

EMANCIPATORSKA ULOGA UMETNOSTI I MEDIJA U REPREZENTACIJI TRAUME¹

Ključne riječi:

*film; radio-drama;
Holokaust; sećanje;
reprezentacija; trauma.*

Autor:

Dr Mirjana Nikolić je redovni profesor Fakulteta dramskih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu.

Korespondencija:

mirjana.nikolic@fdu.bg.ac.rs

Oblast:

Studije medija

DOI:

10.5937/politeia0-34577

Datum prijema članka:

24.10.2021.

Datum prihvatanja članka za objavljivanje:

03.03.2022.

Rezime

Umetnost i mediji imaju značajnu ulogu u reprezentaciji stvarnosti i neretko su tokom svoje istorije bili moćno sredstvo u ostvarivanju ciljeva društvenih i političkih elita. Nije retka pojava da su u totalitarnim režimima i u kriznim društvenim situacijama polagali apsolutno pravo na istinu delujući kao sredstva propagande, utiskujući željene ideje u svest građana kao publike. Brojni su tekstovi u kojima su predstavljene i analizirani kapaciteti umetnosti i medija kako u smislu angažovanosti tako i u smislu manipulativnosti. Polazeći od teorijskih stavova Žaka Ransijera (emancipovani gledalac) i H. M. Encensberger (emancipatorska uloga medija), u radu će se analizirati sadejstvo umetnosti i medija u procesu reprezentacije prošlosti posebno kada je ona izvor traumatičnih iskustava. Jedno od takvih iskustava vezano je za Holokaust kao izvor globalne i niza individualnih trauma. Preko konkretnih primera uočenih u oblastima radio-drame, filmske umetnosti i medijima, u radu ćemo pokušati da preispitamo kapacitete umetničkih formi i medijskog teksta u reprezentaciji trauma, odnosno njihovim mogućnostima da publici prenesu stravične događaje iz prošlosti. Da li je suština umetničkog dela u prenošenju traumatičnih iskustava ili je ono „rampa“, granica, linija odbrane publike s obzirom na to da je i u svom najnaturalizovanijem obliku umetničko delo blaže i umerenije od realnosti na koju referiše. Ključne studije slučaja u analizi postavljenih hipoteza biće dva umetnička, medijska teksta, oba iz 1985. godine: film Šoa (Klod Lancman) i radio-drama Traganje po pepelu (Đorđe Lebović/ Slobodan Boda Marković).

1 Rad je nastao u okviru rada na projektu „Identitet i sećanje: transkulturni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989–2015)“, projekat broj 178012 koji realizuje Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu, a koji je finansiran od strane Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja RS.

MEDIJI IZMEĐU INDOKTRINACIJE I EMANCIPACIJE

Pojam emancipacije nosi značenje oslobađanja od zavisnosti i ostvarivanje sloboda i samostalnosti pojedinca, društvenih grupa ili institucija, ali u širem smislu označava napredak u ideološkim, političkim, socijalnim i drugim područjima ljudskog života. Upravo ovaj fenomen može predstavljati tačku preseka i poveznicu teorijskih stavova teoretičara i filozofa: Hansa Magnusa Encensbergera (Hans Magnus Enzensberger) i Žaka Ransijera (Jacques Rancière).

Nešto stariji od Ransijera, Encensberger se u svojim teorijskim radovima fokusira na medije, produkt savremenog društva iznoseći stav da: „Prvi put u istoriji, mediji omogućavaju masovno učestvovanje u jednom društvenom i podruštvljenom proizvodnom procesu, čija se praktična sredstva nalaze u rukama samih masa.“ (Encensberger, 1980: 99). Međutim taj potencijal nije uvek iskorišćen u punom obimu pa tako on u delu „Elementi teorije medija“, pravi razliku između represivnih i emancipatorskih medija. Mediji sami po sebi ne mogu biti ni represivni, ni emancipatorski, postoji samo njihova upotreba na neki od navedenih načina. U procesu reprezentacije¹ stvarnosti moguća je represivna upotreba medija kao centralizovanih struktura koje odašiljaju poruke iz jednog izvora ka mnoštvu, čija je produkcija poverena profesionalcima i kod kojih postoji visok stepen kontrole od strane vlasnika ili državnih, birokratskih struktura. Sa druge strane, iako je promišljao i pisao pre pojave i eksplo-

1 O reprezentaciji govorimo u kontekstu teorija medija prema kojima mediji ne prezentuju „stvarnu“ stvarnost već je reprezentuju. Reprezentacija se definiše kao: „Slika odnosno, sličnost sa nekim ili nečim ili reprodukovanje nekoga/nečega što postoji u realnom svetu. To mogu biti predmet, osoba, grupa ili događaj koji se predstavljaju ili su na neki način prikazani posredno.“ (Mek Kvin, 2000: 179).

zije digitalnih medija i najreprezentativnijeg „novog“ medija – interneta, Encensberger je isticao važnost emancipatorske upotrebe medija prema kojoj će mediji biti definisani kao decentralizovane strukture, koje mobilisu mase, sistem u kome se snažno afirmiše pojedinac, kao neko ko učestvuje u kreiranju sadržaja, a razmena se vrši od svih ka svima uz, naravno, postojanje šire društvene kontrole odnosno samokontrole. Svoje teorijske stavove o medijima Encensberger je kreirao u vremenu dominacije televizije, intenzivno se zalažući za njenu transformaciju u medij dvosmerne i interaktivne komunikacije kako bi se pružio otpor manipulaciji, a otvorio prostor emancipatorskoj upotrebi medija. „Svoju veliku privlačnu moć elektronski mediji nisu stekli zahvaljujući nekom lukavom triku, već elementarnoj snazi dubokih društvenih potreba.“ (Encensberger, 1980: 114).

Značajna prepreka u pogledu ostvarivanja emancipatorske uloge medija leži u dominaciji kapitalističkog društveno-ekonomskog sistema. Da bi mediji bili emancipatorski, oni moraju u sebi sadržati kvalitet oslobađanja od položaja zavisnosti i sticanja slobode, što je u najdirektnijoj suprotnosti sa kapitalističkim sistemom.

Ukoliko sagledamo vlasničku strukturu medija, jasno se vidi da su oni danas u rukama velikih medijskih konglomerata, što dovodi u opasnost ne samo integritet, objektivnost i nepristrasnost informacija kojima imamo pristup, već i potencijal da se emancipatorska moć medija razvija u pravcu javnog interesa, a ne interesa tih kompanija koje su u kapitalizmu vođene interesom profita. Prema stavovima Encensbergera, mediji imaju ogroman potencijal, ali je on doveden u opasnost.

„Prvi put u istoriji, mediji omogućavaju masovno učestvovanje u jednom društvenom i podruštvljenom proizvodnom procesu, čija se praktična sredstva nalaze u rukama

samih masa. Takvo korišćenje omogućilo bi da mediji komunikacije, koji su dosad neopravdano nosili to ime, ostvare svoju pravu prirodu. Ovakvi kakvi su danas, aparati kao televizor ili film ne služe komunikaciji, nego sprečavanju komunikacije. Oni ne dopuštaju da pošiljalac i primalac deluju jedan na drugog: tehničkim jezikom, oni svode feedback na teorijski mogućan minimum“ (Encensberger, 1980: 99). No, kao što sam već napomenula, u poređenju sa moći medijskih kuća koje stvaraju većinski sadržaj, ovo su tek usputni i skrajnuti benefiti masovnih medija. Medije doživljavamo kao preteću nadmoćnu silu baš zbog njihovih progresivnih mogućnosti. (Encensberger, 1980: 105). Represivno korišćenje medija nikada neće nestati, ali se moramo boriti za prevlast emancipatorske upotrebe. Da li će se to postići kroz stimulaciju kolektivne proizvodnje samih korisnika ili samosvesnu kontrolu javnosti, pitanje je na koje očekujemo odgovor i reakcije.

Iako Encensberger i Ransijer u teorijskim radovima do sada nisu dovodeni u direktnu vezu, mogu se naći elementi u njihovom radu u kojima dele identične stavove u pogledu medijske, odnosno umetničke reprezentacije stvarnosti, oblika i načina recepcije i kognicije putem medijskog sadržaja odnosno umetničkog produkta.

U radu „Emancipovani gledalac“, Ransijer debatuje na temu recepcije umetničkog dela – pozorišne predstave. Nasuprot poznatom paradoksu o glumcu, on uvodi paradoks o gledaocu svodeći ga na jednostavnu konstataciju: „ne postoji pozorište bez gledalaca“ (Ransijer, 2010:4), međutim „biti gledalac je loša stvar, kažu kritičari, i to iz dva razloga. Pre svega gledati je suprotno od znati“ (Ibid). Prva dimenzija ovog odnosa vezana je za činjenicu da gledalac koji je suprotstavljen pojavi – izvođenju dramskog dela, ne poznaje „njen proces proizvodnje, niti stvarnosti koja

stoji iza nje. Drugo, posmatranje je suprotno delovanju. Gledalac ostaje nepokretan na svom mestu, pasivan. Biti gledalac znači istovremeno biti razdvojen od sposobnosti saznanja i od mogućnosti delovanja“ (Ibid: 5). Dakle, kao i kod tradicionalnih medija koji su jednosmerni, neinteraktivni, čija je produkcija poverena profesionalcima, i pozorišnu umetnost² odlikuju slične odrednice zbog čega Ransijer gradi kritički stav³, ali nudi rešenje. On smatra da nam treba „pozorište bez gledalaca: ne pozorište praznih sedišta, nego pozorište u kome se pasivni optički odnos sadržan u samoj reči potčinjava drugom odnosu“..... u kome će „pomoćnici učiti umesto što će biti samo opčinjeni slikama, u kome će postati aktivni učesnici umesto pasivni voajeri“ (Ibid: 6-7).

Ovim se potvrđuje identična linija razmišljanja Encensbergera i Ransijera koji zastupaju ideju emancipatorskih kapaciteta i medija i umetnosti, ali i važnosti znanja koje će gledaoca, slušaoca, korisnika medijskih sadržaja pretvoriti od pasivnog konzumenta u aktivnog učesnika u sadržaju pa čak i nekoga ko će participirati u njihovoj produkciji. Ove ideje svoju punu potvrdu dobijaju u savremenom medijskom trenutku, ali i umetničkoj produkciji – pozorište, film, muzika. „Tehnologija je polazna tačka, platforma, kapacitet koji svoj pun oblik dobija promišljenom društvenom upotrebom u kojoj ima prostora za kreativnost, edukaciju, angažovanost, brojne forme ekspresije realnosti.“ (Nikolić, 2017: 204). Kao što je 70-ih Encensberger konstatovao da: „Svako korišćenje medija predstavlja, dakle manipulaciju... Ne

2 Pa i filmska i muzička umetnost.

3 „Ova dijagnoza otvara puteve za dva različita zaključka. Prva je da je pozorište neosporno, scena iluzije loša stvar, scena iluzije i pasivnosti koje treba odbaciti u korist onoga što ona sama zabranjuje: saznanja i delovanja, akcije spoznaje i akcije delovanja rukovodjenih znanjem.“ (Ransijer, 2010: 5).

postoji nemanipulisano pisanje, snimanje filma, emitovanje. Pitanje prema tome nije da li se medijima manipuliše ili ne, nego ko njima manipuliše.“ (Encensberger, 1980: 107).

MOGUĆNOSTI I OGRANIČE- NJA MEDIJA U REPREZENTACIJI TRAUME

Pitanje manipulacije u prvo vreme bilo je vezano samo za kreatore medijskih i umetničkih sadržaja, a danas u vremenu participacije, dvosmernosti, interakcije ona je u rukama korisnika, publike, primalaca, jedno je od ključnih problema savremenog medijskog i umetničkog prostora. Ovo pitanje postaje posebno aktuelno u trenutku kada je sadržaj prezentacije etički osetljivo pitanje, pitanje traume ili reprezentacije prošlosti, oko koje postoji konsenzus ili se društvo nalazi u potrazi za njim. Prvo, kompleksno i univerzalno pitanje jeste da li je uopšte moguće umetničkim sredstvima i posredstvom medija izvršiti reprezentaciju traume⁴, dok je drugo vezano za dilemu da li ovom reprezentacijom može nastati i nastaje autohtono umetničko delo, ili je reč u biti o dokumentarnom, ličnom zapisu sećanja.

O ovim pitanjima postoji konfrontacija između dve grupe teoretičara. Na čelu jedne je Žerar Vajsman (*Gérard Vaisman*), koji zagovara tezu (možda čak i teoriju) o nemogućnosti reprezentacije genocida čak ni kroz najeksplicitnije vizuelne materijale kakvi su oni iz nacističkih logora smrti. Sa druge strane, Žak Ransijer (zajedno sa Žorž Didi-Ibermanom (Georges Didi-Huberman)⁵ i

Georges Žan-Lik Nansijem (Jean-Luc Nancy) u raspravi „Da li postoji nereprezentabilno?“ smatra da „nereprezentabilnost kao osobina događaja ne postoji. Postoje samo odluke. Događaj po sebi ne može biti nereprezentabilan, to dolazi od autora, umetnika, zavisi od njegove svesti da li i šta hoće da predstavi. Slično Ransijeru, Rej Džin (*Ray Gene*) konstatuje da se umetnici uvek trude i da „iako slaba i optuživana, umetnost ostaje jedna od poslednjih tačaka zamišljenog otpora varvarizmu.“ (Ray, 2005: 130). Izazov Holokausta, podstakao je filozofiju na kreativnu samotransformaciju, uvođenje novih pojmova i koncepcija koji bi mogli biti osetljivi na njegove posledice. U svakom slučaju, čini se da se ne može zaobići, činjenica da je „Aušvic imao suštinsku ulogu u refleksijama mnogih mislilaca, počev od Teodora Adorna (Theodor Adorno).“ (Lošonc i Krstić, 2018: 5-6).

Dobar primer za diskusiju o reprezentabilnosti umetnosti i medija, odnosno njihovoj emancipatorskoj ulozi u smislu suočenja sa prošlošću i traumom svakako je film *Šoa*⁶ (Klod Lancman, 1985). Reč je o dokumentarnom filmu, ukupnog trajanja 566 minuta (9 sati i 26 minuta). Film je nastajao 11 godina i čine ga rediteljevi intervjui sa preživelim – svedocima i počiniocima genocida tokom Drugog svetskog rata, čiji su iskazi grupisani oko četiri teme: kamp za istrebljenje Helmno (Chelmno), gde su prvi put korišćena specijalna vozila namenjena za gušenje ljudi – Jevreja, poznate dušegupke, logori smrti Treblinka i Aušvic-Birkenau (Auschvitz-Birkenau), te

iz nacističkih koncentracijskih logora“ (zvanični sajt *Staro sajmište*, dostupan na [http://starosajmiste.info/userfiles/files/transcripts/transkript_andrej_sprah_\(ne\)mogucnost_reprezentacije_nepodnosljivih_slika.doc](http://starosajmiste.info/userfiles/files/transcripts/transkript_andrej_sprah_(ne)mogucnost_reprezentacije_nepodnosljivih_slika.doc), pristupljeno 11. 07. 2021.)

6 Termin *holokaust* označava ritual paljenja, žrtvovanja cele životinje. Danas se ovaj termin vezuje za genocid – istrebljivanje Jevreja (hebrejski: שואה/šoa), ali i drugih grupa (Roma na primer) tokom nacističkog režima u Nemačkoj u Drugom svetskom ratu.

varšavski geto, sa svedočenjima preživelih, svedoka i počinitelja. Vajsmann smatra da ova dva svedočenja nemaju kapacitet da ostvare reprezentaciju prošlosti, već da samo određene slike reaktiviraju u sadašnjosti. On smatra da „Svaki gledalac sam postaje Svedok. Zbog toga biti gledalac Šoe znači jedan akt, u kojem svako ponaosob, hteo to ili ne, u svojoj retini, u mišićima svog stomaka, u svojim kostima postaje mesto događaja“ (Šprah, n. d.)

Sa druge strane Ransijer govori o jednom od najtraumatičnijih delova filma *Šoa*, trenutku kada svedok suočen sa traumatičnim sećanjem počinje da plače, a režiser nastavlja snimanje i beleži trenutak. Ransijer smatra da su suze snažnija ekspresija i značenje od bilo kojih reči. Suze isto kao i reči povezuju „nepodnošljivost onoga što je video u prošlosti sa nepodnošljivošću ovoga što se od njega traži da ispriča u sadašnjosti“ (Ibid). Njegove suze zauzimaju mesto reči, koje su „isto tako stajale umesto vizualne reprezentacije događaja. Postaju umetnička figura, element dispozitiva sa ciljem pružanja figurativnog ekvivalenta onoga, što se desilo u plinskoj ćeliji“ (Ibid.)

Navedeni teorijski stavovi i analize otvaraju prostor dijaloga o kapacitetima i emancipatorskim mogućnostima umetničkog dela, medija i umetničkih dela koja se distribuiraju putem medija. Nesporno je da umetnička dela imaju kapacitet da predstave i odbrane ljudskost, vrednosti, istinu. U kontekstu reprezentacije genocida, Holokausta, umetnička dela mogu biti svedočenje o ličnoj ili porodičnoj traumi, stradanju, ali i univerzalno svedočanstvo kojim se čuva sećanje, čini nešto odgovorno i važno za održivu budućnost. Umetnička forma, medijski tekst jeste filter, rampa koja publiku (čitaoca, slušaoca, gledaoca) upoznaje sa stravičnim događajima, ali istovremeno i štiti, jer čak i u najnaturalizovanijem obliku umetničko delo blaže

je i umerenije od realnosti na koju referiše. Uz navedeni primer filma *Šoa*, spoj ova tri elementa srećemo i u nekim radiofonskim ostvarenjima, ali za ovu priliku izdvajamo radio-dramu *Traganje po pepelu*, realizovanu 1985. godine u produkciji Dramskog programa Radio Beograda.

Radiofonsko delo *Traganje po pepelu* (Radio Beograd, trajanje 49 minuta, uloge: Rade Marković, Đurđija Cvetić, Mihajlo Vitorović, Eugen Verber, Dejan Čavić, Milutin Butković) autorsko je delo Đorđa Lebovića, a kao pisca i reditelja Slobodana Bode Markovića. Sledeće, 1986. godine ostvario je značajan uspeh osvojivši gran pri festivala Pri Italija (*Prix Italia*).

MEDIJSKA REPREZENTACIJA TRAUME – RADIO-DRAMA „TRAGANJE PO PEPELU“

Đorđe Lebović, koji je bio i svedok i žrtva kao zatočenik u nacističkim logorima Aušvicu, Saksenhauzenu i Mauthauzenu (1944–1945), Holokaustom kao temom počeo je da se bavi 1957. godine kao koautor dramskog dela „Nebeski odred“, (*Himmelkomando*), zajedno sa Aleksandrom Obrenovićem. Sledele su drame „Haleluja“ i „Viktorija“, koje sa „Nebeskim odredom“ predstavljaju njezovu tzv. logorašku trilogiju (Selenić, 1977). Za razliku od navedenih dela, *Traganje po pepelu* jeste tekst koji je u startu pisan sa ciljem da bude transponovan u radio-dramu. U njemu su prisutni brojni stvarni akteri rata, okupacije, Holokausta i genocida, iza kojih stoji (iza kojih je) Lebovićevo individualno sećanje kao dragoceno polazište (polazna tačka) u kreiranju radnje i likova dela. Reč je o ostvarenju koje pripada hibridnom žanru auto-doku-drame u kojoj dominira egzistencijalistički pristup u prikazu strahota koncentracionog logora koje su deo ličnog piščevog iskustva. Likovi u ovoj drami konzervativ-

ne dramaturške strukture diferencirani su na ekstremno pozitivne i negativne, mada je svima zajedničko suočenje sa moralnim izborom.

U pedeset minuta, koliko traje drama, pravi se most između aktuelnog trenutka u kome su pronađena artefakta i vremena u kome je počinjen genocid, o kome nađeni dokumenti svedoče. Rukopisi sakriveni u vojničkim čuturicama ili teglama počivali su nekoliko godina ili deceniju u pepelu, na zgaristu teških zločina i kada su otkriveni postali su bolno svedočanstvo o poslednjim danima života žrtava – žena, dece, starih, koji su stradali samo zato što su Jevreji.

U dijalogu koji je građen kao svojevrsan kontrapunkt sa jedne strane učestvuju poljski Jevreji Gradovskog i Lemental, članova Specijalnog odreda u logoru Aušvic, koji su načinili zapise i ostavili „tragove u pepelu“, o stradanjima u gasnim kupatilima iz kojih se „u slobodu odlazi kroz dimnjake krematorijuma...“. Suprotstavljeno ovom jesu sećanja visokog SS oficira Rudolfa Hesa, komandanta konc-logora Aušvic i Johana Paula Kremera, lekara i doktora filozofije, koja su svedena na rutinsku svakodnevnicu, opise jeftinih i kvalitetnih obroka u logoru; kulturnih i zabavnih sadržaja u kojima se u logoru može uživati, bubama u hotelskoj sobi koje se ne mogu istrebiti nakon čega se pravi paralela „da se Jevreji ubijaju svakodnevno, a još ih je“.

Hronika morbidnog nastavlja se brojnim ciničnim svedočenjima. Tako saznajemo i o tome da se od logoraša može i zaraditi – „racionalnom upotrebom pepela, kose..., problemu sa nesagorelim kostima koje moraju dodatno da se melju!!!, „razdvajanju majki od dece bilo po mom mišljenju krajnje nečovečno” pa ih treba zajedno poslati u smrt, eksperimentima sa svežim materijalom iz ljudskog tela... Ipak najmontruoznijim se čini savet lekara, »humaniste« Johana Paula Kremera jednoj

mladoj ženi koja je želela da što pre pobegne u smrt: „Hteo sam da joj pomognem zadivljen njenom hrabrošću. Rekao sam joj Dišite duboko “ (Nikolić, 2014).

Osim verbalnih svedočenja, celokupna zvučna slika ove radio-drame, ili kako smo je nazvali auto-doku-drame, upotpunjena je brojnim auditivnim sredstvima koja simuliraju autentičnost atmosfere – patnje, stradanja, užasa i sa druge strane uspeha, pobeđe, normalnog života u kome ima prostora i za koncerte, lepe obroke, projekcije filmova.

Od radiofonskih izražajnih sredstava koristi se eho kojim se dočaravaju ispovedi svedoka jednog vremena. Tu su, takođe, kololetki različitih muzičkih numera i fraza od prigodne umetničke muzike, preko asocijativne „Lili Marlen“ do pesme rabina i kompozicije „Molitve za mrtve“ Šaloma Kapa, koja je izvođena tokom kopanja raka, a potom pred nemačkim oficirima koji su zbog umetničke lepote kompozicije čak napravili i belešku na magnetofonskoj traci. Ovim činom sačuvano je jedno vredno umetničko delo, ali je ostavljeno svedočanstvo o traumi, stradanju i jasna poruka za budućnost.

U drami su nezaobilazni brojni zvučni efekti koji simbolično dočaravaju psihička stanja, ambijent – sirene koje najavljuju bombardovanje, pozdrav velikom fireru „Zig – Hajl“, zlokobni i tupi udarci, sat koji simbolično svojim otkucajima odbrojava poslednje trenutke nečijeg života, plotuni, paljba, topovi, bat koraka....

Kraj drame i reprezentacije stravičnih slika stradanja ne donosi olakšanje jer je prisutna svest da je to samo jedna u nizu slika neljudskosti kojih je bilo i previše. Kao medijski tekst, ona ukazuje na dve stvari. Kao prvo, pokazuje da reprezentacija genocida auditivnim sredstvima i u formi radio-drame nije nemoguća i da dubina i potencijal izraza zavise i od kreativnosti autora, ali i od motivaci-

je u odluci da se strahote pokažu i očuvaju kao sećanje. Đorđe Lebović, kao žrtva traume, odlučio je da je umetnički interpretira. Pitanje je koliko je on ili bilo ko kao svedok događaja, čak i kada je umetnik, spreman da bude objektivniji i da održi ravnotežu između emocija koje nadiru kroz sećanja i neophodne interpretativne i umetničke uzdržanosti. U slučaju analizirane drame postavljenu dilemu umanjuje činjenica da su u njenoj osnovi fakta i činjenice, pronađeni „tragovi u pepelu“, što interpretaciji daje autentičnu podlogu. Sećanje na genocide svake vrste i traume njime izazvane svakako se mora čuvati uz nadu da se takvi dramatični i užasni oblici nehumanog stradanja neće ponoviti pa time ni umetnički transponovati.

ZAKLJUČAK

Od završetka Drugog svetskog rata prošlo je osamdeset godina i možemo da konstatujemo kako na svu sreću sličnih stradanja Holokaustu po obimu i konceptu nije bilo, ali ne i da nismo bili svedoci traumatičnih epizoda patnje, stradanja nacionalnih i etničkih grupa i pojedinaca. Obaveza društva, istoričara, sociologa, teoretičara koji se bave kulturom sećanja svakako je da beleže i analiziraju činjenice i prenose sećanje i vrednosne sudove koji iz njih proističu. Međutim, pitanje je da li umetnost i mediji, umetnici i medijski radnici žele, mogu i znaju da u okvirima svojih ekspresivnih mogućnosti reprezentuju prošlost i pomognu u njenom sagledavanju. Posebno je osetljivo pitanje kada autokratska društva sa populističkim i pomalo totalitarnim pristupom polažu pravo na interpretaciju prošlosti i istinu, utiskujući željene ode u svest građana kao publike. Generalno, ali posebno u navedenim situacijama, umetnička dela po sebi, ili umetnička dela koja se distribuiraju putem medija čine bitnu kari-

ku u očuvanju individualnog i kolektivnog sećanja i razvoju društva u skladu sa etičkim načelima i najpozitivnijim praksama. U skladu sa polazištima teoretičara, gde smo se primarno opredelili za reinterpretaciju stavova teoretičara i filozofa Ransijera i Encensbergera, stojimo na poziciji da je traumu moguće reprezentovati umetničkim delom, približiti je publici, građanima, javnosti i pomoći im u zauzimanju stavova i razvoju kritičkog mišljenja. Kao što svaka reprezentacija nosi opasnost subjektivnosti, jasno je da se dokumentarističkim pristupom i oslanjanjem na fakta kakva su svedočenja žrtava u velikoj meri omogućava nepristrasnost. Drugi kapacitet umetničkog i medijskog teksta jeste njihov emancipatorski karakter i potencijal. Sa jedne strane, u pitanju je „emancipovani gledalac“ (Ransijer) koji nije samo pasivni posmatrač i uživatelj, već aktivni učesnik, koji je u novom tehnološkom ključu interaktivan kreator jer u punom kapacitetu koristi emancipatorske mogućnosti medija (Encensberger).

REFERENCE

- Encensberger, H. M. (1980). Nemačka, Nemačka između ostalog. Beograd: Bigz.
- Lošonc, M i Krstić, P. (ur.) (2018). Holokaust i filozofija. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Mek Kvin, D. (2000). Televizija. Beograd: Clio.
- Nikolić, M. (2017). Polifonijska unisonost interneta kao medija masovne komunikacije. *Medijski dijalozi*, 10 (27/28), 201-212.
- Nikolić, M. (2014). The Arst of Radio drama as a representation of the Holocaust: „Searching in Ashes“, *Radio Beograd* (1985. In N. Daković (Ed.), *Representation of the Holo-*

caust in the Balkans in Arts and Media (pp. 49-53). Belgrade: Faculty of Dramatic Arts.

Ransijer Ž. (2010). Emancipovani gledalac. Beograd: Biblioteka Sveske.

Ransijer, Ž. (2013). Sudbina slika, Podela čulnog. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.

Ray, G. (2005). From Auschwitz to Hiroshima to September 11. New York: Palgrave.

Selenić, S. (prir.). (1977). Antologija savremene srpske drame. Beograd: Srpska književna zadruga.

Šprah, A. (n.d.). Reprerentacije holokausta: (ne)mogućnost reprerentacije nepodnošljivih slika. Staro sajmište Info. Posećeno 11. 07. 2021. URL: [http://starosajmiste.info/userfiles/files/transcripts/transkript_andrej_sprah_\(ne\)mogucnost_reprerentacije_nepodnosljivih_slika.doc](http://starosajmiste.info/userfiles/files/transcripts/transkript_andrej_sprah_(ne)mogucnost_reprerentacije_nepodnosljivih_slika.doc).

EMANCIPATORY ROLE OF ART AND MEDIA IN TRAUMA REPRESENTATION

Keywords:

*film; radio drama;
Holocaust; remembrance;
representation; trauma*

Author:

*Dr. Mirjana Nikolić is a full
professor at the Faculty of
Dramatic Arts, University
of Arts in Belgrade.*

Correspondence:

mirjana.nikolic@fdu.bg.ac.rs

Field:

Media studies

DOI:

10.5937/politeia0-34577

Paper received on:

24.10.2021.

**Paper accepted for
publishing on:**

03.03.2022.

Summary

Art and the media have a significant role in the representation of reality, and throughout their history, they have often been a powerful tool for social and political elites to achieve their goals. It is, therefore, not surprising that, during the reign of totalitarian regimes and in crisis social situations, art and the media claim the absolute right to the truth, acting as a means of propaganda, imprinting the desired ideas in the consciousness of citizens as an audience. There are numerous papers in which the capacities of art and media are presented and analyzed, considering their roles in social engagement and manipulation. Starting from the theoretical views of Jacques Rancière (emancipated viewer) and H. M. Enzensberger (emancipatory role of the media), the paper will analyze the cohesion of art and media in the process of representing the past, especially when it is a source of traumatic experiences. The great crisis generated by World War II, and the Holocaust as a product of it, was a generator of a global trauma as well as the source of a series of individual traumas. Through specific examples related to the field of radio drama, movie, and the media, we will try to re-examine the capacities of art forms and media texts in representing trauma, as well as their ability to bring horrible events from the past to the audience. Does the essence of a work of art represent its capacity to be a transmitter of traumatic experiences or is it a ramp, a border, a line of defense for the audience, considering the fact that, even in its most inherent form, a work of art is more moderate than the reality it refers to? The key case studies in the analysis of the presented hypotheses will be two artistic, media texts, both from 1985: The movie Shaw (by Claude Lanzmann) and the radio drama Searching for Ashes (Djordje Lebovic / Slobodan Boda Markovic).

