

Holocaustul în filmul documentar artistic străin și românesc. Realizări reprezentative

Mihaiela GRANCEA*

Abstract

The Holocaust in Foreign and Romanian Artistic Documentary Film. Representative Achievements

In this study I tried to analyze some artistic documentaries that I considered representative of the way in which they, through linear or non-linear narration and image expressiveness, through the ability to evoke the tragic experience of the Holocaust, have pedagogical purposes and co-participation, along with other arts and cultural products, to the European reconstruction of the culture of memory. In this article, I discuss four nonfiction films released by Romanian filmmakers in the 21st century that represent valuable contributions to the rich and varied international filmography of the Holocaust. Struma (2001) by Radu Gabrea, The Dead Nation (2017) by Radu Jude, and The Exit of the Trains (2020) by Radu Jude and Adrian Cioflâncă, ranging from standard television documentary to innovative cinematic essay, bravely approach dark episodes, largely unknown or ignored, in Romania's history.

Keywords: *Documentary, History, Holocaust, The art, Culture of memory*

Documentarele de montaj, de investigație jurnalistică, dar mai ales cel artistic – oferă date evenimentiale despre oameni, întâmplări cu impact social și emoțional, locuri sociale și „locuri ale memoriei”. Caracterul veridic și finalitatea pedagogică a documentarelor derivă din raportarea acestora la evenimente petrecute, la lucruri reale. O peliculă de referință alege cele mai sugestive informații din documentele de arhivă și din fragmentele de istorie orală, din siturile arheologice și antropologice. Un astfel de documentar realizează pe parcursul narațiunii filmice, o relație autentică cu contextele istoriei și locului.¹ Documentarele artistice, spre deosebire de filmele artistice, familiarizează publicul cinefil cu evenimentul prezentat, chiar reconstituit (vezi rolul docudramei), cu ideologiile care au determinat atitudini și comportamente colective. La rândul său, documentarul are propriile lui finalități

* Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Departamentul de Istorie, Patrimoniu și Teologie Protestantă, B-dul Victoriei 40, 550024, Sibiu, România (mihaiela.grancea@ulbsibiu.ro).

¹ Sheila Curran Bernard, *Documentary Storytelling. Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films*, ed. a II-a (Burlington: Focal Press, 2007), 2-5.

pedagogice, fiind de cele mai multe ori, din această perspectivă, mai eficient decât filmul artistic, de ficțiune istorică.²

Documentarul a devenit, încă din primii ani postbelici, un gen cultural dinamic și deschis metamorfozelor. La un deceniu după cel de al Doilea Război Mondial, prin introducerea unor elemente specifice cinematografului, s-a impus documentarul creativ care depășește canoanele filmului de montaj și care, cel puțin în ultimele decenii, a impus docudrama ca gen artistic de tranzit spre filmul artistic de lung metraj. Dar, în studiul de față, mi-am propus să analizez doar documentarul artistic de referință. Cu alte prilejuri, mă voi referi la documentarul de montaj și, în cu totul alt registru, la docudramă, cel mai popular produs de televiziune care trece frontiera dintre non-ficțiune și reconstrucție istorică prin ficționalizarea elementelor care nu ar afecta adevărul factual. Cele mai recente docudrame devin filme destinate consumului cultural din sălile de cinema.³

Documentarul artistic reprezintă, de regulă, formatul de televiziune. Natura și tehnica utilizării imaginii și expresivitatea acesteia, viziunea narativă, precum și lungimea peliculei, o destinează însă, și pe aceasta, cinematografului. Documentarul artistic preia experiența filmului de montaj, precum și expresivitatea imaginii filmului de artă.⁴ El se impune prin construcția artistică inedită (vezi și procedeele compoziționale originale din scenariu, calitatea soluțiilor regizorale). Mai eficient, în documentarul artistic, este și limbajul audiovizual care presupune revigorarea resurselor vizuale disponibile (fotografii de epocă, secvențe din jurnalele de actualități din perioada de care suntem interesați, secvențe din filmele de propagandă, animarea fotografiilor, grafică interactivă) în documentarul de montaj. Acest limbaj, prin utilizarea noile tehnici media, este mai impresionabil și mai eficient ca pedagogie istorică.

Prima peliculă artistică de referință în legătură cu moartea colectivă din timpul Holocaustului este documentarul – eseu *Nuit et brouillard* (scenariu: Jean Cayrol; regia: Alain Resnais; muzica impresionistă a lui Hanns Eisler; 1955), o capodoperă a genului, precum și cel mai cunoscut documentar despre Holocaust, un film care printr-un discurs sintetic și reflexiv – prin imagine și text – prezintă caracterul abominabil al proiectului nazist de exterminare a evreimii europene, al prizonierilor de război, disidenților politici, precum și al altor grupuri cu o identitate culturală, religioasă și sexuală diferită de aceea a „rasei ariene”. Filmul se construiește în jurul unei cronologii istorice esențializate care debutează cu imagini ale propagandei și mașinii de război germane, cu entuziasmul manifestat de populația germană cu prilejul sărbătoririi succeselor politice și militare naziste din primii ani de

² Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2001), 3.

³ Vezi *No place on Earth / Niciun loc pe pământ*, despre evreii care s-au ascuns în grotte, în Ucraina, de frica germanilor și a ultranaționalistilor ucrainieni (Janet Tobias, 2012) sau *Die Unsichtbaren – Wir Wollen Leben / Invizibili* (Claus Räfle, 2017).

⁴ Alexandru Buhățov, „Clasificarea documentarelor de televiziune: un subiect deschis,” *Arta cinematografică și TV* (2013), 101-106.

guvernare. O parte dintre imaginile utilizate în documentar sunt secvențe decupate din *Triumph des Willens/ Triumful Voinței* (Leni Riefenstahl, 1934). De altfel, regizorul francez a beneficiat de mult material propagandistic german, de fotografii și filmări scurte. Naziștii erau mereu interesați să-și înregistreze și conserve, prin fotografiere și filmare, succesele militare, chiar și aplicarea Soluției Finale, etc. Titlul peliculei lui Resnais face referire la planul lui Hitler *Nacht und Nebel / Noapte și ceață*, proiect prin care acesta decidea, în 7 decembrie 1941, suprimarea deținuților politici, activiști ai rezistenței franceze și belgiene, olandeze și norvegiene în lagărul de concentrare Natzweiler-Struthof. Tehnica juxtapunerii peliculei de arhivă (imagini în alb și negru ale lagărele de concentrare, imagini terifiante cu victimele omorâte și cu supraviețuitorii care par niște spectre vii) cu pelicula color a locurilor morții colective după zece ani de la sfârșitul războiului, este legată de nevoia de a conserva memoria Holocaustului, în condițiile în care negaționismul era în ofensivă. Mereu, în film, există o simetrie funcțională între peisajul din lagărul abandonat de naziști și imaginile de arhivă, fotografiile și filmările care se contrapun serenității / neutralității naturii la 10 ani de la sfârșitul războiului mondial. Imaginile de arhivă provin doar din Franța, Belgia și Polonia.⁵ Regizorul francez nu a inserat în filmul său imagini ale Germaniei de după apocalipsa războiului, astfel de secvențe au fost prezente în documentarele anului 1945 (germani care se strecoară printre ruine și care mănâncă pâinea americană, germani care reconstruiesc, germani care la vederea ororilor din lagărele de exterminare se căiesc), deoarece îi considera pe nemți, chiar și pe cei care nu au făcut parte din sistemul Germaniei naziste, complici ai planului de exterminare a evreilor. Despre acest mesaj subliminal vorbesc imaginile care prezintă localități umane aflate doar la câțiva kilometri de locurile crimelor în masă, comunități germane care au folosit ocazional munca prizonierilor din lagăre.

După 10 ani de la eliberarea de către armata sovietică a supraviețuitorilor, în lagărul de la Auschwitz, au rămas doar posturile de pază, gardurile aliniate (încă) perfect, barăcile, clădirile administrației, un așa-zis spital care era, de fapt, o stație-terminus pentru bolnavi și pentru victimele „experimentelor științifice” coordonate de J. Menghele la Auschwitz-Birkenau. Camera de filmat intră în acel spațiu al infernului, „merge” pe traseul șinelor de tren între care a crescut iarbă mărunță. La orizont, stăpânește o păclă asemănătoare cu cea care îi aștepta, în noapte, pe

⁵ Regizorul francez, apoi și realizatorii de docudrame au preluat multe imagini din compilația documentarelor de montaj realizată de cameramanii de front, compilație prezentată la Procesul principalilor criminali de război de la *Nürnberg* (20 noiembrie 1945-1 octombrie 1946). Vezi: Pelicula sovietică realizată de chipa lui Roman Karmen *The Liberation of Auschwitz* (<https://victims.rusarchives.ru/fragment-iz-dokumentalnogo-filma-kinodokumenty-o-zverstvakh-nemecko-fashistskikh-zakhvatchikov>), dar și compilația definitivată în 1946 pentru a fi folosită în procesul de denazificare (<https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1000669>); *Nuremberg: It's Lesson for Today* (filmul echipei lui John Ford; regizori: Stuart și Budd Schulberg); *German Concentration Camps Factual Survey* (documentar – expozeu britanic; Sidney Bernstein, 1945).

oamenii care coborau din trenuri în lagăr. Este de remarcat, îndeosebi, maniera în care autorul filmului obține efecte impresioniste prin articularea fotografiilor trupurilor surpate pe paturile spitalului cu imagini filmate de naziști la venirea trenurilor. Intrarea în Auschwitz-Birkenau pare o uriașă gură suprarrealistă, o gură care înghite totul, pe toți captivii laolaltă.

Documentarul prezintă și viața cotidiană din lagăr, supa diuretică, foamea permanentă, moartea ca fenomen curent. Imaginile de arhivă îi înfățișează pe naziști ca pe niște entități ale războiului, entități malefice. Cei din Waffen-SS sunt cinici, cruzi, siguri pe ei înșiși, narcisiști. În acest context, detaliile dezvăluie dimensiunile tragediei. De exemplu, urcarea docilă a evreilor în trenurile care îi duc spre „fabricile morții”. O filmare din epocă surprinde o femeie vârstnică și paralică care este purtată pe o platformă, iar la picioare are o valiză micuță. Femeia a fost urcată în tren, alături de ceilalți deportați. Nici măcar bolnavii terminali nu trebuiau lăsați să moară în liniște, în patul de acasă! Ei erau chinuiți, conform ideologiei naziste, pentru vina de a fi „microbul din sânge”, „subomul”. O altă imagine de neuitat, preluată din documentarele realizate de Aliați în 1945, este aceea a urmelor lăsate pe tavanul de beton al falselor săli de baie de unghiile oamenilor gazați, oameni care mureau chinuitor de lent. Spaima a fost atât de teribilă încât cele mai puternice dintre victime au urcat peste cadavre până la tavan și au încercat, cu disperare, să iasă din acea capcană letală.

Pelicula devine terifiantă când sunt incluse, după cum am mai afirmat, și secvențele filmate de cameramanii britanici și sovietici în 1945. Suntem tulburați de sinistrele „peisaje ale morții”: cadavre depozitate haotic, unele peste altele în incinta lagărelor, trupuri fără viață care par doar niște păpuși stricate, trupuri intrate în descompunere și buldozere care le împing mecanic spre gropile comune, cadavre care au ochii deschiși, corpuri cu rictusul morții întipărit pe fața împuținată. Și, parcă simți, peste tot, atotputernicul miros al morții colective. Printre trupurile aflate în putrefacție, câteva zeci de supraviețuitori apatici, cam o sută de oameni, par prinși în bolgiile agoniei. În lagărele eliberate de ei (Majdanek în 24 iulie 1944, Auschwitz în 27 ianuarie 1945), sovieticii au filmat crematoriile, cadavre insuficient arse sau uitate în cuptoarele de incinerare, deoarece naziștii pleaseră „în fugă”, fără să elimine toate dovezile atrocităților pe care le-au comis. Și avem, mai ales, în această peliculă, instantaneul cu cadavrul pe jumătate incinerat în cuptor, o imagine extrem de expresivă ca mesaj.

Finalitatea acestui documentar cu calități estetice de excepție, este pe lângă participarea la construirea memoriei Holocaustului, și prezentarea disculpării nocive germanilor. Resnais prezintă reacțiile unor paznicii naziști din lagărele de exterminare, membri SS care negau coparticiparea la Soluția Finală. În acest

context al disculpării individuale, Resnais susține ideea nevoii de asumare de către germani a culpei colective.⁶

Shoah (regizor: Claude Lanzmann, consultat: Raul Hilberg, 1985, 556 de minute) este, și datorită lungimii sale neobișnuite, un film-fluviu. Ca urmare a faptului că propune o manieră nouă și provocatoare de abordare a narațiunii filmice (tematice), precum și prin originalitatea filmărilor, documentarul *Shoah* este o referință în categoria documentarelor cinematografice. Lanzmann este primul documentarist al temei istorice abordate care a renunțat la imaginile și documentele de arhivă. Această nouă manieră de a realiza reamintirea experienței traumatice presupune curaj, căci marchează ruperea de tradiția documentarelor de montaj și provoacă, cu originalitate și inventivitate, recursul la memoria celor care au trăit în sistemul Soluției Finale în calitate de victime, martori și călăi. De altfel, după ani de realizarea peliculei, regizorul afirmă că a vrut să facă un film despre moarte și despre limitele umanității, mai ales, ale celei morale.⁷ Filmul se bazează pe mărturiile supraviețuitorilor lagărelor de exterminare, pe ale martorilor din rândurile populației care trăia în zona lagărelor, precum și pe ale naziștilor care fuseseră, în fapt, cei care au reprezentat angrenajul de procesare a morții.

Mărturiile evreilor supraviețuitori sunt copleșitoare. În acest sens, cea mai impresionantă scenă este mărturia frizerului evreu surprins, de regizorul Claude Lanzmann, în coaforul său din Israel. Acesta este confruntat cu amintirile sale legate de rolul pe care l-a avut în recoltarea părului femeilor din lagăre. Fostul frizer marcat fiind de procesul rememorării, la un moment dat, a început să plângă. Regizorul și-a cerut scuze, deoarece l-a făcut să sufere. În schimb, foștii ofițeri naziști, călăii intervievați cu camera ascunsă, oscilează între remușcare, indiferență și cinism. Interveniunile de istorie orală au fost realizate în Statele Unite, Israel, Polonia, Elveția și Germania, în locurile unde se aflau, mai ales, victimele Holocaustului. O astfel de arie geopolitică, precum și filmările în fostele lagărele de concentrare au făcut ca demersul echipei lui Lanzmann să dureze câțiva ani. Martorii polonezi își recunosc, uneori cu mostre de umor inexplicabil, percepția pe care au avut-o în trecut cu privire la evrei și cu prezența lor în ghettouri (se insistă pe existența precară din ghetoul din Varșovia) și în lagărele de exterminare. Pe unii dintre aceștia, îi putem considera drept martori obligați să fie complicii sistemului morții.

Documentar excepțional, filmul oferă, în primul rând, o reconstrucție mentală a genocidului evreiesc. De aceea, Lanzmann s-a bazat doar pe prezent, pentru a ne face să ne imaginăm suferința și spaimile trăite în lagărele de concentrare sau în

⁶ Peste ani, același obiectiv îl impun și documentarele de lung metraj, documentare precum excepție, precum Documentarul lui Marcel Ophüls, *Le chagrin et la pitié / Tristețe și milă*, 1969); *The Accountant of Auschwitz/Contabilul de la Auschwitz* (Scenarist și producător: Ricki Gurwitz, regizor: Matthew Shoychet, 2018). Acestea sunt documentare de investigație jurnalistică.

⁷ Claude Lanzmann on Shoah, interviu din 2013 (<https://www.youtube.com/watch?v=0pwqHdNINDk>, accesat în 18 august 2021).

ghetoul din Varșovia. Lanzmann a intervievat, după cum am mai menționat, supraviețuitori ai lagărelor și ai ghetoului varșovian, cât și foști membri ai partidului nazist. În acest context, este interesantă maniera diferențiată de filmare. Regizorul francez utilizează cadrul complet pentru interviurile cu supraviețuitori, pentru a surprinde, cât mai de aproape posibil, trăirea posttraumatică. Pentru interviuarea foștilor călăi, Lanzmann a utilizat o cameră ascunsă, imaginea deranjată de interferențe. Doar un fost nazist, confuz în explicații, ros de remușcări și care a acceptat să fie intervievat, a fost filmat în aceeași manieră precum evreii supraviețuitori.

Evreul era condamnat, prin aplicarea Soluției Finale, fără drept de apel, la moarte. Această tehnică de epurare etnică, aplicată cu succes, ar fi asigurat, pe termen lung, prosperitatea „rasei ariene”. Lagărele de concentrare/„fabricile morții” au procesat tot ceea ce se putea „valorifica” din Evreul considerat „subom”/„Dușmanul din Cetate” /„Dușmanul din sânge” și din indezirabili (prizonieri de război, deținuți politici, romi, membri ai cultului „Martorii lui Iehova”, minorități sexuale). Se considera, în retorica Soluției Finale, că evreii vii (prin munca forțată), dar și cei morți (prin revalorificarea bunurilor și a părților lor organice) „contribuiau” la economia imperiului german. Călăii de ieri, scăpați de justiție, sunt cinicii de serviciu sau/și negaționiștii crimele istoriei recente, justificate / legitimate de câțiva dintre naziștii intervievați. Revelatoare este, în acest sens, „discuția” avută de regizor cu ofițerul SS Franz Suchomel, un fanatic care a susținut că toată cultura antisemită este un produs istoric, este o moștenire care se revendică încă de la Martin Luther. Am spus „discuție”, nu interviu, deoarece nazistul nu știa că este filmat. A fost un risc pe care regizorul l-a plătit cu câteva zile de spitalizare după ce un accident al camerei ascunse a dus la deconspirarea operațiunii sale. Construirea discursului empatic de către pelicula documentară se realizează și prin estetica montajului. Când un interviu ne aduce aminte de viața din lagăre de concentrare, aparatul de filmat trece peste site-ul lagărului devenit „loc la memorie”. Astfel, aceste imagini servesc la evaluare etică a amintirilor oferite de cei intervievați. Imaginile paradisurilor verzi care au crescut în spațiul fostelor locuri ale morții, precum și în jurul lor, constituie, de mult ori, pe parcursul peliculei, fundalul pe care se desfășoară interviuarea supraviețuitorilor. Planul general cuprinde pădurile, râuri navigabile, dar și ruinele lagărelor de concentrare și exterminare. Deși, ceea ce relatează cei intervievați, îndeosebi supraviețuitorii, este atroce, natura se conservă neutrală și fascinant de frumoasă. Poate, vegetația care a inundat locurile s-a hrănit din oasele și cenușa celor omorâți în lagăre (vezi, mai ales, filmările din Chelmo, Sobibor, Treblinka, Auschwitz-Birkenau). Cele mai impresionante interviuri de istorie orală sunt cele cu supraviețuitori și martori precum: Richard Glazer (deținut) Abraham Bomba (bărbier), Filip Muller (Sonderkommandor la Auschwitz), Jan Karski (evreu creștin, membru al poliției ghetoului din Varșovia), Simon Srebnik (forțat de naziști să cânte ceea ce nu și-ar fi dorit, cântece naziste pe care nu le-a uitat nici după 40 de ani de la sfârșitul războiului), Henryk Gawkowski (conducător al trenurilor în care se aflau victimele deportărilor, trenuri pe care le conducea fiind

mereu beat). Este vizibil, faptul că trauma lor este mereu vie și îi determină, chiar dacă între înfricoșătoarele întâmplări din Shoah și anul 1985, anul finalizării proiectului filmic, au trecut câteva decenii. Mai ales, supraviețuitorii sunt împovărați de umbra Răului. Aceștia mărturisesc în limbile lor materne (de aceea, auzim idish-ul, ebraica, limba poloneză, limba franceză, limba elenă, limba germană) memoria Răului. Din interviuri se desprinde același scenariu al Apocalipsei: sosirea în lagăr a trenurilor cu noile victime care trecuseră, până atunci, prin mirosul spaimei și infernul morții din vagoane, victime înspăimântate de perspectiva morții prin gazare. Zvonurile circulau în Europa, și, mai ales între 1943-1945, evreii știau ce îi așteaptă după deportare. Filmarea intrării în lagăr și a terasamentelor căii ferate este preluată din stereotipia clasică a filmelor despre Holocaust, dar mai ales din filmul lui Resnais. De data aceasta însă, trenul negru cu farurile aprinse este filmat și introdus în narațiune, în așa manieră, încât acesta pare că se apropie, de spectator, precum o entitate malefică (vezi, o altfel de trimitere la *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat, Frații Lumière, 1895*).

Mai mult decât orice documentar de până la el, filmul *Shoah* este un memorial care face parte din categoria produselor culturale care construiesc cultura memoriei. De aceea, această peliculă poate fi considerată și drept bază de date cu interviuri de istorie orală, sursă utilă investigațiilor legate de istoria genocidului, a violenței și atrocității umane.

Documentarul artistic românesc

Povestea vasului „Struma”

Și docudrama românească *Struma* (scenariul: Stelian Tănase, regia: Radu Gabrea, producție Antena 1 și Intact Advertising, 2001), primul produs cultural românesc onest legat de tema studiată de mine, este o peliculă bine încheată. Documentele epocii legate de abordările documentarului, acte prezentate în film, îl transformă pe acesta în sursă de investigație istorică, dar și în narațiune care prezintă o tragedie desfășurată în câteva acte.

Primul episod narativ al filmului *Struma*, episod prefațat de versurile lui Paul Celan din *Todesfuge/Fuga Morții*, presupune integrarea tragediei evreilor dornici să ajungă în străvechea lor țară în contextul istoric macabru al epocii în Europa, în epoca dominată de moartea germană (*Endlösung der Judenfrage / Soluția Finală definitivă* ca proiect de exterminare a evreilor europeni la conferința de la Wannsee din 20 ianuarie 1942), precum și contextul istoric românesc în care s-a aplicat, din 1941, tehnica românească a epurării etnice („Curățarea terenului”). Filmul este o microistorie sprijinită pe documente oficiale, pe scrisori, fotografii, interviuri de istorie orală. Cele câteva imagini care încearcă să reconstruiască climatul epocii sunt un fel de flashuri, inserții de „docudramă” în documentarul clasic.

Imediat, după ce România intră în războiul antisovietic (22 iunie 1941), în Moldova, Basarabia și în Bucovina, începe lichidarea evreilor (vezi Pogromul de la Iași, execuțiile în masă din provinciile mai înainte-menționate, lagărele din

Transnistria). Evreii din Europa Centrală, prin porturile României, între 1934-1940, au reușit să iasă din spațiul geo-politic aflat sub influența, apoi sub ocupația nazistă. În România, după adoptarea și aplicarea legislației antisemite impuse de guvernul Goga-Cuza (1938) și apoi a celei antonesciene (vezi legilor rasiale care îi lipseau pe evreii de cetățenie și presupuneau deposedarea lor de bunuri, „românizarea proprietăților”, excluziune socială), evreii din România fug, mai ales, spre Palestina, cu acordul sistemului antonescian. În acest context, în 8 decembrie 1941, 769 de evreii sosesc în portul Constanța. Trenul care i-a adus de la București a staționat câteva zile pe calea ferată, pe o linie moartă. După această inexplicabilă întrerupere a călătoriei, prilej de umilire a persoanele cu statut de imigranți ilegali și de jefuire a acestora de către vameșii români, evreii se îmbarcă pe vasul „Struma”, o epavă plutitoare care fusese, până atunci, vas pentru transportat vite. Câteva „cosmetizări”, adăugarea unui motor vechi achiziționat ieftin și disperarea evreilor umiliți și deposedați de valori și de bunuri comune, îi determină pe aceștia să plece cu bucurie și speranță din România. Îmbarcați, aceștia au cântat chiar și imnul României. În aceleași zile, Statele Unite ale Americii și Marea Britanie au declarat război Japoniei și țărilor din Axă. În acest context, România era considerată stat dușman, iar această conjunctură internațională a determinat soarta refugiaților.

Cei mai mulți dintre călători făceau parte din clasa de mijloc, câțiva erau avuți, mulți practicaseră profesii liberale sau erau studenți. La bord, deoarece s-au îmbarcat familii întregi, pe lângă adulți se mai aflau și prunci, copii minori, femei și vârstnici. Din nefericire, motorul vasului care suportase câteva avarii a sucombat în largul mării și i-a lăsat pe călători în voia valurilor. Și totuși, aceștia au ajuns să ancoreze în apropierea Bosforului. Se părea că divinitatea îi protejează pe călători. Era o aparență, căci un alt episod tragic, cel al unei carantine îndelungate, îi aduce în călători în pragul disperării.

Carantina ar fi cel al doilea act al tragediei, când pasagerii „Strumei” au trăit timp de 9 săptămâni între speranță și disperare. Cu toate că Turcia era stat neutru, turcii nu îi agreau pe „fii lui Moise”. Federațiile evreilor din America, din Istanbul, precum și evreii români din Palestina au asigurat subzistența celor de pe vas. Oricum, condițiile de pe vas deveniseră mizere. Reprezentanții federațiilor respective au negociat cu mai multe țări, până și cu sovieticii, pentru vizele călătorilor. Nu a existat însă niciun dram de bune intenții din partea britanicilor și suedezilor. Marea Britanie, singura care ar fi putut să acorde vize de acces spre Palestina, vize de luat în seamă, a interzis debarcarea pasagerilor în acel teritoriul aflat sub mandat britanic din 1922. Motivul oficial a fost acela conform căruia, evreii erau cetățenii unei țări adverse și în această calitate erau considerați dușmani ai britanicilor. De fapt, aceștia din urmă se temeau de izbucnirea unei noi răscoale arabe. Timp de două luni și o săptămână, călătorii au așteptat un răspuns favorabil, în condițiile în care o delegație a federațiilor a fost chiar și la Londra. Însă, aceasta nu a obținut niciun fel de ajutor din partea britanicilor. În acest context, autoritățile portuare turcești ordonă, în mai multe rânduri, echipajului vasului să se întoarcă în Marea Neagră. Cu motorul compromis, cu ancora tăiată de soldații turci, în seara

zilei de 23 februarie, nava este remorcată și dusă în largul mării în locul în care, cu câteva ore urmă, un vas turcesc fusese distrus de un submarin sovietic.

Și astfel, are loc finalul tragediei, un final abrupt. În 24 februarie, dimineața, o explozie a pulverizat „Struma”, iar ceea ce a mai rămas din vas s-a scufundat. Indicii arheologice noi și un jurnal de bord provenit de pe epava unui submarin rusesc certifică teoria că vasul cu refugiați a fost torpilotat de acel submarin. Din atâtea sute de oameni care se aflau pe vas, a existat un singur supraviețuitor, David Stoliar, un tânăr de 18 ani. El a înotat spre țărm și a fost recuperat din apă de marinarii de la un far turcesc. Deși era traumatizat de cele întâmplate, autoritățile l-au reținut și l-au interogat. Doar după două săptămâni, David Stoliar a fost lăsat să plece în Palestina. A devenit, apoi, un fel de *homo viator*. În filmul lui Radu Gabrea, mărturia acestuia este fundamentală pentru înțelegerea tragediei.

Stoliar se întreabă, în film, de ce tocmai el, care era un om obișnuit, a fost salvat, ca prin miracol, de la moarte. Foarte târziu, la maturitate, a povestit despre tragedia unică a „Strumei”. Poate, acesta era cel mai potrivit om care să depună mărturie cu referire la tragedia evreiască încheiată la sfârșitul lunii februarie 1942. Stoliar, un om de afaceri prosper și reflexiv, încheie filmul cu o întrebare la care răspunsul este greu de dat: "Nu-mi pot explica de ce am fost eu cel salvat. Toată viața m-am întrebat: de ce eu?" ...De fapt, aceasta este întrebarea pe care și-o pune, uneori cu spaimă, orice om care are un dram de credință.

Radu Jude și documentarul artistic atipic

Producția românească *Țara moartă* (scenariu și regia: Radu Jude, 2017) este un film original, chiar unic în acest gen cinematografic⁸, este un documentar eseistic construit pe baza a câtorva sute de fotografii realizate pe placă de sticlă, fotografii provenite din fabuloasa colecție adunată de Costică Acsinte. Acesta din urmă, fost reporter de front în Primul Război Mondial, făcea fotografii în zona Ialomiței și în atelierul său fotografic („Splendid Acsinte”) din orașul Slobozia, în anii '30 și '40.

Dacă fotografiile „fac filmul”, soundtrack-ul documentarului este asigurat, în principal, de fragmente din jurnalul medicului și scriitorului evreu Emil Dorian. Documentul memorialistic descrie ceea ce fotografiile nu au surprins. Adică, influența legislației antisemite, răspândirea antisemitismului în structurile sociale, debutul războiului antisovietic și al Holocaustului în România.⁹ Câteva fotografii realizate în studio și în aer liber prezintă sumar, dar expresiv - prin salutul naționalist executat în fața aparatului de fotografiat de către copii și adulți îmbrăcați în uniforme Frontului Renașterii Naționale, precum și prin prezența soldaților armatei germane ocupante - atitudinea obedientă pe care românii o aveau vizavi de

⁸ Un documentar artistic anterior a fost *Struma* (scenariul: Stelian Tănase, regia: Radu Gabrea, 2001).

⁹ Au mai fost folosite pentru a prezenta discursul oficial al conducătorilor extremiști, discurs asumat de cei fotografiați, fragmente din jurnalele politice/propagandistice ale epocii. Vezi „Jurnal 12/1937”, ONC, 1937, „Discurs Horia Sima – Ion Antonescu”, ONC, 1940; „Jurnal 83/1941”, ONC 1941 etc, precum și înregistrări istorice aflate în Arhiva sonoră Radio România.

tot ceea ce înseamnă autoritatea statului. Fragmente din discursurile politice ale lui Ion Antonescu și Horia Sima, cântecele patriotice vechi, dar și cele legionare, sunt structuri de discurs popular care ne introduc în atmosfera ultranaționalistă și triumfalistă din timpul dictaturilor carlistă, naționalist-legionară și antonesciană. Prin fotografiile articulate într-o succesiune relativ cronologică ne este transmis (și) un mesaj subliminal plin de ironie la adresa formelor existenței vegetale a omului comun din România.

Radu Jude prezintă universul paralel și de multe ori exotic al oamenilor conformiști sau pur și simplu absenți din realitatea socio-politică. Vezi, în acest sens: țărani care se fotografiază la tăierea și pomana porcului sau care expun în fața aparatului de fotografiat animalele de preț din gospodărie; copii pricâjiți, „crescuți din sărăcie”, dar îmbrăcați în costume populare sau în uniformă școlară și care executau, cu toții, „salutul roman” din perioada dictaturii carliste; bărbați care ridică paharul cu băutura la o crâșmă sau la o petrecere rurală; cupluri de tineri care se fotografiază, conform unui standard din epocă, cu porumbei albi în brațe; femei imortalizate în poziții languroase, exersate și înainte de Primul Război Mondial sau femei surprinse cu o palmă așezată sub bărbie; muncitoarele unui atelier de croitorie; o trupă de cântăreți; trei nevăzători solemn; înmormântări și șuete în spații închise sau în grădini cu crini; soldați germani surâzători care s-au fotografiat pe motociclete lor lucitoare, motociclete pe care s-au suit și copii românilor. Cu ajutorul fotografiilor selectate, Jude surprinde o lume ancorată în cadrele unei vieți standardizate, o lume indiferentă la suferința Celuilalt, o lume obedientă și complice în raport cu statul totalitar. Jurnalul medicului și scriitorul evreu Emil Dorian a cărui citire asigură cea mai mare parte din fondul sonor al filmului prezintă, pe lângă anxietatea și depresia trăite în acei ani de către ziarist, ostilitatea majorității vecinilor creștini, absurditatea antisemitismului lui Nicolae Iorga, oportunismul lui Emil Cioran, date despre pogromuri și aplicarea „curățirii terenului” în Nordul Bucovinei și în Basarabia, zvonuri terifiante despre deportarea și moartea din Transnistria, atitudinile arogante ale militarilor întorși din Odessa, militari care se lăudau în locurile publice cu numărul de evrei pe care “i-au ucis cu mâna lor”. Textul articulat la imagine oferă un fel de fotogramă a societății românești aflate în plină criză a democrației, în perioada de introducere a legilor rasiale de către guvernul Goga-Cuza (1938), precum și la începutul războiului antisovietic care a debutat și cu acțiuni genocidale antisemite (iunie 1941-martie 1942). Detaliul construit din relația dintre imagine și text ajunge să explice percepțiile societății românești, o „lume moartă” din punct de vedere afectiv.

Filmul debutează cu fondul imagistic pe care se aplică discursul ipocrit al mareșalului Antonescu, cu un peisaj cenușiu, un efect interesant în condițiile în care documentarul este și o succesiune de fotografii alb-negru. Vocea albă a naratorului care citește din jurnalul medicului evreu, potențează durerea sufletească și teroarea trăite de ziaristul care se gândește la tragedia evreilor deportați în lagărele transnistrene și la masacrul de la Odessa. Aceste trăiri intense, l-au dus până în

pragul sinuciderii. În jurnal există zile întregi de absență, semn că medicul trăia sub spectrul depresiei și al spaimei.

Cum poți numi o populație care este indiferentă la tragedia evreilor din România, cărora statul le-a luat totul – cetățenia, proprietățile, decența socială, intimitatea – prin aplicarea legilor rasiale și a procesului de „românizare”? Doar egoistă sau ostilă? Cu referire la atitudinea antisemită a omului comun, explicit este un episod narat în jurnalul lui Emil Dorian. Concret, trei bolnavi de tuberculoză cer administrației sanatoriului ca pacientul de origine iudaică aflat cu ei în salon... să fie mutat în altă parte. Era ca și când tuberculoza de care se trata acesta era diferită de a lor, ceva supracontagios, letal. Un alt episod care subliniază banalitatea Răului se referă la ofițerului român care se întoarce din Transnistria și merge la un bărbier evreu căruia îi spune că a ucis la Odessa vreo cincizeci de evrei. Jude a ales, în opinia noastră, cele mai expresive narațiuni, precum și cele mai impresioniste fotografii pentru a contribui la realizarea unei noi culturi a memoriei în România recentă.

Ieșirea trenurilor din gară (Radu Jude și Adrian Cioflâncă, 2020), parafrazează filmul fraților Lumière *Arrival of a Train at La Ciotat* (1895), filmul care a deschis era unei alte raportări la realitatea umană. În filmul *Ieșirea trenurilor din gară* este vorba despre un Exitus colectiv tulburător, tragic. Pelicula lui Radu Jude este un film-document, „un memorial”, opinia mea fiind întărită de maniera în care realizatorii au articulat fotografiile unora dintre victimele Pogromului de la Iași și cu texte ale depozițiilor rudelor supraviețuitoare și ale martorilor care au asistat la crime. Filmul este, în această parte a sa, un fel de „sală a numelor”¹⁰, dar una virtuală. Imaginile din a doua secțiune a filmului oferă, cu o anumită cadență, pe fondul tăcerii mormântale a peliculei, imagini cu evrei arestați, jefuiți, maltratați și uciși în plină stradă. *Ieșirea trenurilor din gară* este o excelentă narațiunea filmică despre ceea ce s-a întâmplat în Iași între 27-30 iunie 1941. La câteva zile de la declanșarea Războiului Antisovietic (22 iunie 1941), după ce Iașul fusese bombardat de două ori de către avioanele sovietice, mareșalul Antonescu găsește prilejul de a aplica planul românesc de epurare etnică a Iașului în care evreii reprezentau 30% din populație. Aceștia vor fi acuzați de complicitate cu dușmanul, de acțiuni comuniste de sabotare. Evident, toate acuzele făceau parte din stereotipia *țapului ispășitor*, un pretext pentru a suprima cât mai mulți evrei.

Bărbații au fost arestați și duși în curtea Chesturii unde mitralierele au secerat atât de mulți oameni încât cadavrele erau stivuite și de-a lungul zidurilor curții. Acest episod al pogromului a durat câteva ore. Puținii supraviețuitori ai masacrului de acolo au fost urcați în două trenuri cu multe vagoane în care, de regulă, erau transportate vitele. Alți evrei arestați au fost uciși la sediul Poliției. De asemenea, alți evrei au fost omorâți în casele sau curțile acestora, pe străzi. Jefuiți, maltratați și apoi ciuruiți de gloanțe. Vecinii lor au oferit indicii polițiștilor, jandarmilor și

¹⁰ Vezi memorialul „Sala Numelor” din Muzeul „Yad Vashem” din Ierusalim.

gardenilor publici cu referire la locurile unde unii dintre evrei erau adăpostiți de teamă bombardamentelor. Ultima alarmă de atac aerian fusese falsă, fiind o capcană pentru evreii care puteau fi mai ușor de ridicat din adăposturile antiaeriene. Alții au fost duși direct la *trenurile morții*.¹¹ Pe drum, arestații au fost bătuți și jefuiți. În cele mai multe dintre vagoane erau înghesușiți, în medie, între 120 și chiar mai mult de 150 de oameni când, de fapt, capacitatea acestora era de aproximativ 35 de locuri. Unele dintre mărturiile supraviețuitorilor vorbesc despre vagoane în care se aflau chiar și 158 sau 200 de persoane. Trenurile urmau să îi ducă pe evrei în lagărele de muncă forțată de la Călărași. În chip sadic, vagoanele cu oameni care nu au avut voie să ia cu ei niciun strop de apă, au stat mult pe linii moarte sau au făcut rute dus-întors. Tablele cu care erau acoperite vagoanele se încinseseră de la căldură și pocneau. Mulți dintre prizonieri și-au pierdut mințile, s-au sinucis (spânzurându-se de pereții vagoanelor, aruncându-se pe geamlâcul trenului ca să fie împușcați de soldații români care se aflau în tren, pe tren), s-au călcat în picioare pentru o gură de aer care venea printr-o fereastră a vagonului, și-au băut urina, s-au dezbrăcat de toate hainele. Cei mai mulți dintre ei au murit sufocați. Unele dintre cadavre au fost aruncate din tren și îngropate în gropi comune la Târgu Frumos, Podu Iloaiei, Roman și Călărași. Media de supraviețuire a fost teribilă, de doar 5 supraviețuitori la 150 de oameni. Una dintre mărturii, cea a unui deportat dintr-un vagon cu 158 de victime, susține că la destinație mai trăiau doar 8 dintre „călători”. Supraviețuitorii au fost puși să scoată cadavrele din vagoane și să aștepte într-o baltă cu noroi. Multe dintre trupurile moarte se descompuseseră din cauza căldurii. Aerul era fetid. Un episod care demonstrează cu claritate cultura antisemită a românilor este acela în care un evreu a cumpărat cu mulți bani, de la un soldat, o sticlă cu apă. Cum lichidul din sticlă i-a ars stomacul, el a realizat că primise, de fapt, o sticlă cu petrol. Un alt detaliu al deportării demonstrează și el, funcționalitatea antisemitismului popular. Astfel, când muribunzii din trenuri cereau apă, soldații români le strigau: „otravă!”

Primii care au murit au fost vârstnicii, câțiva copii mici, preadolescenți, adolescenți și câteva femei. Aceste victime, deși nu făceau parte din planul pus la punct de guvern și de autoritățile locale, au fost ridicate din prea mult zel. Inițial, grupul țintă era reprezentat doar de adulți și adolescenți. Un alt episod care reflectă, după cu am mai afirmat, cultura antisemită a românilor este acela al uciderii unui copil de 11 ani. Acesta a sărit pe geamlâcul unui vagon și a fost împușcat în picior. Evident, a căzut la pământ. Și pentru că băiatul cerea mereu apă, un plutonier l-a înecat în apa Bahluului.

¹¹ Pentru detalii vezi Jean Ancel, *Pogromul de la Iași. 28-30 iunie 1941 – prologul Holocaustului din România* (Iași: Polirom, 2006); Radu Ioanid, *Pogromul de la Iași. Album* (București: Editura Curtea Veche, 2014); Radu Ioanid, *Le Pogrom de Jassy: 28 juin - 6 juillet 1941* (Paris: Calmann-Lévy, 2015).

Despre aceste tragedii, aflăm din textul depozițiilor rudelor supraviețuitoare și din mărturiile care asigură fondul sonor al filmului. Depozițiile și cele mai multe dintre mărturiile civililor provin din cadrul anchetei desfășurate cu începere din 1945, precum și din timpul Procesului Pogromului care a avut loc în iunie 1948.

Secțiunea *Imagini* a filmului prezintă fotografii cu oameni arestați și buzunăriți, cu cadavre care au fost abandonate pe trotuare, trupuri pe jumătate dezbrăcate. Uluitoare ne pare fotografia care prezintă civili din Iași: un vârstnic care se plimbă sprijinindu-se pe o umbrelă-baston, bărbați și femei care își văd de treburile cotidiene trecând, cu indiferență și nonșalanță, pe lângă morții jefuiți și lăsați pe jos, în stradă. Să nu uităm faptul că una dintre mărturiile unui cetățean român dezvăluie o realitate teribilă! Acesta vorbește despre bucuria celei mai mari părți din oraș după masacrarea și deportarea evreilor (dacă adăugăm și numărul morților aflați, ca urmare a cercetărilor istoricului Adrian Cioflâncă, cercetări legate de gropile comune de la Stânca, Popricani, Iași, Târgu Frumos, Podu Iloaiei, Roman și Călărași, dovezi ale masacrelor declanșate la aceleași date de soldații români, numărul victimelor se situează în jurul cifrei de 14. 000 de morți¹²).

Filmul documentar, prin natură tematicii abordate, este, după cum am mai afirmat, un „loc al memoriei”. Ne referim, în primul rând, la acele pelicule care surprind evenimente și episoade istorice, aceste filme devenind, ele însele, o sursă de informație. Dacă documentarele expositive au calități didactice de necontestat, filmele non-fictive cu valențe estetice, precum filmele documentare realizate de Radu Jude și Adrian Cioflâncă, apelează inteligența emoțională, influențează memoria colectivă. În special, Țara Moartă și Ieșirea trenurilor, două filme-eseu sunt, de fapt, „memoriale” și fac parte din cultura colectivă a memoriei. Ele pun în circulație imagini de arhivă, fotografii din perioada interbelică și din timpul celui de al Doilea Război Mondial, intermediind intrarea cinefilului în „istoria trăită”.

De altfel, obsesia lui Jude pentru cultura memoriei și a absenței privirii critice cu referire propriul trecut istoric, este prezentă și în filmul de ficțiune *Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari* (scenariu și regie: Radu Jude, 2018). Reconstituirea istorică / *re-enactment* (intitulată ironic *Nașterea unei națiuni*) este un pretext pentru a lansa un film-dezbatere, o narațiune cu valențe de didactică istorică. Discursul filmului, un discurs etic prin excelență, este precum o suprapunere de situri arheologice. La începutul filmului se insistă pe alegerea recuzitei pentru ca reconstituirea să se apropie cât mai mult de autenticitate. Personajul principal al filmului, regizoarea le împărtășește discursul său despre istoria și dimensiunile masacrului de la Odessa (23-24 octombrie 1941), prietenilor, iubitelui, echipei de figuranți cu educație național-comunistă și rasistă, cenzorului. Oferă o lecție de istorie pentru toată lumea. Treptat, se pare că tânăra creatoare a înțeles esența răului istoric, a genocidului.

¹² <https://www.pogromuldelaiasi.ro/ce-s-a-intamplat-in-iunie-1941/>, accesat în 31 ianuarie 2021).

Regizoarea erudită și dezinhibată, în timpul celor trei întâlniri cu cenzorul, își apără proiectul cu argumente istorice, logice, filozofice. Susține, mai întâi, că ceea ce prezintă publicului este un spectacol care folosește elementele specifice reconstituirilor istorice (*re-enactments*). Spectacolul public trebuia să fie, în concepția regizoarei, o încercare de a-i obliga pe români să se confrunte cu propria lor istorie, cu atrocitățile pe care le-a făcut în trecut. Când te identifici cu o anumită identitate colectivă îi preiei și crimele, nu doar axiologiile de referință europeană. Iar când aceste referințe sunt problematice, trebuie să le preiei critic. Regizoarea vorbește despre responsabilitatea colectivă simbolică. „Curățirea terenului”, soluția finală antonesciană a însemnat, concret, uciderea prin deportare și masacrarea a 380.000 de evrei. La Odessa, ca represalii, armata română a ucis prin metode multiple – împușcare, spânzurare, incendiere – 19.000 de civili evrei. Cei mai mulți se refugiaseră din Basarabia, din fața armatelor române și germane. Altă temă abordată de cei doi poli simbolici ai opiniei publice românești – cenzorul și regizoarea – este aceea a definirii masacrului. Dacă primul este adeptul caracterului relativ al adevărului, implicit al celui istoric, regizoarea susține teoria conform căreia ceea ce este dovedit, este adevăr autentic. Pentru cenzor, educația publică este doar o iluzie comică. Întrebarea pe care acesta i-o pune regizoarei: „mai ajută pe cineva, ceea ce s-a întâmplat în trecut?”, am mai auzit-o în discursul popular, dar și agnostic, despre inutilitatea cunoașterii istoriei. Regizoarea afirmă că în istorie, vizavi de crima în masă, importantă este reflecția critică. În cazul românilor, aceasta ar fi mai mult decât necesară, i-ar scoate din autosuficiență. Argumentele forte ale regizoarei sunt preluate din referințele bibliografice ale aserțiunilor și din teoriilor critice cu referire la dominarea în istorie, precum și la natura socio-istorică a Răului.

În opinia mea, originalitatea filmelor documentare realizate de Radu Jude constă, în primul rând, în utilizarea expresivității fotografiei „... cea mai puternică armă pe care omul a creat-o vreodată” (Eddie Adams, fotoreporter pentru Associated Press, deținător al premiului Pulitzer).¹³ S-a afirmat că „de regulă, imaginile despre trecut legitimează ordinea socială prezentă. Participanții la orice ordine social împart o memorie socială comună”.¹⁴ În ceea ce privește fotografiile cu valoare istorică, acestea au, pe lângă funcționalitatea tradițională inerentă, și rolul de a face „vizibilă” și „palpabilă” istoria, de a o reproduce subiectiv și fragmentar. Imaginea, mai mult decât cuvântul, se înserează în memoria individuală (prin intermediul fotografiei și a filmului documentar) și are șansa ca acolo să păstreze nu doar informația, ci și prelucrarea afectivă a imaginii. De aceea, ca imagini ale evenimentelor istorice, fotografiile reproduse în filmele documentare trebuie să fie emblematică. Fotografiile, prin natura lor, sunt imagini în care sunt captate istorii. Ele reproduc, în manieră secvențială, evenimentele care prin

¹³ <https://blog.f64.ro/2012/03/28/eddie-adams-executie-in-vietnam/>.

¹⁴ Paul Connerton, *How Societies Remember?* (Cambridge: University Press, 1989), 3.

fotografieri sunt recodate în scene.¹⁵ Totodată, prin dialectica arhaică dintre imagine și text, imaginile devin tot mai istorice, iar textele tot mai imaginative. Există, pe de-o parte, o magie a textului și, pe de altă parte, o istorie a imaginilor. Fotografiile, care devin un „gen artistic popular” din a doua jumătate a secolului XIX, au canalizat însă conștiința colectivă înspre o altă percepere a timpului istoric. Ele sunt mărturii care dovedesc existența unor istorii individuale sau a unor momente cruciale din istoriile colective.

Calitățile fotografiei, mai ales aceea de a re-crea veridic, sugestiv și vizibil un fragment esențial dintr-un eveniment istoric sau dintr-un segment din viața cotidiană și privată, au determinat însă și instrumentalizarea ei politică, utilizarea ei intensă (alături de afișul și filmul documentar) în propaganda de război și în cea politică totalitară, ca imagine proteică a puterii, ca posibilitate de transmitere directă a unor mesaje complexe care revendicau legitimarea actelor politice și militare vizate. În același timp însă, artizanii imaginii și cei ai circulației acesteia introduceau și mesaje subliminale care întăreau discursul oficial, devenit astfel mai eficient în manipularea/mobilizarea maselor. Și, ironia sorții face ca tocmai acele fotografii altădată destinate manipulării publice să poată fi abordate acum ca studii de caz care demonstrează ipocrizia sistemului. Astfel, fotografiile, miile de fotografii ale propagandei naziste triumfaliste, „fotografiile Holocaustului” (parte din ele extrase din albumele elitei naziste, unde subzistau alături de fotografiile de familie sau de grup, precum prăzile de război) pot demonstra genocidul. Acestea au devenit o sursă importantă în investigația istoriografică, mai ales în condițiile în care sistemul nazist a distrus o bună parte din materialul documentar prezenta imagini și informații despre crimele în masă. Chiar și în aceste condiții, fotografiile care au supraviețuit așteptă încă o evaluare de sinteză.¹⁶

Concluzii

Deși filmul artistic are o audiență mai mare decât cel documentar, acesta din urmă, mai ales cel de expresie artistică, prin veridicitatea și autenticitatea datelor istorice prezentate, are virtuți pedagogice și didactice incontestabile. Mai cu seamă documentarul despre Holocaust. Imaginile incredibil de directe și șocante sunt dovezi istorice care prezintă barbaria regimului nazist, respectiv a celui antonescian, dovezi istorice care nu pot fi contestate. Cu referire la dorința quasigenerală de a împiedica în viitor repetarea atrocităților trecutului, se reproduce un stereotip gnoseologic. Concret, se afirmă că trebuie să cunoaștem și să ne reamintim trecutul istoric pentru a nu-l repeta, pentru a nu afecta evoluția umanității. Și totuși, existența unor astfel de crime în masă în secolul XX (să nu uităm nici genocidul

¹⁵ Vezi Vilém Flusser, „Puterea imaginii”, în „IDEA, arta + societate,” <https://idea.ro/revista/ro/article/XogRWxIAACMAfDwm/puterea-imaginii> (accesat 31.10.2021).

¹⁶ Despre realizarea artistică și abordări ale criticii de film vezi în Mihaela Grancea, Mihai Fulger, “Four Romanian Nonfiction Contributions to the Filmography of the Holocaust,” *Close Up: Film and Media Studies* 4 / 2 (2020), 33-42.

produs de khmerii roșii sau cel din Rwanda), poate genera și o puternică neîncredere cu referire la progresul moral al omenirii. Documentarele sunt, cu toate acestea, un fel de contrafort absolutamente necesar în procesul de reconstruire a umanismului.