

Film, televizija i novi mediji

Getrud Koh

Fotografski mediji, kao što su film i fotografija, ali i veliki delovi istorijske televizije, mogu baš kao i novi elektronski mediji, kompjuter i video, da se shvate kako kao mediji - skladišta pohranjivanje podataka, tako i kao mediji za širenja saznanja. Gledano pragmatično, to znači ni manje ni više, nego da se ti mediji s jedne strane mogu koristiti kao arhivi, dok s druge strane, međutim, mogu da fungiraju i kao nosioci diskursa o sadašnjosti, istoriji i budućnosti. Iz tog svestrukog položaja proizlazi značaj koji se pripisuje tim medijima, ali i i praktično delovanje njihovog uticaja. Mark Fero je u kontekstu istorijskog značaja filma govorio o tome da se film može shvatiti i kao deo anti-istorije, jer inscenira izdvojene motive, potisnute životne projekte u subkutanoj kulturnoj praksi. Osim toga, film nudi neku vrstu nedobrovoljnog sporednog efekta, mogućnost da stvorimo arhiv koji nas prati jezikom tela i gestovima, modom i enterijerom, ulicama i trgovima, arhitekturama i običajima. Nezavisno od njihovih istorijskih materija, kaže Mark Fero, filmovi, dakle, odnos vremena svog nastanka, istorijsku subjektivnost, uključuju u svoje fikcije i preslikane realnosti.¹⁾

Te pretpostavke, razume se, nisu sasvim nove, iako su novi tehnički mediji na preskok nanovo programirali i širili pamćenje slika. Ako se razmisli o funkciji i kulturnom značaju istorijskih slika koje stvaraju vizuelni mediji, dobro je prizvati pamćenju činjenicu da pohranjivanje pamćenja i aktiviranje sećanja pomoću slika ima dugu tradiciju, koja je povezana sa kulturnim tradiranjem reprezentacije i reprezentativnosti, jer one stvaraju normativan izraz. To što je reprezentacija uvek takođe i inscenacija jednog oblika legitimiteta, (ali takođe i legalnosti), diskurzivne intencije i/ili retorične persuacije, spada u pozadinske uslove politiziranja estetske dimenzije i istorijskih slika svih vrsta.

Bila je to Frensis Jefts, koja nas je svojom knjigom o mnemonici ponovo upozorila da su prve umetnosti pamćenja izrađene u kontekstu retoričkih govora, koji su se razvijali za pledoajee u toku sudskih procesa u antičkom svetu. Polazna tačka bila je ubeđenje,

da slike stvaraju moćne stubove pamćenja. Raspored smeštanja detalja scene koju valja prizvati kao sećanje i zadržati u pamćenju postiže se specifičnim tehnikama pomeranja i zgušnjavanja značenja, tako, na primer, „testikuli“, mošnice jednog ovna, zbog iste zvučnosti, „testi“, mogu da posluže kao podsetnik za ono potonje.²⁾ To što „jake“ slike treba da pomognu pamćenju da se pokrene, opet se objašnjava snažnijom moći čula vida u odnosu na druga čula.

Iako su se uvođenjem pismenosti i tehnike štampanja mediji sećanja promenili iz osnova, ostaju (iako nimalo opravdano, kako nas uči psihologija), predstave da se „snažne“ slike dublje urezuju u pamćenje od „suvih“ reči „pustinja od olova“. U diskursima o „moći slika“ i njenom potenciranju, zahvaljujući modernim medijima koji ih šire, iz te konstelacije zadržalo se dvoje: strah od slika kao persuasivne moći i predstava o automatizmu i nesamovoljnosti pamćenja nepotkupljivog svedoka, koje se zamišlja kao „fotografsko. Obe tendencije su se zaoštrile kako u normativnom, tako i u estetskom pogledu, u pogledu prikazivanja i prikazivosti Šoa.

*Što se rečima iskazati ne može, nek se kroz slike prikaže –
Kamera kao svedok nemi, koji lagati ne ume
(Sa kamerom ništa nije nemoguće, dečaće moj)!“*

(Sem Fuler)³⁾

Američki reditelj, Sem Fuler, spada među najprominentnije reditelje, koji su kao vojnici savezničkih jedinica snimali filmove u koncentracionim logorima, kao što su to činili, pored ostalih, Hičkok i Stivens. Anet Insdorf je s pravom ukazala na to, da se u ovim prvim filmovima prvi put međusobno prepliću perspektive „witness“ (svedoka) sa perspektivom „visitor“ (posetioca). To je perspektiva koja se provlači kroz film snimljen deset godina kasnije „Noć i magla“ (*Nuit et Brouillard*) Alëna Reznea, koji kao posetilac, svedoka Žana Kajrola uzima za koautora i naratora u svom filmu.

Međutim, reditelje tih filmova i same saslušavaju kao svedoke dela, koje su na film snimali kao posetioce. To je perspektiva koja uvek nanovo stvara skokovitu promenu perspektive pomoću reza između svedočanstva kamere i ličnosti:

U svom uvodnom govoru, Robert H. Džekson, glavni predstavnik optužbe pred nirnberškim vojnim sudom, prikazivanje jednog filma 21. novembra 1945. godine najavio je sledećim rečima:

„Prikazaćemo vam na filmu koncentracione logore tačno u istom stanju u kome su ih zatekli saveznici, kada su stigli (...) Naš dokazni materijal biće odvratan, a vi ćete reći da sam vam poremetio san (...) Ja spadam među one, koji su u toku rata većinu priča o grozotama primali nepoverljivo i sumnjičavo. Međutim, snaga dokaza, koje ćemo vam predstaviti, biće nesavladiva i ja se usuđujem da predvidim da ni jedna jedina moja reč neće moći da se opovrgne.“⁴⁾

Materijal iz različitih koncentracionih logora prikazan u navedenom filmu dodatno je stajao i pod zakletvom koju je dao Džordž C. Stivens, već tada poznati holivudski reditelj, koji je kao nadležni rukovodilac priloženih snimaka garantovao da se kod ovih filmova radi o „vernem prikazivanju snimljenih lica i scena.“⁵⁾ Po svoj prilici je kod ovih materijala reč o prvim snimcima logora za uništavanje ljudi, koje nisu snimili pripadnici nemačke vojske ili stražarsko osoblje. Ti snimci su prikazani pred sudom i niko nije izrazio sumnju u njihov status dokaznog materijala. To utoliko nije bilo ništa novo, što su filmovi i fotografije već odavno bili dozvoljeni kao dokazni materijal. Novo je bilo obrazloženje koje je Robert H. Džekson naveo u jednom pismu američkom predsedniku: „Neverovatne događaje moramo da opremimo verodostojnim dokazima.“⁶⁾ I to „verodostojnim dokazima“ u okviru komplikovanih pravnih situacija, u kojima su se svaki čin i svaki pojedinačni krivac morali dokazati. Film i fotografija, dakle, u važnoj ulozi nastupaju tačno na tom mestu, na kome su sami kulturni i politički sistemi reprezentacije dospeli u krizu: niti se razmera zločina koji su se dogodili mogla reprezentovati na odgovarajući način i procesualno obraditi, niti se na kognitivno - odgovarajući način mogla jezički izraziti i mentalno shvatiti. Pretapanje perspektive posetilaca i svedoka, što se čini da je moguće pomoću neutralnog pogleda svemogućeg kamere, vodi do novih rascepa. Tako se posetioci iz okoline u kojoj su se nalazili logori, a koji tako dugo nisu „ništa“ videli, prisiljavaju da posete logore da bi se učinili svedocima onoga što su poricali.

Lorens Daglas s pravom ukazuje na to da kamera, kao takva, hvata reakcije na licima ljudi kao u ogledalu horora. Ono neshvat-

ljivo treba da se ureže na izraz lica jednog čoveka. Ovde nije mesto za ukazivanje na značaj lica kao etičkog i psihološki- medijskog izraza humanuma, što bi nam uz ukazivanje na Levinasovu etiku i socijalnu antropologiju bilo blisko. Ostaje, međutim, ipak da se naglasi, da već u tim ranim filmskim dokumentima mogu da se otvore stranice svih mogućih oblika predstavljanja onoga što se dogodilo. Te prve fotografije i filmovi su u beskonačnoj tehničkoj reprodukciji umontirani u sve docnije žanrove kao istorijska „autentifikacija“. Bez obzira na to, međutim, ne bi trebalo da se zaboravi da je već u njihovom jezgru sadržan taj generativ: svedočanstvo, konstrukcija pamćenja, deiktička interakcija sa određenom publikom i, naravno, pokušaj da se kroz neku vrstu igre postigne terapeutsko-katarzično dejstvo.

Markiranja leže u domenu istorijskih cenzura, koje su oblikovale uslove recepcije, a koji čine da se pojedine produkcije prikazu kao uzroci za postavljanje tih cenzura. Ali, ukoliko se osmotri istorija produkcije, pada u oči da su se od 1945. godine, doduše na preskok, ali ipak u začuđujućem kontinuitetu, stvarali fiktivni i dokumentarni filmovi i emisije. Istina, javni pristup tim delima bio je različito uređen i regulisan.

Visual turn (vizuelni zaokret) u koncepciji svedočenja, kojim su se odlikovali prvi filmovi 1945. godine, razdvajanjem posetilaca i svedoka, mada pomoću drugačijih refleksija, odlika je takođe i filma Kloda Lancmana. U njemu vremenska dimenzija pamćenja, njegova sopstvena, neprekidna istorizacija kao logični preduslov, postaje predmet kompleksne režije filma. U njemu se sistiraju (uklanjaju) polovi onog što se može videti i pokazati u sadašnjosti mesta, koja se, međutim, takođe re-presentuju u priči, gestovnom i predmetnom ponovnom prikazivanju onog što se tamo događalo.

Transformacija vizuelnog u piktoralno – Nastanak metafora

U toku decenija posle katastrofa masovnog uništavanja za re-presentovanje je pored ostalih nepisanih pravila, važilo da ono sadrži neku vrstu negativnog kanona. Kanon onoga što nije trebalo da se prikaže, koja bi područja trebalo da budu isključena da ne bi došlo do isuviše neumerene eksploatacije ubistva, mučenja i užasa. Mnoga od tih pravila o isključivanju tema imala su snagu

tabua, poneka su se konstituisala kao teološke, druga kao moralne ili estetske sumnje. Suvišno je reći da su se svaki tabu i sva pravila uvek i kršili – a od pre nekoliko godina i sami su pretvoreni u temu nekakve megarefleksije, bilo kao kontroverznost, kod koje na jednoj strani egzemplarno stoji Šoa Kloda Lancmana, a na drugoj Spilbergova *Šindlerova lista*, bilo na području istoriografije – Goldhagenova knjiga *Hitlerovi rado voljni izvršioc*i ili Hilbergovo ranije delo ili debata koja je započela sa televizijskom serijom *Holokaust* o prikladnosti čitavog žanra, kao objektivno predstavljanje činjenica protiv fikcionalizacije. (Američki politolog *Daniel Jonah Goldhagen* je u gore navedenoj knjizi – „*Hitlers willige Vollstrecker*“ – pokušao da dokaže da holokaust nije krivica isključivo samo nacionalsocijalizma, jer je i inače „antisemitizam osnovno ubeđene nemačke kulture“. Ta knjiga je izazvala žestoku reakciju prvenstveno nemačkih istoričara i publicista. - Prim. prev.). Uprkos svim suprotstavljenim predstavama, u međuvremenu postoji sve ono što je tabu nekada hteo da sankcioniše: i pseudo-saosećajni kič, i hardkor-sm-pornografija u istorijskom kostimu, i površno individualiziranje na videu beskrajnih *oral history* (*Oral history* je relativno novi pojam koji se razvio naročito povodom istorizacije zločina počinjenih od nacionalsocijalista, ali potom i šire, koje se zasniva na iskazima svedoka vremena, koji govore o tome šta su lično doživeli, a na koje ispitivač treba što manje da utiče. – Prim. prev.) i intervjui sa živim svedocima događaja, kao i muzealiziranje na istorijskim mestima ili njihovo kompjuterski-generirano vaskrsavanje. Što se više pravila prekrši, to više dolazi do intenzivnijeg delovanje svih žanrova – disertacije i dokumentarne drame, memoarska literatura i lirika, filmovi i televizijske serije, kompjuterske igre i didaktički kompakt-diskovi, na kojima, na primer, postoje i *Šindlerova lista* i Špigelmanov *Miš*.

Čudna dijalektika da se iz situacije nestašice prekompleksne reprezentativne problematike kao protivmera uvek nanovo siziofskim elanom čine pokušaji da se nešto preduzme protiv te nestašice, tvrdoglavo izmiče kritici. Na kraju ne može da se poželi ni alternativa, koja bi se sastojala od uskraćivanja svake reprezentativnosti, od povlačenja u ćutanje, od opstanka bez govora i slika i time od zaboravljanja onoga, o čemu se čuti.

To što me mnogo više uznemirava je iskustvo istorizacije, koje pokazuje da se uvećao sam istorijski razmak u odnosu na događaje – ne samo zbog toga, što je vreme proteklo na linearnoj osovini

sveta, što su odrasle nove generacije, nego zbog toga što se jedna epoha – 20. vek – kao mentalni prostor, primiće svom kraju. Tek polazeći od tog kraja biće moguće da se užasne opcije, koje je nudio 20. vek, shvate kao nešto što se, iako je prošlo, iznenada ponovo čini mogućim. Tužni povratak nacista kao neo-nacista koji *istovremeno* poriču Aušvic i ponovo žele da Jevreje pošalju u plin, moguć je samo na osnovu te distance prema istoriji.

Uznemiravajuće nije samo to, što se ono, što je prošlo, šalje u provaliju kao nešto neuspelo, nego što se istorijska svest disocira prema motou porobljenih golubova, koji u bajci moraju da prebiraју grašak: dobra zrna u lončić, a loša u gušicu! Taj problem ne može da se konstatuje samo na osnovu povratka nacionalsocijalizma, nego i na osnovu novijih pokušaja preokretanja tumačenja i re-lektire umetnosti. To prelazi na područje pitanja same estetske reprezentativnosti, čime se ponovo vraćam temi.

U mešavini starijeg modusa prikazivanja, podele na perspektive posetilaca i svedoka, koja se rasplamsala na osnovu nezamislivosti i neprikazivosti stvarnih događaja, razvila se u početku psihološka teza ekstremnog traumatiziranja žrtava, koja se kao traumatizirana struktura iskustava u samim svedocima povija na trag ka onome što oni opisuju. Time se kriza 'vizuelne evidencije' sa perspektive posetilaca prekopirala na perspektivu svedoka – i vice versa. Tako će se iz pravila, da će se traumatska iskustva moći rekonstruisati i dijagnosticirati samo na osnovu tuđih međusobno konfrontiranih tragova, generirati novo pravilo da sve što stupa pred nas kao nešto tuđe i periferno, može da se shvati kao trag neke traume. A pomoću tog pravila, može da se dođe do nekakve univerzalne estetike traume koja dozvoljava da se perspektive posetilaca i svedoka retrospektivno međusobno pretapaju. To metodično pravilo lektire se zasniva na retrogradnoj univerzalizaciji ekstremnog istorijskog iskustva koje se kao takvo može koristiti ubikvitarno, ali može koristiti i kao eksperimentalno upoređivanje na proizvoljnim mestima i u proizvoljnim trenutcima.

Na osnovu teze o neizbrisivosti traume, koja se prvenstveno oslanja na istorijsko iskustvo da ta trauma nikako ne može da se prikaže, proizlazi njena sveprisutnost kao figure totalnog ukidanja vremena i prostora. Na taj način smo, međutim, stigli do elastične trake, koja neupadljivo međusobno povezuje istoricizam i postmodernu. Historicism nije postupao drugačije kada je pokušavao da na osnovu arheološkog fundusa prošlosti generira pravila, na

osnovu kojih su nekada bili konstruisani čitavi objekti. Od tada stubovi Akropolja, na osnovu projekata postmodernih arhitekata, stoje pred njujorškim soliterima 20. veka kao i pred portalima osiguravajućih društava 19. veka – ili, tako sam u iskušenju da u polemičkom izvrtanju kažem, istoricizam sa završetka 19. i post-istoricizam sa završetka 20. veka omogućavaju da se estetska reprezentacija masovnog uništavanja ljudi kao traumatska estetika šoka sa najapstraktnijim detaljima izloži još i u 21. veku.

Time je nastalo upravo ono na šta su uzalud upozoravali tabui, estetiziranje holokausta pomoću različitih stilskih pravaca i žanrova. To zamrzavanje u stilu nije doseglo samo fikcionalizaciju, nego i radikalno izbegavanje da se mimetički odrazi izdaju kao istorija, kao što je to bilo karakteristično za Lancmanovu *Šoa*, što se u međuvremenu često imitira. Ta formalna strogoća se maniristički ornamentalizira kao stil u televizijskim reportažama o posetama školskih razreda.

Avetinjsku pojava onog, što sam nazvala *pictorial turn* (*piktorski zaokret*) estetike holokausta, poslednjih godina predstavljao je konflikt u vezi memoara fiktivnog autora Binjamina Vilkomirskog, čija je autentičnosti po svoj prilici demantovana. (Švajcarski klarinetista Bruno Deseler objavio je pod imenom Benjamin Vilkomirski knjigu „Odlomci iz jednog detinjstva“ u nemačkom „Jevrejskom izdavačkom preduzeću“, u kome u prvom licu opisuje svoje navodne doživljaje jevrejskog deteta iz Poljske, a posle nastupa na brojnim skupovima govorio je osvojim „iskustvima“ iz logora. Naknadno se ispostavilo da je sve izmislio. To je izazvalo veliku diskusiju o istinitosti stvarnih užasa u koncentracionim logorima i imalo uticaja i na debatu isplate odštete žrtvama. – Prim. prev.).

Na njima se može pokazati, da je u toku poslednjih godina, dakle, poslednje decenije prošlog veka, masovno uništavanje ljudi postalo istorijska materija koja se obrađuje u veoma različitim žanrovima. Estetske norme i oblici operacionalizirani su u pravila igre i žanrova koji spadaju u nekakvu vrstu kulturnog vlasništva, u kome učestvuje mnogo više lica od onih, čije su biografije davale istorijski materijal. Skandal oko Vilkomirskog nije skandal žanra – to je fiktivna autobiografija u obliku priče u prvom licu – nego je skandal jedne performanse. Da autor sebe nije predstavio kao autobiograf, nego kao romanopisac, navukao bi na sebe više ili manje obrazloženu i opravdanu književnu kritiku, ali ne i moralnu. Ovako se srećemo sa laži i prevarom, a ne sa fikcionalizacijom.

Na stranu moralni skandal, koji je u vezi sa laži i književna kritika, koja ima veze sa promenom žanra tog teksta, ostaje, dabome, zanimljivo pitanje zašto je ta prevara bila moguća uprkos prigovora znamenitih istoričara.

Moja pretpostavka je, da je vizuelna strategija overe pomoću fotografskih medija postala neka vrsta metafore tumačenja, govorna slika, koja se odvojila od aparativnih i medijalnih pretpostavki. Na mesto reprezentacije, na osnovu sećanja svedoka, sada stupa psihološka reprezentacija na tragu pamćenja. Prelazak na fikciju je prelazak iz spoljnog u unutrašnji svet, sa lica mesta u unutrašnju predstavu. To je uostalom tačno ona igra između portreta i mentalne slike koja se u Beninjijevo filmskoj groteski *Život je lep* reflektuje kao prelom između generacija. Zbog toga je Imre Kertes taj film iz dobrih razloga postavio u kontekst pitanja kako će se holokaust reprezentovati u sećanju budućih generacija.

Transformacija koja polazi od vizuelnog ka piktoreskom sprovodi se u senci određene varijante teoreme o traumi, koja bi mogla da se obeleži kao interno obrazloženje za *visual* ili *pictorial turn* (vizuelni ili piktoreskni zaokret) u reprezentaciji holokausta. Ta teorija, oslonjena na Žanea, (*Janet*) kazuje da se traumatska iskustva odlažu u pamćenje slika, pa se u sećanjima javljaju kao otcepljene slike. To je, uostalom, tačno ona teorija, na koju se pozivaju Vilkomirski i psihoanalitičari, koji su pomislili da su u njemu pronašli svoj najlepši slučaj.

Drugi razlog leži u raspolućenoj teoriji o fotografskim medijima, koji se isključivo definišu kao arhivi tragova prošlosti i tačno time gube pragmatičnu stranu kao mediji komunikacije diskursivne prakse. Vilkomirski, na primer, svoj tekst strateški autentificira time što seže za fotografskim pamćenjem, čija mu emanacija dozvoljava da traumatske slike pamćenja čita kao sa nekog ekrana. Tako on lično postaje medij istorije, koji bez subjektivnog uticanja, kao pomoću jedne eksperimentalno postavljene kamere, beleži sve što promiče pored njega. Baš taj automatizam treba da garantuje istinu.

Najkasnije na ovom mestu može da se vidi šta estetiziranje *pictual-turna* odvaja Lancmana i Kertesa od teorije traume:

Lancman baš odbija automatsko posezanje za fundusom arhiva slika iz istorije i umesto toga polazi od današnjih mesta protekle istorije nekom vrstom *re-enactment-a* (*ponovnog glumljenja*), reprize koja podseća. To je ponovno prepričavanje, čiji su se prethodni

potresi mimetički, kao tragovi urezali u lica, a da nisu slika onog što je prošlo. Ono mimetično i arhivirajuće fotografskog medija, filma, baš se ovde ne podrazumeva kao automatizam, nego u primarnom smislu kao zabeležavanje tragova.

Kertes u svom autobiografskom romanu *Bezsudbinstvo*, takođe ne kreće tim putem automatske teorije traume, nego bira literarni pronalazak jednog glasa, jednog tonaliteta mimikrija, avetinjskog zamenjivanja. Na osnovu toga, logor za uništavanje ljudi postaje kompletni, zatvoreni svet u kome se negativno prelama čitav ljudski spektar iskustava. U svetu, u kome se mogućnost sreće redukuje na prekide užasa u toku igre koji se mere samo sekundama, veličina humanuma još se samo može meriti kao dubina pada. Ili u grotesknom izokretanju uz sliku sreće javlja se halapljivo, slepo mljackanje vaši u rani u mesu. Taj negativ jednog izokrenutog sveta, u kome tela izudarana u difuzne grudve postaju raj za vaši, upravo je drugačiji svet, od pozitiva tortura, koje Vilkomirski nudi fotografski tačno.

Pogled unapred

Sići u Ad mrtvima i ispratiti ih na strujanju muzike ponovo na površinu, to je bio Orfejev projekat. Kao što znamo, on je opsednut čežnjom skrenuo pogled unatrag i time razbio moć muzike. Moguće je gledati unatrag u svet mrtvih, ali nije moguće povratiti ih u svet živih. Može da se izvede pretpostavka, da će budućnost zbog sve tanjeg generacijskog lanca, koji nas povezuje sa istorijskim događajima, biti odsečena od orfejevskog projekta. Sa pogledom na mrtve više se neće javljati impuls tuge, nego će se sve više fokusirati na slike, koje predstavljaju nešto što je konotirano kao užas koji se dogodio nekom drugom. Time će se slike s jedne strane rasteretiti rituala tuge, s druge strane potpašće pod neku fikcionalizaciju, koja će proizvesti nove narative. Taj proces je nepovratan kao i samo vreme. Već sada, a to pokazuje slučaj Vilkomirski, istorija deluje sekundarno kroz njeno sopstveno tradiranje. Slike u tom kontekstu ne poseduju viši stepen autentičnosti od statistika ili drugih oblika grafičkog predstavljanja. Što se tiče budućih predstavljanja, utoliko više će se pretežno raditi o retoričkom adresiranju, kako je to stajalo na početku: ko kome priča, šta i kako? Istorijske slike unutar takvog predstavljanja samo uslovno mogu da zauzmu privilegovanije mesto od dokumenata. Kontekst,

u kome su kao takve bile čitljive, arhivi i sudski akti, ponovo će voditi natrag u historiografiju.

Primedbe

- 1) Fero, Mark: (Ferro, Marc) „Da li postoji filmski vid istorije?“ („Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?“), u Rother, Rainer, (Rother, Rainer) (priređivač): „Slike pišu istoriju: Istoričar u bioskopu“, („Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino“), Berlin, 1991, str. 17-36.
- 2) Jefts, Frensis: (Yates, Frances); „Pamćenje i sećanje. Mnemonika od Aristotela do Šekspira“, („Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare“), Vajnhajm, 1996, str. 18 i dalje.
- 3) Citirano prema Insdorf Aneta, (Insdorf, Annette): „Indelible Shadows. Film and the Holocaust“, Kembriđž, 1983, str. 214.
- 4) Citirano prema Daglas, Lorens, (Douglas, Lawrence), „Film kao svedok. Nacistički koncentracioni logori pred nirnberškim sudskim većem“, („Der Film als Zeuge. Nazi Concentration Camps vor dem Nürnberger Gerichtshof“), u Ber, Ulrih, (Baer, Ulrich), (priređivač): „Niko ne svedoči za svedoke. Kultura sećanja posle šoa“, („Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah“), Frankfurt na Majni, 2000, str. 198.
- 5) Isto, str. 201.
- 6) Isto, str. 199.