister figures shambling across misty marshes, etc.” (Langford, op. cit., p. 171).

unul dintre cele mai populare mijloace media din toate timpurile. Am început această cercetare cu întrebarea “de ce”: spre deosebire de Claude Lanzmann sau de Primo Levi, care resping această întrebare de la început, spunând că “aici (în ceea ce privește Holocaustul) nu există de ce”, susțin ideea că întrebarea “de ce” are o semnificație importantă; nu întrebarea de ce Holocaustul a fost posibil, pentru că această întrebare și răspunsurile la ea au fost formulate de nenumărate ori în ultimii șaizeci de ani – mai mult, pentru a-l cita pe Raul Hilberg, nu am vrut să încep prin a formula întrebări mari de teamă să nu găsesc decât răspunsuri insuficiente.

De aceea, am pornit de la întrebarea de ce Holocaustul continuă să ocupe un loc atât de important în discursul public la 65 de ani de la momentul când a avut loc; de ce unii depun eforturi atât de mari pentru a nega existența sa. Lăsând la o parte argumentele istorice, multe dintre ele fiind discutate în decursul acestei lucrări, aș dori să răspund la această întrebare în cel mai simplu și direct mod: deoarece Holocaustul spune ceva foarte neliniștitor despre natura umană. Faptul că a fost posibil pentru o națiune civilizată, în mijlocul celui mai civilizată continent al lumii, să adune și să extermine fizic un alt popor printr-un proces fără precedent de ucidere la scară industrială - și aproape să reușească în obținerea anihilării complete – nu este ceva de neînțeles, așa cum au susținut mulți specialiști în domeniu și supraviețuitori, ci este ceva profund neliniștitor, deoarece afectează în mod iremediabil înseși bazele pe care este constituită comunitatea rasei umane.

Luând în considerare acest răspuns la întrebarea “de ce”, nu ar trebui să fie surprinzător că mulți specialiști ai domeniului vorbesc despre limite ale reprezentării sale, despre granițe care nu ar trebui trecute de artă (indiferent de forma pe care o ia aceasta) atunci când încearcă să prezinte un eveniment a cărui oroare a fost, la urma urmei, fără limită; acesta este, cred, unul din paradoxurile majore din spatele a ceea ce se numește artă a Holocaustului, în diversele sale forme de manifestare: faptul că trebuie să prezinte un tip de brutalitate infinită în limitele finite impuse de istorie și etică (așa cum a încercat să arate Berel Lang). Pericolul de a trece dincolo de aceste limite este cu atât mai mare în cazul Holocaustului reprezentat în film, pentru că impactul mediului filmului asupra spectatorului este foarte mare, așa cum am arătat în introducerea la cel de-al doilea capitol al lucrării de față. Mulți critici de film și specialiști care au analizat filmele despre Holocaust au considerat că anumite genuri – în special comedia – folosite pentru reprezentarea

Holocaustului indică o încălcare serioasă a acestor limite.<sup>66</sup> Nu sunt de acord cu aceștia; consider că aceste limite ale reprezentării ar trebui analizate în relație cu conținutul unei reprezentări mai degrabă decât în cazul mijloacelor formale, convenționale alese pentru exprimarea acestora. Acei critici care au respins *Life Is Beautiful* pe motivul că nu se poate face o comedie despre Holocaust au uitat probabil de ilustrele sale predecesoare, filme precum *The Great Dictator* sau *To Be or Not To Be* sau ignoră faptul că una dintre cele mai cunoscute și apreciate lucrări despre Holocaust este *Maus* a lui Art Spiegelman, care este, la urma urmei, scrisă sub forma unei benzi desenate aparent adresată copiilor.

Acesta este principalul motiv pentru am încercat să găsim un model de analiză care să nu aibă drept rezultat diviziunea filmelor în cele care prezintă moduri “adecvate” și “inadecvate” de reprezentare, ci să în considerație o dimensiune mai profundă, cea a traumei. Adoptând un astfel de cadru de analiză, putem vedea nu doar cum funcționează mecanismele traumei pentru personajele unui film, ci are de asemenea ocazia de a evalua dacă și în ce măsură această reprezentare a traumei reușește să stabilească o relație transferențială cu spectatorul unui anumit film; cu alte cuvinte, dacă spectatorul însuși are posibilitatea de a experimenta în mod indirect trauma sau să se relaționeze la o astfel de traumă. Evitând astfel pericolul de divizare sterilă a filmelor în tipuri adecvate și inadecvate de reprezentare, am încercat apoi să evit o altă opoziție binară, între filme care prezintă o depășire a traumei și filme care prezintă o repetare a acesteia. Așa cum Freud însuși a arătat în lucrările sale, repetarea traumei este într-o anumită măsură necesară pentru depășirea ei. Între studiile de caz analizate, puține prezintă exemple clare fie de repetare, fie de depășire a traumei; în majoritatea cazurilor, ambele sunt prezente în proporții diferite.

Popularitatea filmelor despre Holocaust, cu precădere în ultimele două decade, a arătat că interesul publicului față de acest subiect nu dispare pe măsură ce crește distanța față de eveniment. Fără a susține ideea că filmele despre Holocaust servesc în primul rând un scop didactic, acela de a educa marea masă a unui public mai degrabă ignorant cu privire la acest eveniment istoric, înlocuind astfel cărțile și alte mijloace de informare, nu contest importanța și impactul lor din acest punct de vedere; imaginile despre Holocaust care persistă în mintea oamenilor obișnuiți sunt mai degrabă luate din filmele de ficțiune

---

<sup>66</sup> Sunt de acord cu limitele impuse asupra genurilor cinematografice într-un caz particular și controversat: acela al așa-numitei “pornografii despre Holocaust”, deși punctul de plecare aici ar trebui să fie dacă pornografia însăși este un gen în sine, așa cum este comedia sau drama; o astfel de discuție, totuși, trece dincolo de intențiile lucrării de față; cu toate acestea, aș dori să subliniez faptul că puținii specialiști care au analizat această chestiune au arătat că acest termen nu indică un gen cinematografic, ci mai degrabă un tip de film centrat pe un anumit subiect.

sau documentarele pe care le-au văzut, nu din cărțile pe care le-au citit: femeile din *Schindler's List* privind terorizate la dușurile din camera de gazare de la Auschwitz, camera lui Alain Resnais explorând urmele trecutului în lagărele de exterminare din *Night and Fog*, privirea melancolică a Sophiei Zawistowska când re trăiește teribilele amintiri ale trecutului în *Sophie's Choice*, rătăcirea disperată a lui Sol Nazerman pe străzile din Harlem în *The Pawnbroker*, încercările lui Guido de a-și proteja fiul de oroarea lagărului de concentrare în *Life Is Beautiful*, poveștile înspăimântătoare ale lui Dussander în *Apt Pupil*, Wladislaw Szpilman cântând la pian în mijlocul ghetoului distrus din Varșovia în *The Pianist*, Lucia jucând într-un număr de cabaret pentru distracția ofițerilor SS în *The Night Porter*, sutana neagră a lui Riccardo Fontana cu steaua lui David pe ea, aruncată pe o grămadă de haine în *Amen*, curajul lui Marion Steiner de a-și ascunde și salva soțul de la deportare în *The Last Metro*, fețele lipsite de expresie ale celor doi băieți capturați de bătrânii din sat în *Diamonds of the Night*, o prizonieră forțată să îngenuncheze și să care o găleată plină cu dinții în *Distant Journey*, încercările disperate de supraviețuire ale lui Salomon Perel în *Europa, Europa*, Rachel cântând pe aceeași scenă cu ucigașul familiei ei în *Black Book*, optimismul Annei Frank când proclamă că oamenii au de fapt un suflet bun în *The Diary of Anne Frank* sau figura lui Filip Muller când povestește întâlnirea cu evereii cehi în fața camerei de gazare din Auschwitz și decizia sa de a muri împreună cu ei în *Shoah*. Cinematografia Holocaustului este cinematografia traumei; practice, orice om poate înțelege noțiunea de traumă la cel mai simplu nivel și poate empatiza cu personajele care o trăiesc. Multe dintre numeroasele filme incluse în categoria filmelor despre Holocaust sunt bazate pe evenimente istorice reale sau pe jurnalele sau memoriile supraviețuitorilor, ceea ce le întărește pretenția de autenticitate în mintea spectatorilor, deoarece aceștia devin conștienți de faptul că ceea ce văd pe ecran are, cel puțin într-o anumită măsură, statutul de “istorie reală”.

Fiecare dintre studiile de caz analizate în lucrarea de față reprezintă dimensiunea traumatică a Holocaustului în așa fel încât facilitează identificarea spectatorului și empatia dintre acesta și personajele din film. Unele dintre ele – precum *Schindler's List*, *Shoah*, *Night and Fog* ori *Life Is Beautiful* – au atins deja un anumit statut, devenind parte din ceea ce se numește generic canonul filmelor despre Holocaust. Toate aceste filme sunt mijloace prin care este transmisă memoria Holocaustului, ceea ce în sine este un lucru pozitiv. așa cum am arătat anterior, fiecare film are limitele sale atunci când vine vorba de cât de mult poate arăta (fie din punctul de vedere al duratei, fie din cel al evenimentelor reprezentate).

Ceea ce toate aceste filme ne prezintă sunt de fapt “povești” sau “fragmente” ale Holocaustului – niciun film nu poate pretinde, sau nu ar trebui să pretindă că prezintă Holocaustul în totalitatea sa. De aceea, memoria Holocaustului transmisă prin filme riscă să devină, într-un anumit sens, fragmentată: prin accentual pus pe un anumit episod sau pe o poveste individualizată, efectul final ar putea fi acela ca spectatorul să piardă din vedere privirea de ansamblu: perspectiva sau contextul de unde provine un anumit episod poate deveni de importanță secundară sau poate dispărea complet. Cu toate acestea, comparând acest risc cu acela ca evenimentul să fie complet uitat, consider că acesta este răul cel mai mic, dar unul care ar putea totuși să aibă consecințe pentru memoria Holocaustului în viitorul mai mult sau mai puțin îndepărtat.

Astfel, întrebarea imediată rămâne – cum ar putea fi minimalizat acest risc? În acest punct, aș dori să rămân fidelă intenției exprimate anterior, aceea de a nu formula întrebări mari, aceasta fiind una dintre ele. Aș dori să spun însă că actul de a vedea un film – orice film – ar trebui să fie un act responsabil, făcut cu o anumită distanță critică. Este adevărat că scopul majorității filmelor contemporane este acela de a oferi momente de distracție și escapism și este la fel de adevărat că efectul de catharsis urmărit de vechii greci este atins acum, în cele mai multe cazuri, de efecte speciale și imagini generate de computer, dar spectatorul de cinema ar trebui să nu uite faptul că niciun film nu este echivalentul istoriei, chiar dacă este bazat pe sau inspirat de evenimente istorice reale. Filmele despre Holocaust nu sunt istorie – ne pot da o impresie a ceea ce s-a întâmplat, dar o retrăire sau o repunere în scenă a ceea ce a însemnat Holocaustul pentru victimele sale nu este posibilă. Ceea ce realizatorii de astfel de filme pot face este să înțeleagă aceste limitări și să încerce să ne ofere reprezentări semnificative care se încadrează în aceste limitări inerente; așa cum susținut la începutul acestei secțiuni, parte din semnificația continuă a Holocaustului în momentul de față este dată de faptul că Holocaustul ne spune ceva profund despre natura umană. Atâta vreme cât filmele despre Holocaust vor continua să dezvăluie acest fapt pentru generațiile viitoare, scopul de a păstra memoria evenimentului istoric va fi atins. Cum va arăta această memorie peste o sută de ani, de exemplu, este o altă întrebare semnificativă – una la care istoria, întotdeauna preocupată de astfel de întrebări, ne va oferi probabil un răspuns.