

AMALIA BODAC
West University of Timișoara, Romania
amalia.bodac02@e-uvv.ro
DOI:10.2478/clb-2024-0009

TRANSMEDIALITATEA ÎN ZONA DE INTERES: MARTIN AMIS ȘI JONATHAN GLAZER

Transmediality in *The Zone of Interest*: Martin Amis and Jonathan Glazer

Abstract: New ways of experiencing trauma, history, and memory have employed affect as a tool to enhance the instructive nature of transmedial representations of the Holocaust: literary fiction, sites of memory, and film. In the absence of direct contact with such “limit situations”, the transfer from individual memory to collective and cultural memory occurs through “mass technologies”, constituting what Alison Landsberg termed “prosthetic memory”. In the case of cinema, the medium dramatizes the past. It is capable of adapting the viewers’ perspectives by offering not merely a historical narrative, but a personal experience to which they naturally had no access. Performativity involves the abstraction of discourse through what Vivian Sobchack calls “structures of direct experience”, which have the capacity to suggest the sensation of the real (movement, hearing, sight). This paper will discuss the effects produced by the transmediality of two artifacts of prosthetic memory in the context of adapting the novel *The Zone of Interest* (2014) into Jonathan Glazer’s homonymous film (2023). It will compare the effects of these two forms and analyze the strategies through which cinematic and literary expressions engage with one another and with traumatic memory.

Keywords: transmediality, trauma, prosthetic memory, *The Zone of Interest*, cinematography, fiction

Avansul tehnologiei a condus la hibridizarea formelor media contemporane, iar hibridizările mediilor de reprezentare au dus la crearea diverselor feluri de adaptări intermediatice (trilogiile, seriile *spin-off*, benzile desenate, ecranizările romanelor). Vizibilitatea narațiunilor a

crescut nivelul de implicare a publicului în interacțiuni cu reprezentările narative, stimulată de componentele sociale, culturale și estetice care au dus la globalizarea consumului de reprezentări multimodale. *Transmedia storytelling* ocupă locul principal în peisajul produselor mass-media. Narațiunea se inspiră din memoria nostalgică, favorizând escapismul în lumile *fantasy* din jocurile video, filme, seriale TV ș.a., dar și din memoria comunicativă și culturală. Voi prelua termenul de „memorie comunicativă” din teoretizările Aleidei Assmann despre memoria culturală. În accepțiunea sa, memoria comunicativă este personală, corporală, dependentă de aparatul cognitiv uman, nu este formalizată, și pornește de la interacțiunile zilnice, în timp ce memoria culturală există „în forme non-corporale și necesită instituții de conservare și reconstruire”, adică prin forme publice, colective de reprezentare¹. Asemenea forme sunt fotografia, filmele documentare și artistice, seriile TV ce devin tot mai populare în contextul recuperării memoriei traumatice. Ele se scriu în paralel cu filonul istoric și cultural. Astfel, Assmann configurează o structură ternară a memoriilor: individuală—comunicativă—culturală.

Memoria comunicativă este supusă schimbării și reinterpretării, deoarece este transmisă continuu prin interacțiuni sociale. Memoria culturală, memoria pe termen lung, este stabilizată și instituționalizată de arhive și locuri „mnemonice”, ale amintirii. Memoria comunicativă este neinstituțională, nu se sprijină de tehnici didactice, nu este „cultivată de specialiști și nu este invocată sau celebrată cu ocazii speciale”, nu este formalizată, și pornește de la interacțiunile zilnice ale contextului original care va fi rememorat ulterior. Memoria comunicativă are o durată de „nu mai mult de optzeci de ani, perioadă de timp în care interacționează trei generații”². Ea este fluidă și este transmisă prin narațiuni personale, difuză deoarece are similarități cu mitul, e autobiografică și „impregnată în sine”³.

Memoria a fost reprezentată o lungă perioadă prin jurnale, dar în ultimele decenii o nouă abordare în ceea ce privește Holocaustul a luat naștere, aceea care ține locul amintirii vii. Dispariția generației de martori a propulsat o nouă formă de recuperare mediatică a traumei Holocaustului prin artefacte ale memoriei prostetice, banda desenată, romanul de ficțiune, expoziția muzeală, piesele de teatru ori filmul câștigând atenția Occidentului. Ficțiunea cinematografică sau literară

1. Jan Assmann, „Communicative and Cultural Memory”, în *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll and Ansgar Nünning (de Gruyter, 2008), 111, 117.

2. Assman, „Communicative”, 110–11.

3. Assman, „Communicative”, 117.

„poate avea mai mult succes în a transmite perturbarea și neliniștea pe care subiectul le cere decât o lucrare mai simplă, plăcută din punct de vedere estetic”⁴.

Unele reprezentări cinematografice au optat pentru distanță și obiectivitate tocmai pentru a servi unui scop didactic și pentru a întări argumentarea împotriva politicilor negaționiste, cum sunt documentarele *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1956) sau *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985). Odată cu distanțarea în timp de evenimentul traumatic au apărut, la fel ca în literatură, artefacte ale memoriei prostetice. În afara sferei documentarului, proiecțiile cu tema Holocaustului au adoptat cu precădere perspectiva lagărului, victimelor, fie la un nivel personal, din perspectiva victimei cum e *Saul fia* (László Nemes, 2015), fie la nivelul unei cartografii a genocidului privind efectul la nivelul populației de identitate evreiască, în cheia imaginată în *The Pianist* (Roman Polański, 2002), *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1994), *The Grey Zone* (Tim Blake Nelson, 2001) și *One Life* (James Hawes, 2023). Sensibilitatea subiectului aduce cu sine dilema eticii reprezentării.

Terri Ginsberg semnalează în *Holocaust Film* prezența unei constante în modelarea memoriei: obscenitatea. Inserarea imaginilor cadaverice, a cadrelor cu prizonieri ai lagărelor se încadrează în „obscenitatea culturală”, înțelese ca reprezentări violente, intime, personale. Atenția publicului este atrasă de incomoditatea și straniul din imaginile grotești (*uncanny*), interzise, dar care sfidează mistificarea genocidului⁵. Valul recent de ecranizări, numit simbolic „filmul despre Holocaust Y2K” după acronimul pentru anul 2000, se distanțează de tradiția mileniului trecut și aduce în fața spectatorilor tehnici inedite, valorizând mai degrabă consecințele genocidului decât efectele din tranșeele celui de Al Doilea Război Mondial⁶. Experiența cinematografică oferă tuturor straturilor sociale o parte din istorie transformată într-o experiență personală. Ecranizările nu își propun să redea vizual istoriografia, ci să încapsuleze un fir narativ croit cu putere emoțională. Această calitate a filmului creează senzația că spectatorii au fost părtași colaterali, împărțind și înțelegând dinamica trecutului. Capacitatea de a influența emoțional (prin imagine, sunet, mișcare) a atras milioane de spectatori în comparație cu un număr remarcabil

4. Sue Vice, *Holocaust Fiction: From William Styron to Benjamin Wilkomirski* (New York: Routledge, 2000), 160, traducerea mea. Toate traducerile oferite în articol îmi aparțin.

5. Terri Ginsberg, *Holocaust Film. The Political Aesthetics of Ideology* (Cambridge Scholars Publishing, 2007), 3–4.

6. Ginsberg, *Holocaust Film*, 203–5.

mai mic de consumatori ai literaturii despre Holocaust⁷. La nivel cultural, asemenea forme ale recuperării memoriei au rolul de „memorii prostetice” care suplinesc memoria vie și condensează istoricul, esteticul, biograficul într-un singur produs.

Memoria prostetică se ocupă cu dramatizarea și reconstrucția trecutului, fiind definită ca o nouă formă de memorie care se formează la întâlnirea unei persoane din prezent cu un fir narativ istoric într-un loc al experienței. Ea se anexează unor variante de transformare în marfă (*commodification*) prin tehnologiile de masă (cinematografia, televiziunea, expoziția muzeală, memorialul) care au forța de a distribui memoria. Se pot recrea comunități și „istorii surogat” la care consumatorii de produse mass-media nu au avut acces în mod direct. Astfel, memoria prostetică are capacitatea de a modela perspectiva spectatorului pentru că nu îi oferă doar o narațiune, ci și o experiență personală pe care nu a trăit-o⁸. Utilitatea unor „proteze” ale memoriei este esențială și în cazul Holocaustului pentru că „eradicarea martorilor și moartea supraviețuitorilor au complicat atât rememorarea, cât și mărturia” din amintirea victimelor purtătoare de amintire datorită capacității ei de a ajunge și la cei care nu au avut contact „experiențial” cu aceasta⁹. Cinematografia devine, deci, relevantă pentru recuperarea memoriei prin capacitatea sa transmediatică de a accelera răspândirea și prin tehnicile care sporesc impactul mesajului.

Vivian Sobchack explică cum cinematografia folosește două elemente pentru a reconstitui memoria traumatică. O manieră constă în folosirea unor moduri de reprezentare a existenței corporale, *modes of embodied existence*, prin a sugera vizual, haptic, auditiv, motor fapte în paralel cu limbajul. A doua modalitate este reprezentată de însuși obiectul, „corpul”, adică de structuri care fac trimitere la experiența directă, la așa-numitele *structures of direct experience* pentru ca filmul „să dețină capacitatea și competența de a semnifica, nu doar să aibă sens, dar și să creeze sens”¹⁰. Filmul este un spațiu hibrid între experiența directă și cea mijlocită a experienței transmediatice. Spectatorul percepe lumea din „înăuntru” experienței imediate performată de o alteritate (actorul-personaj), dar, în același timp, și din

7. Lawrence Baron, “Movies as Prosthetic Holocaust Memories”, în *Holocaust Literature and Representation. Their Lives, Our Words*, ed. Phyllis Lassner, Judith Tydor, Baumel-Schwartz (Bloomsbury Academic, 2023), 28–9.

8. Alison Landsberg, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (Columbia University Press, 2004), 2.

9. Landsberg, *Prosthetic Memory*, 2.

10. Vivian Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience* (Princeton: Princeton University Press, 1992), 4–6.

„afara” experienței mediate de aceeași alteritate¹¹. Astfel, memoria prostetică ghidează spectatorul să simtă concomitent legăturile cu trecutul și funcția lui în momentul prezent, idee prin care teoriile lui Landsberg și Sobchack converg.

Romanul lui Martin Amis și filmul lui Jonathan Glazer reprezintă două demersuri prin care memoria traumatică poate fi împărtășită prin procese ale memoriei prostetice. Ambele artefacte încearcă să sintetizeze ceea ce Hannah Arendt formula despre „banalitatea răului” în contextul criminalilor celor peste șase milioane¹². Atrocitățile nu au fost planificate de figuri spectaculoase, monstruoase, ci de persoane care în aparență au fost obișnuite sau chiar mediocre, cu o viață personală în limitele normalului, care au acționat împotriva altor identități pentru că le-a fost permis¹³. Disculparea participanților și minimalizarea amplitudinii genocidului stă sub semnul titlului ce pornește de la un eufemism dat de autoritățile naziste complexului Auschwitz pentru a neutraliza limbajul și, implicit, impactul psihologic. În același timp un spațiu al casei familiei Doll/Höss și un spațiu al sfârșitului, „zona de interes” se împarte în două: partea cu o salcie, cu „o mică rețea de cărări și alei străjuite de pomi”, cu „gărdulețul alb – și, dincolo de el, clădirea Monopolului înălțându-se”¹⁴.

În afara firelor narrative similare pe alocuri, cele două produse culturale au în comun abordarea vieții domestice a autorităților naziste. Amis fragmentează narațiunea celor șase capitole în trei perspective, două din ele aparținând persecutorilor, Angelus Thomsen („povestea de dragoste”) și Paul Doll („bufoneria răului”¹⁵), iar a treia aparținând unui Sonderkommando, lui Szmul (confesiunea traumatică). Epilogului îi corespunde o a șaptea parte, formată din narațiunea lui Thomsen care se răsfrânge în mod unic asupra figurilor feminine ale romanului: Esther—o tânără evreică, protejată de locotenentul-colonel Waffen SS, Boris Eltz, Gerda—soția secretarului lui Hitler, Martin Bormann, Hannah—soția lui Paul Doll.

Juxtapunerea celor trei instanțe narrative însoțește caracterul prostetic al memoriei cu scopul de a arăta „discordanța radicală dintre

11. Sobchack, *Address of the Eye*, 10.

12. Vezi Hannah Arendt, *Eichmann la Ierusalim. Raport asupra banalității răului*, Traducere din engleză de Mariana Neț (Humanitas, 2007).

13. Ginsberg, *Holocaust Film*, 357–9.

14. Martin Amis, *Zona de interes*, trad. Mihaela Ghiță (Pandora M, 2020), 22. Pentru a evita redundanța și a menține fluenta lecturii, în continuare trimerurile la roman sunt menționate doar prin indicarea paginii în paranteză.

15. Erin McGlothlin, *The Mind of the Holocaust Perpetrator in Fiction and Nonfiction* (Wayne State University Press, 2021), 263.

criminali și prizonieri”¹⁶. Centrul de greutate al scrierii cade asupra triunghiului amoros al persecutorilor. Schițarea lumii concentraționare îi aparține lui Szmul, un narator care face uz de ironie și umor negru pentru a transcrie tocmai ceea ce Glazer va valorifica în film prin procedee artistice audio-vizuale. Cei trei naratori principali, Thomsen, Doll și Szmul, conferă romanului o dublă perspectivă, similară cu antiteză dintre figurile feminine, Hannah Doll care se „subscria la idealul național al feminității tinerești, impasibilă [...] și făcută pentru procreare” (p. 18), iar Esther Kubis, parte din „brigada de curățenie”, ce nu stărnește erotism, ci va fi tratată drept obiect de umilință de căpitanul Boris Eltz. *The Mind of the Holocaust Perpetrator...* sintetizează cinci instanțe ale identificării cititorului cu perspectiva persecutorului: identificarea existențială (cititorul identifică răul omenesc), identificarea cu perspectiva (identifică limitările narațiunii, teme adiacente birocrăției, mecanismului interior al Holocaustului vor fi prezente în detrimentul efectelor genocidului), siguranța și credibilitatea (*reliability-dependent identification*; acuratețea istorică), identificarea afectivă (naratorul-persecutor aparent inocent) și identificarea ideologică (cititorul determinat să rezoneze în plan ideologic, moral cu persecutorul). Ficțiunea lui Amis oscilează între identificarea existențială, adică recunoașterea răului uman, și identificarea perspectivei—capacitatea cititorului de a deduce limitarea punctului de vedere¹⁷, reușind să creeze doi antieroi cu ajutorul scenelor violente și contrastând cu perspectiva lui Szmul, vocea personajului colectiv, prizonierii.

Angelus (Golo) Thomsen, nepotul contabilului Martin Bormann, corespunde fizic standardelor ariene, viril, cu ochii „glaciali de un albastru de cobalt”. Responsabil pentru construcția fabricii de cauciuc de la Auschwitz III (Monowitz), el se consideră un executant al ordinelor („n-aveam nevoie decât să primesc vorbă... și aveam să acționez”, p. 17). Obsesia erotică domină planul său naratorial față de Hannah, soția dezinvoltă a comandantului. Atipic, Hannah s-a „îndrăgostit nebunește” în anii de facultate (1928) de profesorul de extremă stângă Dieter Kruger. Relația se va destrăma, iar locul fostului partener va fi luat de Paul (reprezentant politic al extremei drepte). Thomsen se angajează în dialoguri cu personaje secundare, agenți SS, grăitoare pentru configurarea memoriei prostetice în ceea ce privește organizarea „traului în lagăr”, de la raționalizarea hranei (între 300 și 1000 de calorii, p. 118) și până a afla odată cu cititorul scopul fiecărei camere de pedeapsă (i se explică scopul Buncărului 11 și mai târziu etapele

16. McGlothlin, *Holocaust Perpetrator*, 282.

17. McGlothlin, *Holocaust Perpetrator*, 283.

uciderii sistematice, p. 80). La final, el este printre singurii părtași ferțiți de pedeapsa capitală, oropsit din două părți: a căderii nazismului, căci „Toți germanii se presupunea că se pocăiseră. Și eu mă pocăisem” (p. 362), și a refuzului iubirii de către Hannah.

Szmul, vocea din mijlocul universului concentraționar, întruchi-pează „proteza” memoriei vii a Holocaustului. Prin lentila „celui mai trist om care a existat vreodată” (p. 49), deținuții gădesc rațiunea de a trăi pentru a se răzbuna pe asupritori după eliberare. Szmul se ambiționează pentru datoria morală de a salva chiar și „0.01 la sută” din tinerii veniți, șoptindu-le la coborârea din tren să spună că știu o meserie (p. 50–1), luând povara „martirului” cu misiunea de a povesti lumii ceva ce „din istoria omenirii n-ai găsi nicio ilustrare, niciun tipar, niciun precedent” până în anii ‘30 (p. 102). Istoria sa de familie privește retrospectiv etapele „soluției finale”, pogromurile, legile rasiale, formarea ghetourilor și începutul deportărilor și acum parte a crimelor, adunând resturile umane până la finalul său, ucis dar nu înainte de a îngropa tot ce a scris în termosul de la rădăcina coacăzului, în grădina familiei pentru „a nu muri cu totul” (p. 345). Grădina dobândește valențe subversive—victima, străinul, nedoritul, urma memoriei vii a evreului invadează paradisul german al casei¹⁸ la fel cum solul florilor va fi amestecat cu cenușa în ecranizare¹⁹.

Deși construcția subiectului se îndepărtează de roman, filmul împrumută scene scurte, dar esențiale pentru portretizarea personajelor și a mentalului cultural al anilor ‘40. Secvența din biroul lui Höss invocă abuzurile sexuale la fel cum, fragmentar, Esther este supusă la pedepse corporale. În film, Rudolf Höss își organizează plecarea la Berlin, la telefon, în timp ce primește în birou o deținută; după ce fata se descaltă și își desface părul, se produce saltul peste act, publicul văzându-l doar pe Höss spălându-și organele genitale (0:57–1:02). Hedwig preferă să mascheze infidelitatea soțului și să consolideze imaginea familiei, amenințând-o pe Aniela, servitoarea poloneză: „Pot să-l fac pe soțul meu să-ți împrăștie cenușa deasupra câmpurilor de la Babice” (1:12–13). Nesupunerea lui Esther și scrierea greșită a unei scrisori dictată de Eltz îi aduce pedepse corporale și închiderea în Buncărul 11 pentru „a lăsa natura să-și urmeze cursul” (p. 80).

Höss și Doll au reacții similare, trădate de ineficiența circuitului de exterminare. Prima confruntare a cititorului cu mecanismul „industrial”

18. Joanne Pettitt, “Nazis in Auschwitz: Reflections on Anglophone Perpetrator Fiction”, *Humanities* 12, no. 3: 47 (2023): 7, <https://doi.org/10.3390/h12030047>.

19. Jonathan Glazer (dir.), *The Zone of Interest* (A24, 2023), film, min. 1:17. Pentru a evita redundanța și a menține fluența lecturii, în continuare trimerile la film sunt menționate doar prin indicarea orei și a minutului în paranteză.

al lagărului o arată criza lui Doll generată de eșecul „transportului special 105”. Din transportul francez de o mie de persoane au coborât doar 100 și, pentru a „economisi benzina”, adică transportul spre barăci, prizonierii au fost trimiși la „saună” (p. 36–41). Tirania îi domină comportamentul aidoma protagonistului din ecranizare. În timpul unui spectacol, Doll se disociază din prezent și planifică mental eficientizarea procesului de ucidere în masă: „Mi-am petrecut cele 2 ½ ore estimând cât ar dura (luând în calcul tavanul înalt raportat la umiditatea ambientală) gazarea publicului, și întrebându-mă ce haine s-ar putea recupera...” (p. 96). Glazer preia fidel introspecția lui Doll pentru încheierea filmului. Aidoma lui, aflat la Oranienburg pentru a organiza deportarea evreilor maghiari (martie 1944), Höss privește de la balcon sala unei clădiri baroce destinată unei petreceri, iar, în vreme ce invitații dansau, Höss declară într-o conversație cu Hedwig: „Himmler a zis că se va chema Operațiunea Höss. E și numele tău. [...] Nu am prea fost atent. Am fost preocupat să mă gândesc la cum aş gaza pe toți din încăpere. Logistic dificil... din cauza tavanului înalt.” (1:30–1:31). Slăbiciunile lui Doll se ameliorează în dependența de analgezice, însă Rudolf arată epuizare doar după relocarea în zona Berlinului—senzațiile psihosomatice (stările de reflux după părăsirea petrecerii, 1:33, 1:37) trădează sobrietatea și autocontrolul.

Remarcabile pentru romanul lui Amis, în pofida stratului erotic al relației Angelus-Hannah, sunt instrumentele care subliniază moralitatea. Așa cum Finney observa în scrierile precedente, „folosirea ironiei îl determină pe cititor să reviziteze evenimentele și perspectiva narativă pentru a intra în roman în calitate de participant” pentru că Amis „folosește limbajul cu scopul de a clarifica aspectul moral”²⁰. Szmul falsifică structura basmului pentru a scrie un anti-basm despre Auschwitz cu un împărat ce poruncește vrăjitorului să făurească o oglindă fermecată, doar că „Împăratul nu se putea privi în ea [...] I s-a făgăduit un cufăr cu galbeni oricărui locuitor [...] care se putea uita la ea preț de 60 de secunde fără să-și ferească privirea. Și nimeni n-a reușit” (p. 49). Aidoma lui, Glazer folosește basmul ca lentilă alegorică în scena nocturnă. *Zonă de interes* (2023) renunță la pluriperspectivism, la filonul erotic, îmbină personajele (Thomsen și Doll devin o entitate, Rudolf Höss; evreul nu va avea voce, ci doar apariții episodice în jurul casei) și adaugă participanți relevanți (copiii). Cu toate că poveștile au în comun perioada istorică, filmul sprijină mai mult viitorul lui Höss la Oranienburg. Cele două artefacte păstrează prolepsa pentru a uni memoria colectivă de cea prostetică. Amis avansează câțiva ani în

20. Brian Finney, *Martin Amis* (Routledge, 2008), 57.

viitor, după ce flirtul dintre Thomsen și Hannah este interceptat de Paul. În loc să respecte ordinele comandantului, Szmul nu ucide femeia, ci se confesează în fața ei, fapt ce îi va aduce sfârșitul. În 1948, la cinci ani distanță, Thomsen privește retrospectiv, inventariind condamnările la moarte în urma proceselor: sentința lui Doll coincide cu cea a comandantului real al lagărului. Amis aglomerează peisajul concentraționar cu alte personalități și documente istorice—soții Bormann, Ilse Grese (un personaj hibrid între Ilse Koch și Irma Grese). Glazer face un salt de 80 de ani spre sfârșitul peliculei, comunicând cu altă formă a memoriei prostetice, muzeul. Camera trece de zidul lagărului, ajungând să fie „ochii” victimei, în interiorul camerelor de gazare, în crematorii și pe holurile clădirilor din Auschwitz I, relevând reminiscențe, dovezi ale genocidului în grămezile de haine, pantofi, obiecte personale rămase în urma dispăruților.

Introspecțiile și dialogurile sunt contaminate de intervenția moralizatoare a naratorului. Thomsen își găsește motivația în avansarea în funcție prin a se „conforma” pentru că asemenea lui „erau alți sute de mii, milioane, poate” (p. 194). Ochiul din interiorul administrației realizează o hartă a sistemului nazist, înșirând lista cu zeci de subgrupe ale poliției pentru a ridiculiza dependența de control („Gestapa—a nu se confunda cu Gestapo [...] sau cu Sipo [...] sau cu Ortspolizei, Poliția Locală, sau cu Gendarmerie, Poliția Rurală”, p. 195). Amis schițează subtil filozofia absurdă a regimului dublată de abisul imoral în care se cufundă autoritățile în episodul dilemei profesionale cu care se confruntă Doll. El prioritizează atribuțiile de serviciu în dezavantajul familiei: Oficiul Economic Central îl „pistona întruna” să sporească „mâna de lucru (pentru industria de armament” și Biroul Central al Securității Reichului să se „descotorosească de cât mai mulți evrei evacuați din motive evidente ce țin de autoapărare” (p. 99).

Zonă de interes (2023) nu urmărește să arate documentar moartea din perimetrul lagărului de exterminare, ci să reconstituie o altă fațetă a agresiunilor, mai puțin frecventată în ficțiune și film, din perspectiva făptașilor. Se alege cadre fixe, de lungă durată pentru a prelungi tensiunea și, implicit, pentru a amâna climaxul. Aceste cadre sunt înregistrate concomitent de camere plasate în colțuri ale proprietății familiei Höss, în casă, grădină. Reprezentarea prostetică se dezvoltă pe două planuri din declarația lui Glazer de la New York Film Festival²¹ de la lansare: „Ideea de a nu arăta, de a nu reconstitui atrocitățile sau

21. În conferința de la New York Film Festival, Film at Lincoln Center, Jonathan Glazer & Team on *The Zone of Interest and the Ethics of Representation* | NYFF61, 18 octombrie 2023, disponibilă online la: https://www.youtube.com/watch?v=f6cGd-fUJw3Y&ab_channel=FilmatLincolnCenter, accesată la 06.12.2025.

violența a fost absolut neapărată pentru mine. Trebuie să fie două filme, unul pe care îl vezi și altul pe care îl auzi”. Filmul despre Holocaust a reușit să se reinventeze prin tehnica de a sugera trauma, fără a o arăta direct, în opoziție cu filmul comercial care oferă mai degrabă o perspectivă distantă, generală, unde se stabilesc precis imoralitatea, teroarea. Sugestia se ancorează în simboluri, sunet și trecerile între două scene marcate de alternanța ecranului negru și roșu.

Reconstrucția memoriei înglobează nu doar evenimentele din interiorul lagărului, dar și trimiteri la imaginarul cultural german nazist. Glazer reiterează semnele de propagandă vehiculate în revistele vremii, de exemplu în cea care promova o politică nazistă de gen, *NS Frauen Warte*. Copertele sublimează idealul cultural și politic de—mama, soția îngrijind familia, jocul și ilustrații ale florilor. Trimiteri la edițiile din anii 1943-1944²², din perioada pe care filmul o descrie, stabilesc puncte-cheie pe parcursul diegeze—recurența imaginii lui Hedwig Höss plimbând în grădina cu flori, în brațe, nou-născutul, cadrele extreme close up ale florilor ori demitizând portretul soldatului salvator în soldatul mutilat²³.

Șocul proximității este o altă caracteristică a memoriei prostetice. În primele minute familia Höss se bucură de timpul petrecut la râu, iar starea de disconfort se instalează prin sobrietatea relațiilor dintre ei, lipsa interacțiunilor. Arhitectura lagărului se construiește treptat, în planul secundar, în spatele sau în fața personajelor. De cele mai multe ori camera pune participanții, aflați în mișcare, în relație cu spațiul prin cadre largi (*wide shot*) cu scopul de a contopi două planuri—al casei în prim-plan și al lumii „de dincolo de gard”. Dacă frânturi simbolice, turnul de la Auschwitz, fumul de pe cer, gardul de sârmă ghimpată, trupele *Luftwaffe* se văd ocazional în plan secund, sunetul (gemețe, urlete, lovituri, împușcături) domină în cele 105 minute în funcție de proximitatea personajelor. Două scene rezumă disonanța dintre „micro paradisul” casei și hăul morții la care contribuie soția Höss. În vreme ce Rudolf merge la râul Soła alături de copiii, lui Hedwig i se aduc două pachete de către un prizonier. În ambele instanțe, lumea lor este invadată de urme ale crimelor. Leșirea în natură se suspendă abrupt când urme de cenușă se amestecă în apă, iar de Rudolf, aflat în albie la pescuit, se lovește o rămășiță umană. Acasă, Hedwig împarte

22. Numerele ieșite în perioada 1943–44: <https://bunkerbooks.weebly.com/19431944-ns-frauen-warte.html>.

23. În numărul din noiembrie, apare un soldat cu o mână ruptă. Glazer renunță la propaganda nazistă când doi veterani mutilați sunt singurii spectatori ai concertului de fanfară (1:17). Ilustrația din ianuarie 1944 se reformulează în scena de la minutul 10 când Hedwig își plimbă copilul în grădină.

hainele proaste slugilor Aniela și Marta, iar ei își rezervă un palton din blană. În buzunarul său găsește rujul unei femei executate pe care nu îl folosește în contact direct, ci întinzându-l cu degetele pe buze ca, după pauza de dezgust, să și-l însușească.

Singurele personaje care nu dovedesc toleranță la zgomot și miros sunt copiii, populația poloneză din jurul complexului, câinele și mama lui Hedwig, aflată în vizită. Focul, fumul și urletele nopții o fac pe bătrână să închidă geamul și să părăsească locuința fără a da de știre, nou-născutul plânge neîncetat (0:56). În căutarea unui antidot la insomnie, băieții se joacă la lumina lanternei cu dinții de aur separați de cenușă, iar o fată așteaptă la ușă: „pe cineva pentru a-i oferi zahăr” (0:26–0:27). Fata va adormi atunci când tatăl îi va spune povestea *Hansel și Gretel*. Secvența este dublată de un fapt biografic²⁴ mascat în filmarea cu infraroșu pe timp de noapte. Lumea de basm răstoarnă episodul nocturn într-o alegorie. O tânără părăsește casa, ajungând cu bicicleta până în păduricea din jurul lagărului de unde culege mere și le ascunde în canalele săpate de prizonieri. Traseul fetei se întrerupe odată cu finalul poveștii. Venirea unui nou transport înlocuiește tensiunea augmentată de coloana sonoră gravă. Încă o dată, ecranul nu lasă la suprafață vizualul, ci efectele acțiunilor petrecute în lateralele profilului lui Höss învăluit de fum și cenușă. Reprezentarea victimei este doar sunet. Din vocea grupului se distinge doar cea a unui copil din apropierea comandantului, strigându-l pe tatăl său. Drama pe care Glazer o formează de-a lungul peliculei stă în deconstrucția traumei pentru ca privitorul să deducă din asemenea „sinecdoci” procesul: țipătul „papa” e parte din trauma băiatului, tulburare acută la despărțirea de părinți. Mizând pe astfel de analogii, Glazer oferă doar indicii în experiența prostetică. Decodarea lor va fi filtrată doar de memoria culturală, de abilitățile și cunoștințele publicului de a se folosi de reprezentări trecute. Al doilea incident de neliniște al fiicei declanșează repetarea poveștii din seara precedentă și continuarea planului paralel al Aleksandrei. Își încheie drumul, evitând patrula ofițerilor. Acasă desface cutia metalică luată de la Auschwitz în care se afla o partitură muzicală în timp ce mama sa ia alarmată hainele de afară peste care pare să plouă. Această primă impresie este demontată la câteva secunde. Aleksandra exersează la pian partitura, iar coloana sonoră non-diegetică anunță melodia cântată în idiş de autorul său, Joseph Wulf, supraviețuitor al Auschwitz III, *Rază de soare/ Sunbeam*.

24. Filmul este dedicat în memoria victimelor, familiilor lor, printre care este menționată și Aleksandra Kołodziejczyk. Într-un interviu, aceasta spune cum în timpul ocupației germane transmitea mesaje în afara lagărului și lăsa hrană în zonele frecventate de victime: <https://auschwitzmemento.pl/relacje/aleksandra-kolodziejczyk/>. Episodul filmat pe timp de noapte, în infraroșu, este dedicat memoriei sale.

Versurile „Raze de soare, radiante și calde,/ Corpuri umane, tinere și bătrâne” (1:07) răstoarnă intuiția unui spectator inocent, căci punctul focal, ploaia, arată cenușa. Zonă de interes fuzionează pasaje biografice și artefacte ale memoriei pentru a reda polivalența memoriei prostetice.

Tranziția de la o secvență la alta marchează încă o dată transformarea narativă a romanului într-o experiență ce amplifică spectacularul. Temporalitatea nu este marcată vizibil, ci doar prin pauzele ecranului negru. Glazer și-a asumat inabilitatea de a ilustra mimetic trauma, evitând derapajul către mistificare, banalizare tocmai din cauza caracterului extraordinar al genocidului. Inabilității de a reprezenta obiectiv memoria i se găsesc înlocuitori prin absență sau liniște. La sosirea mamei sale Hedwig indică ostentativ frumusețea grădinii și a solarului, eficiența încălzirii centralizate pentru că „iarna se face atât de rece, de necrezut” (0:37) în timp ce deținuții își consumă viața în condiții subumane, concluzionând că i se cuvin pentru că „Rudi o consideră regina de la Auschwitz” (0:43). Zgomotul obsedant din lagăr nu bruiază protagoniste, ci, straniu, zumzetul albinelor și lătratul câinelui. Acutizarea împușcăturilor se manifestă în antiteză cu vizualul. Zecile de secunde încadrează cadre ale florilor și culminează cu pauza în lumina roșie a ecranului pentru a intensifica suspiciunea.

The Independent lasă în urma ecranizării senzația grotescului, ca și cum tot filmul s-ar fi petrecut „între momentul în care cineva face o ceașcă de ceai și uciderea altui om pe partea opusă a zidului”²⁵. Ambele artefacte ilustrează, astfel, natura răului și variantele reprezentării sale, contribuind la recuperarea istoriei recente prin dezvoltarea memoriei prostetice în cinematografie și ficțiune. În timp ce filmul lui Glazer nu are aproape nimic în comun în ceea ce privește firul epic al romanului, ineditul rezidă din concentrarea asupra vieții călăilor pentru că relațiile personale amplifică atmosfera concentraționară. Folosind transmedialitatea, Zonă de interes nu se limitează doar la a reconstitui vizual, ci explorează și alte medii de reprezentare (sunetul, pauzele), combinate cu alte simboluri ale memoriei (biografia unor victime inserate drept personaje episodice, zidurile lagărului, partitura compusă de un supraviețuitor, reconstrucția casei comandantului, expoziția muzeală contemporană din finalul ecranizării). Amis și Glazer reușesc să indice în modalități distincte cum ființele umane pot acționa împotriva altora și cum ideologia invadează mentalul colectiv cu scopul de a face parte din structurile valorice personale.

25. John Self, “The Zone of Interest was Martin Amis's greatest novel of the 21st century”, in *The Independent*, 28 ianuarie 2024: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/zone-of-interest-martin-amis-b2484742.html>, accesat la 6.12.2025.

References

- Amis, Martin. *Zona de interes*. Traducere din limba engleză și note de Mihaela Ghiță. Pandora M, 2020.
- Arendt, Hannah. *Eichmann la Ierusalim. Raport asupra banalității răului*. Traducere din engleză de Mariana Neț. Humanitas, 2007.
- Assmann, Jan. "Communicative and Cultural Memory". În *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, editat de Astrid Erll, Ansgar Nünning, 109-118. De Gruyter, 2008.
- Baron, Lawrence. "Movies as Prosthetic Holocaust Memories". În *Holocaust Literature and Representation. Their Lives, Our Words*, editat de Phyllis Lassner, Judith Tydor, Baumel-Schwartz, 23-34. Bloomsbury Academic, 2023.
- Film at Lincoln Center. *Jonathan Glazer & Team on The Zone of Interest and the Ethics of Representation* | NYFF61, 18 octombrie 2023, disponibil online la: https://www.youtube.com/watch?v=f6cGdfUJw3Y&ab_channel=FilmatLincolnCenter, accesat la 6.12.2025.
- Finney, Brian. *Martin Amis*. Routledge, 2008.
- Ginsberg, Terri. *Holocaust Film. The Political Aesthetics of Ideology*. Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- Glazer, Jonathan (dir.). *Zonă de interes [The Zone of Interest]*. Distribuit de A24, 2023.
- Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Columbia University Press, 2004.
- McGlothlin, Erin. *The Mind of the Holocaust Perpetrator in Fiction and Nonfiction*. Wayne State University Press, 2021.
- Pettitt, Joanne. "Nazis in Auschwitz: Reflections on Anglophone Perpetrator Fiction". *Humanities* 12, no. 3 (2023): 47. <https://doi.org/10.3390/h12030047>.
- Self, John. "The Zone of Interest was Martin Amis's greatest novel of the 21st century". *The Independent*, 28 ianuarie 2024: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/zone-of-interest-martin-amis-b2484742.html>, accesat la 6.12.2025.
- Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press, 1992.
- Vice, Sue. *Holocaust Fiction. From William Styron to Binjamin Wilkomirski*. Routledge, 2000.