

## - Peščanik - <https://pescanik.net> -

### Genocid na slikama

Jovan Byford 15/06/2022 @ 09:33

---

*Deo Uvoda iz knjige „Genocid u nezavisnoj državi Hrvatskoj na slikama. Fotografije zverstava i sporno sećanje na Drugi svetski rat u Jugoslaviji“, s engleskog prevela Slobodanka Glišić. Knjiga uskoro izlazi u izdanju Fabrike knjiga i Peščanika.*

Robert H. Džekson, glavni američki tužilac Međunarodnog vojnog tribunala u Nirnbergu, održao je 21. novembra 1945. godine svoju istorijsku uvodnu reč. Prepunoj sudnici i celom svetu – zahvaljujući novinarima okupljenim u obližnjoj sali – Džekson je predstavio „dvadesetak slomljenih ljudi“ na optuženičkoj klupi kao „žive simbole rasne mržnje, terorizma i nasilja, oholosti i surove sile“. Optužio ih je za „abnormalno i nehumano ponašanje“, za navođenje „sopstvenog naroda na suludo kockanje zarad dominacije“ i organizovanje „tako arogantnog, brutalnog i uništiteljskog pohoda kakav svet nije video od prehrišćanskih vremena“.<sup>1</sup> Zato su ti ljudi – svi vodeći nacistički zvaničnici – optuženi za zločine protiv mira, kršenje zakona i običaja rata i, prvi put u istoriji, za zločine protiv čovečnosti – gnusne činove ubijanja, porobljavanja, mučenja, zatvaranja i deportacije miliona civila širom Evrope pod nacističkom okupacijom.

Sudskim gonjenjem nacističkog vođstva Međunarodni vojni tribunal uspostavio je nove pravne osnove. Pokazalo se da su postojeća međunarodna pravna teorija i praksa neprikladne za privođenje pravdi počinitelja zločina, koji po svom opsegu i okrutnosti nije imao presedana, a odvijao se pod pokroviteljstvom države. Morali su biti

kodifikovani novi zakoni i osmišljene nove dokazne procedure i pravila. Džekson je u uvodnoj reči istakao da je tribunal „novina i da je eksperimentalan“, ali i istovremeno izuzetno važan: „Nedela koja nastojimo da osudimo i kaznimo bila su tako proračunata, tako zlonamerna i tako razorna da civilizacija ne može dozvoliti da budu ignorisana, jer neće preživeti ako budu ponovljena.“<sup>2</sup>

Jedna od novina uvedenih u Nirnbergu sastojala se u tome što je fotografskim i filmskim dokazima dato istaknuto mesto u postupku. U ključnim trenucima suđenja pred tribunalom su pokazane upečatljive slike i filmski snimci nađeni u zaplenjenim nemačkim arhivama, a bilo je i slika poteklih od američkih, britanskih i sovjetskih fotografa i filmskih snimatelja koji su pratili oslobodioce nacističkih koncentracionih logora. Koliki je značaj pridavan vizuelnom materijalu pokazuje i to što je prostor u sudnici bio organizovan oko velikog ekrana, koji je visio s tavanice, licem okrenut ka posmatračima, sa sudijskim mestima s desne strane i optuženičkom klupom s leve.

Slike, za koje je Robert H. Džekson rekao da će publici oduzeti san i od kojih će se „celom svetu prevrnuti stomak“, prikazivane su zato što se verovalo da je za pružanje „neporecivih dokaza o neverovatnim dešavanjima“ potrebno *videti* sav užas nacističkih zločina.<sup>3</sup> Smatralo se da slike govore same za sebe; svojom autentičnošću i upečatljivošću nudile su neoborive dokaze o razmerama i strahotama nacizma.<sup>4</sup> Sovjetski tužilac pukovnik Jurij Pokrovski kasnije je pred većem tribunalu rekao da su slike svedočanstvo ubijenih žrtava, mrtvih, koji „nikad ne lažu“.<sup>5</sup> Otuda je istinolikost prenesena slikama trebalo da pobije sumnje i skepticizam koji su od samog početka rata pratili priče o nacističkim zverstvima. Pored toga, pošto je ovo javno suđenje imalo veze ne

samo sa pravom i pravdom nego u podjednakoj meri i s istorijom i pamćenjem, suvoparnost opširnih pravnih argumenata i rasprava o nemačkim dokumentima – ono što je Rebeka Vest opisala kao „krajnju dosadnost“ sudskog postupka – trebalo je prošarati trenucima spektakla.<sup>6</sup> Slike i reakcije na njih u sudnici bile su „dramatičan kontrast“, potreban da se održe pažnja medija i zainteresovanost javnosti za suđenje.<sup>7</sup>

Korišćenje fotografija i filmskih snimaka u Nirnbergu označilo je trenutak uspostavljanja razmeđa u istoriji vizuelne kulture zverstava. Kao što je Suzan Sontag tvrdila, iako je „još od pronalaska dagerotipije sredinom 19. veka fotografija pravila društvo smrti“, tek je 1945. godine – kad su stravične slike iz Majdaneka, Buhenvalda, Bergen-Belsena i Dahaua doprle do svesti javnosti – u potpunosti priznata izuzetna moć vizuelne predstave da „ne samo zabeleži nego i definiše najgnusniju stvarnost“ rata.<sup>8</sup> Uvažen je stav da su slike „nezaboravan oblik objašnjenja“, koji se legitimno i uverljivo može koristiti, kako na sudu tako i izvan njega, kao svedočanstvo o nacističkim strahotama i „upečatljiv prikaz“ tih strahota.<sup>9</sup> Na sličan način su izveštavanje o nacističkim zlodelima u štampi i mnogobrojne izložbe fotografija organizovane u to vreme imali za cilj da novoustanovljene ili nastajuće kategorije masovnih zločina, to jest zločina protiv čovečnosti, genocid i Holokaust, postanu nepovratno vizuelno definisane u imaginaciji javnosti. Iako je u narednim decenijama vidljivost slika nacističkih zverstava opadala i rasla, ostalo je očekivanje da se savremeni masovni zločini, ako želimo da privuku pažnju i izazovu osudu globalne javnosti, moraju dokazati i učiniti vidljivim uz pomoć prepoznatljivo simboličnih, dramatičnih i upečatljivih slika, koje oživljavaju evokativnu estetiku i efekat onih koje su potresle svet 1945.

godine. Po mišljenju Barbi Zelizer, fotografije iz vremena nacizma postale su „okvir za razumevanje savremenih primera zverstava“, „pozadina ili kontekst naspram kojeg određujemo savremenije primere varvarizma“. <sup>10</sup>

Uticaj Drugog svetskog rata na vizuelnu kulturu zverstava možda je neizbežan naprosto zbog velikog broja slika smrti i stradanja koje je taj rat ostavio za sobom. U vreme kad je nacistički ekspanzionistički projekat počeo, fotografska oprema bila je dovoljno mala, laka, pristupačna i jednostavna za upotrebu da je mogla postati veran pratilac običnog vojnika u ratu. Napredak fotografske tehnologije odvijao se istovremeno s važnim kulturnim i kreativnim razvojem i bio je njegov sastavni deo. <sup>11</sup> Fotografije su bile sve prisutnije putem ilustrovane štampe, a sticale su i sve veći ugled kao medij koji nudi i tačan dokument o stvarnosti i sredstvo za njeno konstruisanje. Takođe je shvaćeno da fotoaparati, sada lični predmet koliko i profesionalni alat, može biti korišćen za beleženje, opisivanje i deljenje individualnog iskustva i pogleda na svet. Kao rezultat svega toga, Drugi svetski rat je fotografisan ne samo na svim sukobljenim stranama nego i s mnogobrojnih stanovišta – zvaničnih i nezvaničnih, profesionalnih i amaterskih. Među otud proisteklim vizuelnim zapisima bio je i dotad neviđen broj optužujućih dokaza o zločinima nacista i njihovih saveznika. Za samo nekoliko meseci nakon poraza Nemačke tužiocima u Nirnbergu sakupili su više od 25.000 fotografija, a otad su na površinu isplivale i desetine hiljada drugih snimaka. <sup>12</sup>

Tokom godina vizuelni dokumenti o nacističkim zločinima privlačili su prilično veliku pažnju istraživača iz različitih disciplina, između ostalog i istorije, kulturnih i medijskih studija i fotografije. <sup>13</sup> Njihov rad je pokrenuo opsežne debate o istoriografskoj, komemorativnoj i

obrazovnoj vrednosti slika nasilja, o tačnom izvoru njihove simboličke i dokazne moći, kao i o etici njihovog stalnog širenja i korišćenja. S obzirom na besprimernu prirodu tragedije evropskih Jevreja pod nacizmom i središnjeg mesta koje ona zauzima u istorijskoj svesti Zapada, najveću pažnju su privlačile fotografije vezane za Holokaust, jer su autori nastojali da istraže kako je vizuelna kultura zverstva odražavala tok posleratnog predstavljanja i razumevanja Holokausta i kako je istovremeno doprinosila određivanju tog toka.

U postojećoj literaturi, velikim delom potekloj sa Zapada i usredsređenoj na Zapad, ispoljena je sklonost ka pretpostavci da vizuelna kultura tipična za zapadna društva i kulture (naročito za Sjedinjene Države) ima univerzalnu relevantnost. Ovo se očituje u činjenici da se Drugi svetski rat i nacistička zverstva najčešće posmatraju iz zapadne perspektive (uključujući tu i fokus na oslobađanju koncentracionih logora), u izboru fotografija i pretpostavci o tome šta one označavaju i zbog čega su „ikoničke“, ali i u razmišljanju o etici gledanja, to jest pitanju kada i gde može biti prikladno (ako uopšte može) zuriti u slike nekadašnjeg stradanja. Relativno malo pažnje se obraća na društvenu i kulturnu uslovljenost vizuelnog predstavljanja zverstava, na promenljivost tog predstavljanja i na pitanje kako ostatak sveta vizualizuje nacističke zločine i kako ih se seća.

Koliko je ovaj previd važan postaje jasno kad pogledamo Istočnu Evropu, region gde je, u poređenju sa Zapadom, sećanje na nacističku okupaciju uvek imalo drukčija obeležja i društvenu i političku funkciju. Recimo, u Istočnoj Evropi se Holokaust – iako bez presedana po razmerama i nameri da se sprovede u celini – često odigravao uporedo ili zajedno s drugim primerima rasnog,

etničkog i političkog proganjanja i primene okrutnih vojnih i kaznenih mera protiv nejevrejskog stanovništva. To znači da su zverstva iz nacističke ere, koja su usađena u *nacionalno* sećanje na rat, imala u lokalnim društvima i među većinskim stanovništvom drukčije značenje i neposredniji emocionalni naboj i politički uticaj nego, na primer, u Velikoj Britaniji i Sjedinjenim Državama, gde su nacistički zločini uglavnom doživljavani s udaljenosti i gde se i danas uglavnom pamte kroz prizmu Holokausta. Pored toga, u komunizmu je selektivno sećanje na Drugi svetski rat, sećanje kojim se brižljivo upravljalo, bilo neposredno političko.<sup>14</sup> Motivi otpora i stradanja bili su bitan deo projekata izgradnje države i nacije. Korišćeni su ne samo da bi se legitimizovala komunistička vladavina i očuvalo društveno i političko jedinstvo nego i, često, da bi se odvratila pažnja od osetljivih pitanja lokalne saradnje s okupatorom ili jedinstvenosti Holokausta. Međutim, uloga vizuelne kulture u ovoj politici sećanja i mera u kojoj su ideološki i politički interesi uticali na vidljivost, izbor i tumačenje slika nacističkih zločina nisu istraženi na odgovarajući način. Razvoju vizuelnog sećanja posle pada komunizma takođe nije posvećeno dovoljno pažnje, uprkos obimnoj literaturi o talasu revizionizma koji je nakon 1989. godine zapljusnuo region.<sup>15</sup>

Ova knjiga nastoji da popuni neke praznine u postojećoj literaturi analizom vizuelne kulture zverstava u bivšoj Jugoslaviji. Njena glavna tema su istorija i politika vizuelnog predstavljanja najkrvavijeg, ali i najkontroverznijeg događaja iz vremena nacističke okupacije Jugoslavije, događaja koji je u političkom smislu prouzrokovao i najveće podele – reč je o genocidnom nasilju nad Srbima, Jevrejima i Romima u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj. Knjiga istražuje kako su ustaška zlodela predstavljana na javnim

izložbama, u dokumentarnim filmovima, knjigama i štampi od 1945. godine do danas, s posebnim osvrtom na političku dimenziju slika zverstava. Ona ukazuje na to kako su fotografije ustaških zločina, u različitim vremenima i među raznim zajednicama sećanja i zainteresovanim stranama, selektivno korišćene s ciljem da *rade* različite stvari: da neposredno posle rata opravdaju odmazdu nad kolaboracionistima i drugim saradnicima okupatora, da potkrepe diskurse o nacionalnom jedinstvu koji su bili temelj socijalističke Jugoslavije ili da u postkomunističkoj eri služe kao oslonac različitih nacionalističkih programa i postanu deo „pripreme“ jugoslovenskih ratova iz 90-ih godina.

...

### *Kratki pregled knjige*

U praćenju razvoja vizuelnog sećanja na ustaški genocid primenićemo hronološki pristup. Tema drugog poglavlja su fotografije ustaških zverstava sakupljane i stavljane u opticaj na vrhuncu ustaškog genocidnog pohoda 1941. i 1942. godine. Istražićemo zašto su nemačka i italijanska vojska prve dokumentovale i fotografisale dramatične primere ustaškog nasilja i kakvu su ulogu slike zverstava, zajedno s iskazima svedoka o stradanju Srba, igrale u političkom životu susedne okupirane Srbije. Takođe analiziramo (kontra)propagandu fokusiranu na zverstva počinjena nad Hrvatima, koju je vlada Nezavisne Države Hrvatske sprovodila da bi se odbranila od optužbi za brutalnost i opravdala nasilnu kampanju protiv Srba. Analiziranjem ovog materijala ispitaćemo vezu između slika, političke propagande i glasina u ratu i razmotriti kako odnos između njih utiče na tumačenje i upotrebu fotografija zverstava.

U trećem i četvrtom poglavlju istražujemo aktivnosti Jugoslovenske državne komisije za utvrđivanje zločina okupatora i njihovih pomagača. Između 1944. i 1948. godine Državna komisija, koju je ustanovila jugoslovenska komunistička vlada, sakupila je hiljade slika vezanih za ratne zločine počinjene u Jugoslaviji, između ostalog i one koje prikazuju ustaško nasilje. U ovom poglavlju ispitujemo način na koji je komisija pristupala sakupljanju podataka i značaj koji je pripisivala fotografijama kao izvoru dokaza o fašističkim zločinima. Takođe, na osnovu primera prvog detaljnog izveštaja komisije za zločine u Jasenovcu, pokazaćemo kako se tenzija između dokazne/dokumentarne i ilustrativne/simboličke uloge fotografija zverstava manifestovala u praksi i kako je rad komisije utro put mnogim kontroverzama koje su otad prisutne u sećanju na Jasenovac.

U četvrtom poglavlju ispitujemo kako su fotografije koje je sakupila Državna komisija stavljene u službu propagande, i na domaćem i na međunarodnom planu. U inostranstvu, između ostalog i u Nirnbergu, jugoslovenska vlada je koristila motiv stradalništva da bi sprovedila svoj program spoljne politike i ojačala sopstveni međunarodni ugled. U Jugoslaviji su izložbe fotografija, dokumentarni filmovi, ilustrovani novinski izveštaji itd. služili podsticanju mržnje prema saradnicima okupatora i opravdavanju osвете, ali i učvršćivanju ideje o jugoslovenskom jedinstvu utemeljenom na zajedničkom stradanju. U vezi s tom idejom, sagledaćemo kako su fotografije koje su snimili sami počinioci zločina – pre svega „trofejne fotografije“ – korišćene za formulisanje generičke teorije o „fašističkom mentalitetu“, teorije koja je otklanjala potrebu za udublivanjem u složena i politički osetljiva pitanja vezana za uzroke bratoubilačkog nasilja među jugoslovenskim narodima.



U petom poglavlju bavimo se sećanjem na ustaške zločine u socijalističkoj Jugoslaviji. Razdoblje između 50-ih i 80-ih godina bilo je obeleženo opadanjem interesovanja javnosti za zverstva počinjena tokom Drugog svetskog rata pošto je pažnja bila usmerena na junaštvo partizana kao glavnu temu javnog sećanja i izvor nacionalnog ponosa. Međutim, analizom prve stalne postavke u Memorijalnom muzeju u Jasenovcu, otvorene 1968. godine, kao i jednog broja publikacija i dokumentarnih filmova iz tog vremena, pokazaćemo da je ustaška surovost ipak bila vidljiva komponenta priče o Drugom svetskom ratu, iako se njom, iz političkih razloga, moralo pažljivo upravljati.

U šestom poglavlju istražujemo 80-e godine prošlog veka, period obeležen pojavom sve većeg broja slika ustaških zverstava i ponovnim porastom interesovanja za temu genocida u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj. U ovom poglavlju suprotstavljamo se uobičajenom stavu da je takav razvoj bio posledica jačanja srpskog nacionalizma posle smrti Josipa Broza Tita. Naprotiv, tokom velikog dela te decenije vlasti su podržavale prikazivanje slika zverstava kao nešto što jača dominantni, „jugoslovenski“ narativ o ratu i unapređuje antifašističku i antinacionalističku poruku, naročito u Hrvatskoj. Međutim, videćemo da je snažniji naglasak na ustaškoj surovosti i genocidnoj prirodi njihovog projekta obelodanio nedostatke jugoslovenske kulture sećanja i opreznog pristupa istoriji etničkog nasilja. To je, na kraju, omogućilo da motiv srpskog stradanja i relevantne fotografije ustaških zverstava prisvoje srpski nacionalisti i instrumentalizuje ih Miloševićev režim u Beogradu.

U sedmom poglavlju govorimo o uticaju koji je na vizuelno sećanje na ustaški genocid imao nasilni raspad Jugoslavije. Prvo analiziramo ulogu koju su slike zverstava, istorijske i savremene, igrale u ratnoj

propagandi 90-ih godina i posebno kako su događaji iz 40-ih godina korišćeni i u Srbiji i u Hrvatskoj kao „potpora“ ratu iz 90-ih. Zatim, na osnovu dekonstrukcije radikalno različitih pristupa fotografijama zverstava u današnjoj Srbiji i Hrvatskoj, sagledavamo kako događaji i politički programi iz 90-ih godina i dalje utiču na tumačenje i vizualizaciju ustaškog genocida.

U zaključnom, osmom poglavlju preispitujemo ključne teme knjige i nastojimo da odgovorimo na dva šira pitanja u vezi s fotografijama zverstava: čemu one služe i kakvu ulogu *treba* da igraju u sećanju na genocid u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj. Takođe razmatramo mogućnost uspostavljanja novog, kritički nadahnutog pristupa vizuelnom pamćenju, koji bi osporavane fotografije ustaških zverstava uključio u javno sećanje na produktivniji i pomirljiviji način.

Na kraju, evo i kratke beleške o fotografijama prikazanim u knjizi i legendama ispod njih. Knjiga sadrži šezdesetak slika, među kojima su neke upečatljivi i potencijalno uznemiravajući prikazi zverstava. U odabiru materijala vodio sam računa o tome da uključim samo one fotografije za koje mislim da su neophodne za analizu ili ilustruju važne aspekte vizuelne retorike o kojoj se raspravlja u tekstu. Nadam se da će čitalac biti zadovoljan što slike nisam koristio bezrazložno, a ni s namerom da šokiram, raspalim strasti i izazovem uznemirenost.

Korišćene fotografije zverstava potiču iz arhiva i muzeja u Srbiji i Hrvatskoj, a njihov izvor i jedinstveni referentni broj naznačeni su u objašnjenjima ispod fotografija.

## *Sadržaj*

Spisak ilustracija

Izjave zahvalnosti

Spisak skraćenica

1. Uvod: slike genocida
2. Svedočanstva o „besprimernom divljaštvu“: fotografije zverstava u okupiranoj Jugoslaviji
3. „Prikupljajte fotografije!“: rađanje posleratnog vizuelnog sećanja na ustaško nasilje
4. Zašto gledati slike fašističkih zločina? Vizuelna propaganda i revolucionarna pravda u posleratnoj Jugoslaviji
5. Ustaško nasilje posmatrano kroz prizmu „bratstva i jedinstva“: dileme vizuelnog sećanja u socijalističkoj Jugoslaviji
6. „Mrtvi živima oči otvaraju“: slike zverstava u vremenu posle Tita
7. Fotografije kao instrument mobilizacije: vizuelno sećanje na ustaški genocid za vreme i posle jugoslovenskih ratova 90-ih godina
8. Zaključak: fotografije zverstava izvan idolatrije i zaborava

Fabrika knjiga, juni 2022.

Peščanik.net, 15.06.2022.

HOLOKAUST

JASENOVAC

---

*Trial of the Major Criminals before the International Military Tribunal: Nuremberg 14 November 1945-1 October 1946, tom II (Nuremberg: International Military Tribunal, 1947), 99-100.*

*Ibid.*

*Ibid.*, 130, 99.

*Ibid.*, 433; takođe Lawrence Douglas, "Film as witness: Screening Nazi concentration camps before the Nuremberg Tribunal", *The Yale Law Journal* 105, br. 2 (1995): 452.

Navedeno u Jeremy Hicks, *First Films of the Holocaust: Soviet Cinema and the Genocide of the Jews, 1938-1946* (Pittsburg, PA: University of Pittsburg Press, 2012), 207.

Rebecca West, *A Train of Powder* (New York: Viking Press 1955), 3.  
Daniel H. Magilow and Lisa Silverman, *Holocaust Representations in History: An Introduction* (London: Bloomsbury Academic, 2015), 26.

Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (London: Penguin Books, 2003), 21.

*Trial of the Major War Criminals*, tom II, 431.

Barbie Zelizer, *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), 13.

Vidi i Carolyn J. Dean, *The Moral Witness: Trials and Testimony after Genocide* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2019), poglavlje 4.

Vidi Janina Struk, *Photographing the Holocaust: Interpretations of the Evidence* (London: I. B. Tauris, 2004).

John J. Michalczyk, *Filming the End of the Holocaust: Allied Documentaries, Nuremberg and the Liberation of the Concentration Camps* (London: Bloomsbury, 2014), 18.

Zelizer, *Remembering to Forget*; Barbie Zelizer, *Visual Culture and the Holocaust* (London: Athlone Press, 2000); Struk, *Photographing the Holocaust*; Sontag, *Regarding the Pain of Others*; Susie Linfield, *The Cruel Radiance: Photography and the Political Violence* (Chicago: University of Chicago Press, 2010); David Shneer,

*Through Soviet Jewish Eyes: Photography, War, and the Holocaust* (New Jersey: Rutgers University Press, 2010); Marianne Hirsch, "Surviving images: Holocaust photographs and the work of postmemory", *The Yale Journal of Criticism*, 14, br. 1 (2001): 5:37; Ulrich Baer, *Spectral Evidence* (Cambridge: MA: MIT Press, 2005); Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, prev. B. Lillis (Chicago: University of Chicago Press, 2007); Hildegard Frübis, Clara Oberle and Agnieszka Pufelska, *Fotografien aus den Lagern des NS-Regimes. Beweissicherung und ästhetische Praxis* (Wien: Böhlau Verlag, 2019); Christian Delage, *La Vérité par l'image: De Nuremberg au procès Milosevic* (Paris: Éditions Denoël, 2006) itd.

Vidi, na primer, Nina Tumarkin, *The Living and the Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia* (New York: Basic Books, 1994); Lucy S. Dawidowics, *The Holocaust and the Historians* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981).

Npr., Michael Shafir, *Between Denial and 'Comparative Trivialization': Holocaust Negationism in Post-Communist East Central Europe* (Jerusalem: SICSA, 2002); Michal Kopeček, *Past in the Making: Historical Revisionism in Central Europe after 1989* (Budapest: CEU Press, 2008); John-Paul Himka and Joanna Beata Michlic, ur., *Bringing the Dark Past to Light: The Reception of the Holocaust in Postcommunist Europe* (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2013).

---

<https://pescanik.net/genocid-na-slikama/>