

ARHIVA TRAUME: AURORINO SVITANJE (2022)²

Apstrakt

Tema rada je analiza animirano-dokumentarnog filma Aurorino svitanje (Aurora's Sunrise/ Arshaluys' lousabats'y, 2022, Inna Sahakyan) kao obuhvatnog posttraumatskog filma (Hirsch, J., 2004) i filma kulturne traume (Alexander 2004). Cilj rada je da iščita film u okviru različitih teorija sećanja (Caruth 1996; Felman & Laub 1992; Assmann, I. 2006; Assmann, A. 2011); ukaže na posebnost odnosa arhive i traume; kao i na različita korišćenja prošireno pojmljene arhive. Aurorino svitanje govori o traumi turskog genocida nad Jermenima 1915. godine, kroz iskaz preživjele i koristeći fragmente prvog ikada snimljenog filma o ovoj temi Opustošena Jermenija / Aukcija duša (Ravished Armenia/Auction of the Souls, 1919, Oscar Apfel), postajući temeljni artefakt kulture sećanja. Novi hibridni tekst mapira slaganje različitih koncepata filma kao: traume svedočenja; (očuvanja) kolektivnog sećanja i postsećanja; transmisije traume kroz generacije, preko prostornih vremenskih i nacionalnih granica; dinamičnog preimenovanja filmskog u arhivski materijal; te preobražaj iz istorijskog filma u film koji stvara sećanje (Erll 2009).

Ključne reči

genocid nad Jermenima, posttraumatski film, arhiva, sećanje, Aurorino svitanje

1 n.m.dakovic@gmail.com; ORCID 0000-0001-9704-0727

2 Ovaj rad je nastao uz finansijsku podršku Ministarstva nauke, tehnološkog razvoja i inovacija Republike Srbije, na osnovu Ugovora o realizaciji i finansiranju naučnoistraživačkog rada NIO u 2026. godini, broj 451-03-34/2026-03/ 200144.

Genocid nad Jermenima (1915) jedan je od prvih pokušaja uništenja jednog naroda u 20. veku, koji je u trenutku odigravanja označen kao masakr ili, eufemistički od strane počinioca, Otomanskog carstva, kao deo „ratnih zbivanja“. Retroaktivno određen kao genocid, postavio je presedan u međunarodnom pravu i potonjim definicijama ovog i danas visokokontroverznog pojma (Lemkin, 1944; Nirnberški procesi 1945/46 i Konvencija UN 1948). Suštinsku i najvažniju sličnost s Holokaustom – kako u monstruoznosti ubijanja i mučenja žrtvi, tako i u njihovom velikom broju – zapečatila je čuvena izjava vođe Trećeg rajha u osvit Drugog svetskog rata. Hitler se cinično zapitao: „Ko još danas govori o uništenju Jermena?“; pledirajući da će svi slični ratni zločini bez obzira na magnitudu i surovost pasti u zaborav. Ako je svet 1939. godine mogao da zaboravi milion i po ubijenih Jermena, veoma je izvesno da će posle zaboraviti i šest miliona Jevreja. No, istorija je dokazala drugačije, pa se u studijama genocida zločin nad Jermenima 1915. godina smatra prototipskim zbivanjem Holokausta, dok se potonje istorijske, pravne studije, studije reprezentacije, traume itd. pozivaju na komparativnu analizu ta dva događaja. Kasnije razvijene implicitne paralele s Ruandom ili Srebrenicom doprinose širem razumevanju povezanih mehanizama nasilja, poricanja i sećanja postavljajući 1915. u „fokus istorije genocida“. (Daković&Petrović 2024)

Genocid nad Jermenima počeo je hapšenjima istaknutih članova zajednice 24. aprila 1915. godine u Carigradu, nakon čega su i u drugim gradovima usledile masovne deportacije, masakri i logori. Pored pogubljenja koje je izvršila turska vojska i stradalih u napadima odmetničkih bandi Čečena, Čerkeza ili Kurda, Jermeni su tokom deportacija umirali od gladi, žeđi, bolesti i iscrpljenosti. Svi su bili žrtve surovog mučenja;³ žene i deca oba pola bili su žrtve seksualnog nasilja; a manja deca su prisilno islamizovana, odvođena ili prodavana. Međunarodna zajednica, iako svedok masakra o kojem su govorili i zvaničnici Amerike, Nemačke i Francuske, ignorisala je zbivanja, a preživeli Jermeni su se raselili po svetu (Amerika, Francuska, Rusija) postavši jedna od najstarijih i najvećih dijaspora.⁴ Današnja Jermenija i brojne zemlje (Urugvaj 1965; Francuska 2001; SAD 2019...) zvanično priznaju⁵ genocid, dok Turska i dalje odbacuje ovaj termin i osporava broj žrtvi.

3 Bičevanje, potkivanje, nabijanje na kolac, raspinjanje... bila su mučenja uobičajena u Otomanskom carstvu.

4 Stanovništvo Jermenije broji oko 3.000.000 dok broj Jermena u dijaspori kao i broj ljudi jermenskog porekla u svetu iznosi između pet i osam miliona.

5 Prvo međunarodne priznanje formulisano je već 1915. godine, kao zajednička osuda Rusije, Velike Britanije i Francuske „zločina protiv čovečnosti“.

Iako su filmovi o genocidu nad Jermenima, u poređenju s filmovima o Holokaustu, malobrojni⁶ te neravnomerno raspoređeni u vremenu i prostoru, ipak su, zajedno s drugim umetničkim i medijskim tekstovima imali značajnu ulogu u borbi za međunarodno prepoznavanje i priznanje genocida. U tom smislu, *par excellence* ispunjavaju misiju kulturne traume potvrđujući genocid kao stravičan događaj „koji ostavlja neizbrisive tragove u kolektivnoj svesti, zauvek obeležava sećanja i temeljno i nepovratno menja budući identitet zajednice“. (Alexander 2004: 4)

Filmovi su, najčešće, fikcija utemeljena na istinitim događajima, vrsta *fiction du réel*⁷ koja koristi stil i naraciju fikcije da bi ispričevala o stvarnim događajima; kritički se bavila istorijom i politikom, održavajući neodređenom granicu činjenica istorije i fikcije sećanja. Na tom tragu filmovi koriste: žanrovsku formulu melodrame da kroz identifikaciju pojačaju propagandni i edukativni efekat; alegorijske strukture; vizuelne metafore ili usmena svedočenja kao „ljudi pričaju priče“ a mi slušamo. Usled ograničene dostupnosti retkih vizuelnih dokumenata, malo se oslanjaju na arhivske snimke bežeći u metasećanja (1915, 2015, Garin Hovanisian); postavljajući u prvi plan krhko i politički sporno sećanje u *fiction du réel* (40 dana Musa Daga /Forty Days of Musa Dagh, 1982, Sarky Mouradian); govoreći o postsećanju i transmisiji traume (Mayrig, 1991, Anri Vernej; Ararat, 2002, Atom Egojan; Nahapet, 1977, Henrik Malyan; La masseria delle allodole, 2007, braća Taviani); naglašavajući dimenzije identiteta i borbu dijaspore (Aram, 2002, Robert Kechichian), uvek uz jasne elemente posttraumatskog filma. U tom ključu, posttraumatski film je pojmljen kao krovni pojam i prisustvo posttraumatskog diskursa koji prožima različite žanrove i objedinjuje strukture modernizma i realizma.

Opustošeni i spaseno sećanje

Istorija filmova o jermenskom genocidu opisuje stogodišnji luk od filma *Opustošena Jermenija*⁸ (Ravished Armenia, 1919, Oscar Apfel) do filma *Aurorino svitanje* (Arshaluys' lousabats'y /Aurora's Sunrise, 2022, Inna Sahakyan). Fil-

6 Reč je o oko pedeset naslova igranih filmova sa široko shvaćenom temom i nešto brojnijim dokumentarnim i TV emisijama.

7 Originalni termin *fiction du réel* (Lanzman 2000: 301) dobio je na značaju u studijama književnosti Holokausta da bi odredio specifično narative o dečjim iskustvima progona, gde se u različitim uzrastima različito i mešaju krhka sećanja i fikciona nadogradnja.

8 Hrvatski prevod koristi prošireni naslov *Silovana, iskasapljena i genocidirana Armenija* (Zagreb: Feniks knjiga, 2019). Prema katalogskom opisu delo pripada „istorijskom žanru“, i ne počinje genocid već samo strahote koje su Turci vršili nad Jermenima za vreme Velikog rata.

move različitih žanrova i formata moguće je sistematizovati i razlikovati kao: filmove preživelih i postgeneracije; filmove egzila i dijaspore („akcentovane filmove“ (Naficy, 1991); te prema stilu naracije kao filmove klasične, holivudske, ritualno antropološke, posttraumatske ili naracije *slow moving art filma*. Paradoksalno, elementi svih pobrojanih oblika utkani su u *Aurorino svitanje* koja je ne samo prvi jermenski film animirano-dokumentarne vrste veći je bio i nacionalni kandidat za Oskara 2022. godine. Film stvara jedinstveni prostor sećanja u kome čujemo mnoštvo glasova; vidimo kubistički sklopljenu prošlost; tragove prethodne književne (*Opustošena Jermenija*) i filmske tradicije nadasve zahvaljujući netom nađenim fragmentima prvog filma na ovu temu *Aukcija duša*.⁹

Aukcija duša je verna ekranizacija (auto)biografske knjige Aršalus Martikijan (Arshaluys Martikian) aka Aurore Mardiganijan, čiji život i sudbina sažimaju svu patnju jermenskog naroda. Vršnjakinja veka (1901–1994) rođena je u Zapadnoj Jermeniji u bogatoj trgovačkoj porodici. Mesec dana posle njenog 14. rođendana (14. 6. 1915) povedena je s porodicom u marš smrti preko Sirijske pustinje. Bila je očevidac ubistava članova porodice i žrtva zlostavljanja turskih vojnika i kurdskih odmetnika; isplivala je iz mutnih dubina Eufrata u koje se u očajanju bacila. Proleća 1917. godine, posle osamnaest meseci i 600 km lutanja stiže do Jeržnka (Yerznka), gde se brine o jermenskim siročićima i devojkama oslobođenim iz turskog ropstva. Uz pomoć generala Andranika Ozanijana (Andranik Ozanian) odlazi za Tbilisi, i potom dalje u Njujork. U novom svetu i novom životu, i uz scenaristu i novinara H. L. Gejtsa (H. L. Gates), kao *ghostwritera*, 1918. godine objavljuje knjigu ispovesti sećanja simptomatskog naslova *Opustošena Jermenija*, koja postaje artefakt nacionalnog sećanja.

Vilijam Selig odmah otkupljuje prava i počinje da snima film. Reditelj je Oskar Apfel, a uloge tumače Aurora, Ana Nilson (Anna Q. Nilsson), Ajrvin Kamings (Irving Cummings) i ambasador SAD u Jermeniji Morgentau (Henri Morgenthau)¹⁰ *as himself*, koji je, kao i Aurora, stručni konsultant.

9 Da bismo lakše razlikovali knjigu i film, za film iz 1919. godine koristićemo alternativni naslov *Aukcija duša*.

10 Morgentau je svedok-očevidac čiji iskazi efektno posreduju istinu neznačajnoj publici. Njegova uloga anticipira savremena ograničenja humanitarne pomoći i intervencija sa strane. Svedok sa strane vidi, beleži i saoseća, ali i ostaje izvan struktura odgovornosti s kredom: „Posmatraj, pamti i ne mešaj se.“ Kao i ostali stranci i novinari („Ja sam samo izveštač. Nema stav, ništa ne preduzimam, samo izveštavam o onome što vidim.“), on je neophodno prisustvo jer, uza sve rizike distance i neutralnosti, kao veliko drugo garantuje da je reč o genocidu koji na taj način ulazi u globalni diskurs.

Premijera filma bila je 19. 1. 1919. u Los Angelesu, a ubrzo su usledile svečane projekcije diljem sveta praćene pozitivnim kritikama koje su egzaltirano isticala različite vrednosti filma podržane senzacionalizmom grafičkog prikaza brutalnosti i nagosti. Holivud je proradio kao „industrija traume“, nekritički pogled Zapada na egzotični i divlji Orijent, pa je cenzura redovno reagovala.¹¹ Aurora intenzivno učestvuje u promocijama filma, debatama, prijemima... koji nastavljaju, posle pisanja knjige i snimanja filma, niz retraumatizacija kojima je konstantno izložena. Uprkos popularnosti, početkom 1920-ih sve kopije filma nestaju, da bi delovi u ukupnom trajanju od dvadesetak minuta bili pronađeni nekoliko meseci posle Aurorine smrti.¹² Aurorina priča uto- nula je u zaborav, ona se udala, dobila decu i umrla u 93. godini života, i pred kraj prognojena strahom da će je Turci naći i uhvatiti.

Raščitavanje *Aukcije*... otkriva dva pravca rada filmskog teksta kao istorijskog filma i kao filma koji stvara sećanje (Erll 2009). Istorijski film predstavlja istorijsku istinu o zbivanjima, genocidu, i razmerama ubijanja i podržava humanitarne akcije¹³ zahvaljujući edukativnoj i propagandnoj dimenziji filma. Film koji gradi sećanje omogućava jermenskoj dijaspori da vizualizuje i artikuliše svoje kolektivno sećanje i institucionalno pamćenje (Assman, I. 2006) zbog dvostrukog statusa same Aurore – figure preživele i figure intergeneracijskog prenosa traume i time oblikovanja sećanja 1,5 generacije i postgeneracija. Koncepti 1,5 generacije (Suleiman 2006) i postgeneracije (Hirsch, M. 2012) dva su ključna teorijska okvira za razumevanje načina doživljavanja, prenosa i predstavljanja istorijske traume kroz generacije. Linearni model istorije i sećanja zamenjen je post-odnosima: zakašnjenja i odloženosti; medijske posredovanosti; i kontekstualizacije (koja otvara put ka Rotbergovom multidirekcionom pamćenju). Generacija 1,5 označava prag između iskustva i interpretacije onih koji su tokom traume bili deca. Aurora je u trenutku početka traume imala manje od petnaest godina, pa prema psihološkim kategorizacijama formalno pripada grupi dece koja se sećaju ali ne mogu biti odgovorna za ono čemu prisustvuju niti da pojme etičku kompleksnost položaja. Njihova iskustva su fragmentarna, telesna i afektivna, pre nego u potpunosti verbalizovana, pa je njihovo svedočenje obeleženo prazninama, tišinama, odloženim razumevanjem i vraćanjem sa zahtevom za

- 11 U Velikoj Britaniji je cenzura uspeła da izbaci čuvene (i danas sačuvane) scene raspinjanja na krst i da izbrše reč hrišćanski iz međunatpisa. (Jermenija je inače prva zemlja koja je priznala hrišćanstvo kao državnu religiju 301. godine.) U jeku mirovnih pregovora s Turskom, Britanija je želela da zatomi religiozni aspekt muslimanskih ubistava nevinog hrišćanskog življa.
- 12 Danas su fragmenti dostupni na *youtubeu* (https://www.youtube.com/watch?v=H_FTGcM-SVro), opremljeni natpisima o istoriji filma i reprezentaciji genocida.
- 13 Deo prihoda doniran je kao pomoć za 60.000 siročadi sa Bliskog istoka.

novim tumačenjem (kulturna trauma). Na drugoj strani, pojam postgeneracije odnosi se na generacije koje nisu mogle lično da dožive traumatična zbivanja, pa Aurora direktno izmiče ovoj definiciji. Ipak, moramo pomenuti da se indirektno lako uklapa u ovu odrednicu jer je njena priča materijal od koga se gradi postsećanje (Hirsch, M., 2012) kojim se potomci identifikuju s traumom predaka. Praznine neiskustva postgeneracija ispunjene su snažnim afektivnim odnosom prema prošlosti prenetim kroz Aurorinu priču koja sadrži slike, gestove, fotografije i rituale koji cirkulišu unutar porodice i društvene grupe postajući ventrilokvistički iskaz potomaka.

Amerikanizovana i holivudizovana istorija oblikovana je po uzoru na Grifitove istorijske melodrame i (nacijotvorne) spektakle, ali uz eksplicitni prikaz traumatskih zbivanja (deportacije, masovne egzekucije, silovanja), koji uvodi koncept rodno određenog stradanja. Tegobna sudbina Jermena utelovljena u stradanju žena u orijentalno-despotским kulturama koje je, dodatno, i iskaz Božije volje, u skladu s hrišćanskim kanonom. U tom ključu, od istorije preko prvih reprezentacija u fikciji i na filmu, žena je višestruko određeno drugo – žena, majka, sestra u orijentalnom patrijarhatu; nevidljiva i onemela figura odsutnog prisustva/prisutnog odsustva; hrišćanka u muslimanskom svetu; žrtva i nikad počinilac. Aurora je Jovanka Orleana Jermenije, stradale i izgubljene domovine koja je i sama imenica ženskog roda.

Aurorino svitanje

Iako se čini redundantnim i emfatičkim, naslov *Aurorino svitanje* zapravo samo adekvatno naglašava pojmove zore, svetlosti, rađanja sunca novog dana za preživela kao i svitanje istorijske istine o jermenskoj naciji koje je Aurorina priča otkrila međunarodnoj javnosti. Obuhvatno svitanje podržava odrednicu novog, za razliku od prethodnog, filma kao filma koji stvara sećanje uspostavljenog višestrukim naratorima i izmenljivim ulogama dokumentarnih snimaka i (animirane)¹⁴ fikcije. Fikcija *Aukcije duša* postaje dokumentarni film koji obezbeđuje retku vizuelnu vezu sa zločinima, iako posredovanu senzibilitetom Holivuda s početka 20. veka, i briše primarnu odrednicu igranog filma. Dokumentarni snimci epohe „bezšavno“ uklopljeni u narativ postaju fikcija, ispražnjena od prvobitnog činjeničnog značenja i ispunjeni novim značenjima fikcije. Naracija se razvija pažljivim zašivanjem vizuelnih

14 Duh sećanja i traume na taj način oživljen u brojnim drugim filmovima koji koriste animaciju kao primarni medij da istražuju istinite događaje, istoriju i lična sećanja kao što su *Valcer s Baširijem* (Waltz with Bashir, 2008, Ari Folman); *Groblje svitaca* (Grave of the Fireflies, 1988, Isao Takahata); *Bekstvo* (Flee, 2021, Jonas Poher Rasmussen); *Persepolis* (2007, Vincent Paronnaud).

i audio materijala u celinu koja postaje nova vrsta dokumenata prošlosti i novostvorena specijalizovana arhiva kolektivne istorije (Jermena) istorije i ličnog sećanja (Aurore).

Višestruki narator je hijerarhijski organizovan sistem „babuški“ ili „kineskih kutija“, ali dosledno emotivno i epistemološki oblikovan kao u prvom licu. Na vrhu je rediteljka Šakjanova, koja sklapa i kontroliše sistem; na sledećem nivou naraciju preuzima Mardiganijanova, čiji iskaz kontroliše sistem filma (slaganje različitih filmskih materijala) kao treći nivo. Na četvrtom nivou je Aurora animirane fikcije kao jedini intradijegetički narator.¹⁵ Uspostavljeni linearni tok priče, uokviren iskazom preživele, obuhvata prolog, život pre genocida, godine stradanja, odlazak u Ameriku, snimanje filma (te tako prateći narativnu strukturu i *Opustošene Jermenije* i *Aukcije duša*) i dodati edukativni epilog. Dikcija ostarele Aurore, hrapav glas i mešanje engleskog i jermenskog jezika ne samo da su glavni narativni okvir već i spontano akcentuju vizuelne prelaze kao kada se snimci *Aukcije...* preobražavaju u kadrove *Svitanja*. Uz melodiju njenog glasa frenetično projektovani kadrovi nemog holivudskog filma u začudnom su saglasju sa sanjalačkom naracijom 21. veka; crno-bela fotografija je emotivno rezonantno supostavljena i suprotstavljena slikarskim ptezima rotoskopije.

Film je brikolaž snimaka ili remedijacija četiri formata – 2D animacija (rotooskopija); arhivski snimci intervjua; dokumentarne slike epohe i pronađeni fragmenti nemog filma – od kojih svaki ima preciznu emotivnu, stilsku i narativnu funkciju. Narativni sistem filma, dakle, kontroliše saznanost istorije, svedočenja i sećanja kao i prelaze iz istorijskog filma u film koji stvara sećanja. Rečima teorije Asmanovih, jasno odvaja komunikativno i kulturno sećanje, jer je *Aukcija* primer komunikativnog sećanja zasnovanog na neposrednom iskustvu, doživljenom i viđenom. Nasuprot tome, savremeni film jeste kulturno sećanje koje institucionalizuje (post)traumu kroz stil, upotrebu arhive, rituale i kanonizovani narativ držeći pak sećanje u procesu stalnog (pre)oblikovanja i reinterpretacije. Konačno, u arhivskom ključu, film iz 1919. godine popunjava arhivsku prazninu istorije i sećanja, a sve vrste snimaka, bez obzira na primarno prepoznavanje postaju (sekundarni) arhivski materijal.

Animirani delovi filma realizovani su promišljeno odabranom rotoskopijom – klasičnom tehnikom animacije analognog doba. Kadar po kadar original-

15 Na ovom tragu, dokumentarno svedočenje Mardiganijanove jeste narativna vođica koja natkrljuje i fiktionalna svedočenja Aurore, ukazujući na još jedno određenje filma kao autofikcije.

no snimljenog igranog filma¹⁶ rotoskopom se (danas i digitalno) precrtava na staklenu površinu uz očuvanje realizma pokreta, mimike, umeća glume i željenog vizuelnog stila. Naglašenih kvaliteta akvarela (ilustrator Gediminas Skijrius/ Gediminas Skyrius) uz punu emotivnu rezonancu, animacija suptilno vizualizuje Aurorino sećanje; prikazuje bogatstva zdanja i predela uništenih ratom; i svedoči o kulturnoj vitalnosti Jermenije. Žive etno simbolične boje – inspirisane jermenskom ikonografijom i ilustracijama iz perioda ranog 20. veka – i lagani skoro lebdeći pokreti odgovaraju fluidnosti snolikog sećanja; sugestivnošću ublažavaju scene nasilja; sprečavaju gledalačku otupelost prikazima užasa i prezasićenost saosećanjem. Crtež omogućava skliznuće u fantastično i apstraktno, pa je kontrastna animacija metafora kako izgubljenog raja tako i istorijske stvarnosti i subjektivnog doživljaja traume. Na jednoj strani je otac koji radoznoj deci objašnjava tehniku/magiju bojenja svile, dok staklenik svilenih buba postaje raskošno obojeni rajski vrt. Na drugoj strani su monohromatske, sepija scene marša po pustinji koje se pak dalje uklapaju s fragmentima crno-belog filma. Između su prizori gubitka članova porodice sugerisani ponovljenom scenom čarolije porodične izvedbe igrokaza *Tri jarca* iz koje polako nestaju umrli i ubijeni.

Kultura sećanja izrasla u spoju etno-ikonografije, rituala i muzike (*score* Kristine Aufderar/ Christine Aufderhaar koristi jermenske narodne melodije) podržava metafilmski sloj koji prožima film od prve do poslednje scene.¹⁷ Kompleksni četvoroslojni početak, *smallscale model* strukture *Svitanja*, već daje snažan metafilmski akcenat. U prvom kadru *Svitanja*... Mardiganijanova razvija plakat *Aukcije* a kadar prelazi u animiranu sekvencu – bioskopsku premijeru *Aukcije* u februaru 1919. godine. Aurora gleda Mardiganijanovu u fragmentima nemog filma i iz metafilmske pozicije intradijegetičke publike „filma u filmu“. Početak se završava kadrom zvona iz *Aukcije* koji se pretapa u animirane scene porodične idile. Komentar: „Nisam, bila glumica. Nisam glumila. Ja sam to ponovo preživljavala“ simptomatska je potvrda kontinuirane sekundarne viktimizacije i retraumatizacije.¹⁸ Mardiganijanova uspo-

16 Otuda i dvostruka lista glumaca koji su igrali uloge i onih koji su davali glasove animiranim likovima. Npr. lik Aurore tumači Anželika Hakobijan/Anzhelika Hakobyan, dok joj Arpi Petrosijan/Arpi Petrossian pozajmljuje glas.

17 Posebno je dirljiva epizoda susreta sa Čaplinom, koji je tada već snimio *Imigranta* (*The Immigrant*, 1917), kao susret dve senke srebrnog ekrana (što je Aurora netom postala) traumatične prošlosti; kao tačka sudaranja svetova snova i jave, filma i stvarnosti, Evrope i Amerike, traume i nostalgije...

18 Upor. s permanentnom retraumatizacijom žrtava Holokausta: Produženi napadi na moja čula bili su besprekidni i dolazili su iz mnogih izvora. Duboka usamljenost i očajanje tih godina bili su toliko bolni da sam odabrala da ispičam jezgrovito koliko

stavlja jasnu razliku između *acting out* i *working through* (LaCapra 1994) pa rani, narativno direktni prikazi genocida (*Aukcija...*, *Opustošena Jermenija*), ostaju samo ponovno izvođenje traume (*acting out*). Savremeno, refleksivno *Svitanje...*, uspostavljaajući prostor kritičke distance, omogućava pak razrešenje traume. Rad kroz traumu naglašeno je držanjem *Mardiganijanove*, koja uzbuđena i vidno uznemirena brutalno iskreno opisuje proživljeno, da bi se postepeno smirivala i prešla u distanciranu kontemplaciju o genocidu i smislu stradanja. Završnica, tako, obuhvata čudo njenog spasenja koje polako prosijava kroz tamu traume i na kraju je probija.

Dokumentarni snimci intervjua iz 1974. godine ostarele i vidno retraumatizovane stvarne Aurore ontološko su uporište istorijskog svedočenja. Integracija usmenih arhiva transformiše je iz žrtve i preživele u vitalnu istoričarku, pedagoga i aktera istorijske memorijalizacije memorijala koja povezuje genocid iz 1915. godine i modernu geopolitičku situaciju, i ispunjava imperativ svedočenja kao etičke obaveze (LaCapra 1994). *Mardiganijanova* se suočava sa sopstvenim sećanjima; prenosi ih potomcima; bori se protiv zaborava i poricanja. Sve kruniše nepokolebljivom verom da ne bi bilo Holokausta da su ljudi znali za genocid nad Jermenima i samospoznajom da je čuvar naciona, identiteta i kolektivnog sećanja. Pričom, jezikom i propratnim animiranim prizorima film sprečava kulturni genocid i na još jedan način obezbeđuje trajanje nacije.

Preplitanjem različitih vrsta iskaza *Svitanje...* ispunjava kompleksne i delimično kontradiktorne zahteve posttraumatskog filma da ne bude samo istorijski film koji reprodukuje prizore traume već da oblikuje način reprezentacije sadržaja koji imitira posttraumsku svest. Suočavanje s traumom ove magnitude podrazumeva da moramo biti spremni da iskusimo traumu posredovanu tekstualnom formom. Tekstualna forma, u ovom slučaju, obuhvata slaganje različitih filmskih materijala koji, nužno, premošćavaju jaz modernizma (fragmentarna vremenska struktura; nekontrolisano i umnoženo vreme; promenljiva tačka posmatranja) i realizma (dokumentarni iskaz; vizuelna naracija koju kontroliše okvirno svedočenje *Mardiganijanove*). Polivalentni diskurs traume preživele pretvara „granice ličnog sećanja u moralne granice javnog pamćenja“, a gledaoca stavlja u dvostruki položaj lažnog svedoka i onoga koji traumu doživljava kao duboko lično iskustvo (Hirsch, J. 2004: 18–28). Saobraženost realizmu nalazimo u aspektima istorijskog filma koji gledaocu daju osećaj gospodarenja vremenom i pretvaraju odsustvo u vidljivo

mogu. Delim svoju priču s nadom da ćemo naučiti iz užasne prošlosti; da će biti ljudi i žena dovoljno hrabrih da se bore za našu slobodu... (Mayer Cord 2019: IX)

prisustvo (zahvaljujući *Aukciji*...). Realistički prizori traume brišu kolektivnu i istorijsku amneziju koja je obavijala genocid nad Jermenima zamenjujući je hipermnezijom koja (modernističkom) kombinacijom četiri formata nosi nepozvano traumatsko sećanje koje osvaja našu svest. Višak sećanja počiva na isprepletanom kodiranju kada se visokodefinisanom lingvističkom kodiranju (verbalni iskaz) pridružuju manje zreli ali afektivniji oblici ikoničkog i senzomotornog kodiranja (animirani delovi, gluma u nemom filmu). Animacija pak sugestivno izražava ambivalentnost odsutnog prisustva i prisutnog odsustva. Fragmentarna i temporalno nestabilna narativna struktura posttraumatskog filma podržana je Aurorinom pozicijom u međuprostoru nosilaca sećanja (preživela, svedok, narator) različitih generacija što, dalje, dokazuje da inicijalna trauma nije potpuno svesno iskustvo (Caruth 1986), već se osvešćujuće pojavljuje kasnije kroz sećanje i svedočanstvo preživela iskazano u različitim izražajnim registrima.

Igra (ne) iskazivog

Aurorino svitanje dokazuje film kao medij stabilizacije sećanja uz prisustvo/odsustvo svedoka; te kao kanal koji obezbeđuje prenos prošlosti i traume izvan granica živog pamćenja. Kao mesto susreta perspektive žrtve, potomaka i svedoka u polifoniji ličnog sećanja i kolektivnog pamćenja, dobar je primer dinamike kulture sećanja kao koegzistencije nostalgije i traume; sećanja i zaborava; potvrde i poricanja. Kao posttraumatski film, *Svitanje*... istovremeno rekonstruiše genocid i prećutno pokazuje nemogućnost njegove potpune reprezentacije utelovljujući sukob svemogućće reprezentacije modernizma i nemogućnosti reprezentacije u realizmu (Hirsch, J. 2004: 18–28). Na tom tragu poricanje je odbačeno; arhivske praznine su popunjene raznovrsnim filmskim materijalom koji zahvaljujući narativnoj strukturi arhive dobija jedinstven status arhivskih dokumenata. Praznine sećanja i istorije posttraumatskog filma ispunjene na način realizma i na način modernizma dobijaju dvostruko značenje, dok novi arhivski poredak sećanja ubedljivo pobeđuje zaborav.

Trauma je promišljena, a ne fetišizirana, jer arhivski intervju neutrališe senzacionalizam detalja *Aukcije duša*. *Svitanje* je ključ posttraumatskog diskursa i traumatske tekstualne forme koja nas oslobađa proganjajućeg straha da je sećanje uvek nedovršeno, neuspešno i da ne doseže iskazivost neiskazivog.

Literatura

- Alexander, J. (2004) "Toward a Theory of Cultural Trauma" in Alexander, J. et al. (eds.) *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, pp. 1–30.
- Assmann, A. (2011) *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press
- Assmann, I. (2006) *Religion and Cultural Memory: Ten Studies*. Stanford: Stanford UP
- Caruth, C. (1996) *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins UP
- Daković, N. & Petrović, B. (2024) „Žrtvenost i žrtvovanje na filmskom platnu: Dara i druga deca Jasenovca“, *Zbornik radova FDU* br. 45, doi.org/10.18485/fdu_zr.2024.45.5
- Erll, A. (2009) *Mediation, Remediation and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin: Gruyter GmbH
- Felman, S. & Laub, D. (1992) *Testimony: Crises of Witnessing*. Milton Park, Abingdon: Taylor & Francis
- Gates, L. H. (2020) *Ravished Armenia: the Story of Aurora Mardiganian (The Christian Girl who Lived through the Great Massacres)*. Yerevan: Armenian Genocide Museum-Institute Foundation.
- Hirsch, J. (2004) *Afterimage: Film, Trauma and the Holocaust*. Philadelphia: Temple University Press
- Hirsch, M. (2012) *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press
- LaCapra, D. (1994) *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca, London: Cornell University Press
- Lanzmann, C. (2000) "Le Lieu et la parole"; in: Michel Deguy (ed.) *Au sujet de Shoah*. Paris: Belin, 293 –305.
- Mayer Cord, E. (2019) *Purdue: Purdue UP*
- Parsamyan, S. (2024) *Documenting the Crime: the Armenian Genocide in Words and Images*. Yerevan: Armenian Genocide Museum-Institute Foundation
- Suleiman, S.R. (2006) *Crises of Memory and the Second World War*. Harvard: Harvard University Press

ARCHIVE OF THE TRAUMA: AURORA'S SUNRISE (2022)

Abstract

This paper is concerned with the analysis of the animated-documentary film Aurora's Sunrise (Arshaluys' lousabats'y, 2022, dir. Inna Sahakyan) as both a paradigmatic work of posttraumatic cinema (Hirsch, J. 2004) and a film of cultural trauma (Alexander, 2004). The film is interpreted and read within the framework of various theories of memory (Caruth, 1996; Felman & Laub, 1992; Assmann, J., 2006; Assmann, A., 2011), highlighting the unique relationship between archive and trauma, as well as different concepts of the "expanded" archive.

Aurora's Sunrise is the story of the 1915 Armenian Genocide. Told by a survivor and incorporating fragments from the first-ever film on the subject, Ravished Armenia (also known as Auction of Souls, 1919, dir. Oscar Apfel), it has become a foundational artifact of Armenian national cultural memory. The new multiformat film smoothly merges and converges several of the key concepts of Memory and Trauma Studies. It confirms cinema as a medium of trauma witnessing; the preservation of collective memory and postmemory; the transgenerational transmission of trauma across spatial, temporal, and national boundaries; the dynamic reappropriation of filmic material into the archive; and the transformation from a historical film into a memory-making film (Erll, 2009).

Key words

Armenian Genocide, post-traumatic cinema, archive, memory, Aurora's Sunrise

Primljeno: 15. 3. 2026.
Prihvaćeno: 7. 4. 2026.