

„PROSTŘEDNICTVÍM SVÝCH MONTÁŽÍ PŘEDVOLAT PŘED SOUD“: ZNOVUNALEZENÉ OBRAZY HOLOKAUSTU VE FILMU

KRYŠTOF KOČTÁŘ

KOČTÁŘ, Kryštof: “To Summon Before the Court Through Their Montages”: Rediscovered Holocaust Images in Films, 2026, Vol. 8, Issue 1, pp. 105 – 111. DOI: 10.17846/CEV.2026.08.1.105-111.

ABSTRACT: This study has two aims. The first is to establish the relevance of the concept of “writing back”, originating in postcolonial studies and literary theory, for research on the Holocaust and film art. The second aim is the analysis of selected found footage films related to the Holocaust, with emphasis on strategies of transforming their source material, which is a crucial topic connected to “writing back”. In the case of *Nedokončený film* [A Film Unfinished] (2010), the dialectic between propaganda and testimony is examined, while in *Babij Jar. Kontext* [Babi Yar. Context] (2021), its visuality is questioned.

KEYWORDS: Found footage. Holocaust. Writing back.

POMOCÍ NALEZENÝCH ZÁBĚRŮ „VRACET ÚDER“: VÝCHOZÍ TEORETICKÝ RÁMEC VÝZKUMU

„Když se ohlížíme zpět do kulturního archivu, začínáme jej číst znovu nikoli jednoznačně, ale kontrapunkticky – se souběžným vědomím jak metropolitních dějin, které jsou vyprávěny, tak i oněch dalších dějin, vůči nimž [...] dominantní diskurz jedná“ (Said 1994, 51). Těmito slovy Edward Said pregnančně popisuje svou strategii kulturní analýzy – tzv. kontrapunktické čtení – již je vlastní komparace hegemonických narativů, ustavujících obraz minulosti, s periferními vyprávěními, jež mají potenciál onu představu jednostranných „velkých dějin“ podvrátit. Co kdybychom však v rámci tímto způsobem orientovaného výzkumu nečerpali materiál ze spíše metaforicky pojímaného „kulturního archivu“, nýbrž z archivu doslovného, tj. z instituce schraňující a konzervující historické prameny? Tuto otázku ve vztahu k étosu Saidovy analýzy nepřímou vznášejí díla dvou dokumentárních filmařů, jejichž společným jmenovatelem je ona snaha o srovnání odlišných perspektiv na tytéž historické etapy, kterou jim umožňuje právě rozbor vybraných (filmových) archiválií.

Jedná se o snímky *Nedokončený film* (2010) Yael Hersonski a *Babij Jar. Kontext* (2021) Sergeje Loznici, které pracují především se záběry pořízenými nacisty (či jejich spolupracovníky) na územích, jež zrovna okupovali. Tyto záběry vznikly za různými účely a jsou dokumentaristy rozličnými způsoby kontextualizovány a kladeny do juxtapozice s kontra-materiály, které je problematizují. Celkem přesvědčivě by tedy tuto dvojici filmů šlo co do zvolené metody, jež spočívá v apropriaci a modifikaci nalezených záznamů, usouvztažnit s termínem „found footage“. Ten dle Jiřího Angera označuje „tvůrčí postup založený na opětovném využití existujících záběrů v odlišném kontextu, jehož účelem je zpravidla objev nových či dosud skrytých významů nebo proměna či přepsání významů zavedených“ (Anger 2019, 152). Cílem tohoto textu je rozkrýt dílčí zákonitosti znovuvyužití nalezeného materiálu v oněch „odlišných kontextech“, které provádějí Loznica a Hersonski. Jakými způsoby s přisvojenými záběry pracují? Do jaké míry je nechávají intaktní a nakolik do nich zasahují? S kterými dalšími materiály je dávají do souvislosti a za jakými účely?

Než se přesuneme ke zodpovězení daných otázek, je potřeba tuto studii teoreticky ukotvit. Mohla by zde totiž být vznesena námitka, že Said, jehož jsme citovali výše, přináleží do oblasti postkoloniálních studií a v těžišti zájmu tohoto oboru se holokaust, tj. „nacistické pronásledování a masové vraždění Židů“ (Holý – Sladovníková 2015, 66), nenachází. Šlo by samozřejmě argumentovat, že Třetí říše měla koloniální ambice, a odkázat na diskuse uvažující o kontinuitě a podobnosti mezi expanzivním násilím páchaným nacisty a evropským kolonialismem (O’Sullivan 2020, 437 – 438). Plodnější se však jeví připomenout filozofa Paula Ricoeura, který zohlednění pnutí mezi dominantními a menšinovými narativy vnímá jako stěžejní přístup, s nímž bychom měli k historii disponující „hrotem srovnávání“ přistupovat vždy (tedy nikoli jen v případech týkajících se agrese evropských kolonizátorů vůči původnímu obyvatelstvu Globálního jihu). Jeho slovy: „Vyprávět jinak, konfrontovat různici se vyprávění, jak se to historikové naučili provádět na rovině kritiky pramenů, tedy vyprávění usazených v dokumentech a archiváliích“ (Ricoeur 2000, 39).

Zároveň dodejme, že Ricoeur uvažuje především o vyprávěních zprostředkovaných jazykem coby mediátorem významu, přičemž v *Nedokončeném filmu a Babij Jar. Kontextu* se kromě psaného (meztitulky) a mluveného (voiceover) slova pracuje také s mimojazykovými prostředky. Zodpovídání předestřených otázek proto bude probíhat se zřetelem k faktu, že významotvorné jsou také výrazové prostředky filmu jako obraz či montáž. Zajímá nás tedy, jak filmaři provádějí komparaci vícera vyprávění historie pomocí stylistických nástrojů filmového média. Vytváříme tak určitou paralelu – nikoli klademe rovnítko – mezi badatelskou činností dekódující primárně textové materiály a uměleckým výzkumem pohyblivého obrazu, kdy obojí směřuje k témuž cíli, tj. demaskování obrazu minulosti a poukázání na jeho jednostrannost. Současně však nechceme zcela setřít hranici, která je odděluje, neboť jsme si vědomi, že obojí k takové činnosti volí vlastní specifické prostředky.

Pro konceptuální zarámování vybrané dvojice found footage výzkumných děl pak volíme koncept převzatý rovněž z postkoloniálních studií, jenž se nazývá „writing back“ a který lze přeložit jako „psaní vracející úder“. Označuje pohyb, kdy jsou kanonické texty z oblasti okcidentu přepisovány autory původem ze zemí Orientu. Jde tedy o přisvojení a kontrolu nad uměleckým narativem a jeho interpretací, kteréž činnosti slouží postkoloniálním literátům ke zpochybnění a subverzi sdělení, hodnot či ideologie tohoto narativu. Výstižnými slovy čtveřice autorů knihy *Postcolonial Literatures in English: An Introduction*: „Hlavním cílem je transformace prostřednictvím narušení diskurzivních rysů dějin, které jsou chápány jako jediné a centrální [...] a ukázání limitů této perspektivy spolu s rozvíjením pluralitního pohledu na dějiny“ (Bartels – Eckstein – Waller a kol. 2019, 189).

Tento koncept pak volíme pro uchopení tvůrčích strategií práce s nalezeným materiálem v dílech *Nedokončený film a Babij Jar. Kontext* proto, že v sobě implicitně obsahuje Saidem popsané srovnání vyprávění konstruujících minulost, ovšem na rozdíl od (kontrapunktického) čtení je toto psaní (vracející úder) explicitně spojeno s uměleckou praxí a tvořivou transformací stávajících děl ve prospěch vzniku děl nových. To je stěžejní pro found footage filmařské praktiky, jež zároveň koncept „writing back“ ozvláštňují, jelikož jim není vlastní ani tak „přepsání“ jako spíše kreativní dopsání výchozího materiálu, z něž přímo čerpají. Shrňme, že v předchozím odstavci popsany tvůrčí mechanismus „writing back“ vyvazujeme z postkoloniálního a literárněvědného kontextu – s Ricoeurovou ideou „hrotu srovnání“ jako principem vlastním historii – načež jeho dílčí projevy budeme sledovat u dvou filmařů. Ti provádějí nikoli tak psaní, které „vrací úder“, nýbrž svébytné, úder vracející vytváření found footage filmů a kladou si za cíl, slovy Georgese Didi-Hubermana, prostřednictvím filmových výrazových prostředků, zejména „montáží“, „předvolat před soud“ jistý historický stav (Didi-Huberman 2023, 85).

„SVOU VLASTNÍ HISTORII SI PAMATUJEME Z POHLEDU PACHATELŮ“: PROPAGANDA TVÁŘÍ V TVÁŘ OČITÝM SVĚDKŮM V *NEDOKONČENÉM FILMU*

Snímek *Nedokončený film* autorky Yael Hersonski odkazuje k výše popsané práci s výchozím filmovým materiálem, jež spočívá v jeho dohotovení, již samotným svým názvem a jeho paradoxností. Navzdory neuzavřenosti komunikujícímu adjektivu „nedokončený“ se jeví jako zřejmé, že dané dílo prokazatelně existuje, tedy bylo dokončeno. Ona nehotovost totiž souvisí s charakterem nalezených, poněkud fragmentárních záběrů, které Hersonski na pomyslné úrovni dokončila, doplnila pomocí jejich inkorporace do svého filmu. Důvodem dle ní bylo „zkoumání archivních záznamů pořízených těmi, kdo jsou u moci, za účelem porozumění tomu, jaký typ svědectví v sobě nesou a jak směřují a konstruují naše chápání“ (Melamed 2013, 10).

V *Nedokončeném filmu* tedy pracovala se šedesát dva minut čítajícím hrubým filmovým materiálem bez zvukového doprovodu či titulků, který během druhé světové války vznikl na popud nacistů v židovském ghettu ve Varšavě. Tyto záběry po několik let dlely v nespecifikovaném archivu v jižním Německu, kde se nacházely označeny štítkem „Das Ghetto“, a objeveny byly až v roce 1954 (Brown 2010). Do svého filmu z nich Hersonski nepoužila jen „dvě nebo tři scény“, které považovala za „prostě pornografické“ (Cullingham 2010). Kromě těchto záběrů pak v *Nedokončeném filmu* zužitkovala ještě v témže ghettu – kde se na zhruba třech kilometrech čtverečních těsnalo takřka půl milionu lidí – patrně týmiž tvůrci pořízené barevné záznamy. Ty byly roku 1998 objeveny ve filmovém archivu letecké základny v Ohio (Minow 2010). Jakkoli se dle slov autorky nedá vystopovat konkrétní záměr vzniku všech těchto záběrů, s největší pravděpodobností měly sloužit k propagandě (Brown 2010). Paradoxně se však zpětně staly důkazem nacistických zločinů, jelikož se jejich fragmenty následně objevily v „několika tuctech“ dokumentů o holocaustu a okupaci (Goldstein 2010). Snímek Hersonski pak tematizuje i fakt, že si tedy kvůli těmto obrazům „svou vlastní historii pamatujeme z pohledu pachatelů“ (Brown 2010). Slovy autorky: „Jelikož je historie nahlížena optikou nacistického kameramana, byl i holocaust v podobě, v jaké jej vizuálně vnímáme, konstruován z nacistického pohledu“ (Melamed 2013).

Patrně právě z tohoto důvodu v *Nedokončeném filmu* promlouvá pětice židovských pamětníků z varšavského ghetta, jimž jsou v kinosále promítány ony nalezené propagandistické záběry. Tito lidé slouží coby jakýsi korektiv, hlas očitých svědků nacistických zločinů, a jejich výpověďmi je filmový materiál kontextualizován. Na základě jeho rozdělení do čtveřice cívek je pak *Nedokončený film* rozčleněn do čtyř kapitol. Hersonski nechala tento nalezený materiál netknutý, nijak do něj nezasahovala (dokonce zřejmě zachovala i různé vizuální distorze), a aktualizace, „vracení úderu“ tak probíhá především díky dialektickému střetu mezi tezí (sdělení nacistické propagandy) a antitezí (svědectví pamětníků), jež umožňuje filmová montáž.

Dodejme, že Hersonski tak překvapivě volí tutéž (filmově) rétorickou strategii, jakou pozorujeme v jí zkoumaných propagandistických záběrech. I u nich totiž mělo dojít k syntéze na úrovni chápání diváka. Bylo zřejmě zamýšleno, aby vzešla z obdobné konfrontace mezi kontrastními výjevy – v jedněch Židé umírali hladu v ghettu, v jiných nacisté inscenovali obrazy luxusního života souvěrců oněch nebožáků, které se pokoušeli vykreslit jako viníky jejich chudoby. Tyto a jiné záběry tak jako by byly deficitní a zasluhovaly si v pojetí Hersonski doslovení, jež neprobíhá jen díky svědectví pamětníků, ale také pomocí předčítání textových archivních materiálů ve voiceoveru. Jde například o svědectví obyvatel ghetta, schraňovaná historikem Emanuelem Ringelblumem, či zápisky z deníku Adama Czerniakówa, kterého na tomto místě nacisté dosadili do čela jimi ustavené židovské rady. Takto například slyšíme Czerniakóvy vzpomínky na zosnování některých scén okupanty, načež souběžně s tím vidíme záznamy těchto výjevů z nalezeného materiálu. Zároveň pak Hersonski pomocí herecké akce inscenuje výslech s Willim Wistem – jediným z nacisty

pověřených kameramanů natáčejících v ghettu, který byl po válce identifikován – přičemž vychází z přepisu rozhovoru s tímto mužem (Bolton-Fasman 2010).

Victoria Grace Walden píše ve vztahu k filmu a svědectví holokaustu toto: „Jakmile nastane čas, kdy již nebudou žít žádní přeživší ani svědci [holokaustu], kteří by mohli sdílet své příběhy, budou naše setkání s touto minulostí zcela mediovány“ (Walden 2019, 21). Na *Nedokončeném filmu* Hersonski je pak krom jeho charakteru snímku-archivu, který v sobě konzervuje promluvy přeživších z ghetta, cenná také tematizace zakonzervování pohledu tamějších nepřeživších. Jedna ze svědkyň vzpomíná, že když přišli nacisté s kamerou, bylo to pro Židy lepší, než když v rukou třímali zbraň. Kamera se však rovněž mohla stát zbraní, válečným nástrojem říšské propagandy, jenž se svým objektivem-hlavní upínal k židovským hlavám. Ovšem právě oku kamery vzdorujícím zrakům obyvatel ghetta připisuje Hersonski silný emancipační potenciál, a to jakoby ve shodě s Paulou Amad, dle níž může utlačovaným podívání se do opresivního objektivu navrátit jejich subjektivitu (Amad 2013, 51). Slovy Hersonski: „Použila jsem jejich pohledy jako vyjádření jejich jedinečné identity, což jim umožnilo znovu se přímo podívat na diváka, jako by chtěli říct: ‚Byl jsem tady, existoval jsem‘“ (Goldstein 2010).

„MYSLÍM, ŽE ZÁBĚRY, KTERÉ UKAZUJU, KOMENTÁŘ NEPOTŘEBUJÍ“: OBRAZY BABIJ JAR. KONTEXTU MEZI ODTAJNĚNÍM A DEREALIZACÍ

Psali jsme, že found footage díla jsou již ze své definice svázána s otázkou kontextu, neboť je jim vlastní pohyb opětovného využití existujících záběrů v kontextu odlišném. Toto slovo pak již do názvu svého snímku *Babij Jar. Kontext* vetkal Sergej Loznica, který se pomocí materiálů natočených na Ukrajině během druhé světové války nacisty (a v některých případech také Sověty) pokouší kontextualizovat masakr 33 771 Židů v kyjevské rokli Babí Jar. Krveprolití proběhlo během 29. a 30. září roku 1941, načež v jeho průběhu žádné filmové záběry nevznikly. Existuje pouze několik privátních fotografií, na nichž jsou nacističtí pachatelé a spolupachatelé z řad ukrajinských dobrovolníků zachyceni při zahlazování stop. Zavražděné zde spatřit nelze, snímky zachycují jen po nich zbylé objekty (např. oblečení) a muže pracující s rýči. Tyto fotografie se objevují takřka přesně v polovině stopáže filmu a Loznica k nim pravil toto: „Fotky pořídil soukromě jeden německý voják z propagandistické roty v poslední den poprav. Nikdy je nepoužil“ (Přivřelová 2021). Vyjma fotografií a filmových záběrů pak ve svém díle Loznica použil také dobové textové materiály. Jde například o sken příkazu, dle něž se kyjevští Židé měli 29. září roku 1941, tj. v první den masakru, povinně v osm hodin ráno shromáždit „nedaleko hřbitova“, jinak by byli zastřeleni. Další představuje úryvek článku z kyjevských novin publikovaný 5. října téhož roku, v němž jsou nacisté velebeni pro vyhnání Židů, kteří jsou zde nazýváni „orientálními barbary“, z daného města.

Jinak se ovšem Loznica přimyká výhradně k nalezeným záběrům, které na rozdíl od Hersonski opatruje jen minimem „vnějších“ komentářů. Mezititulky prozrazující především geografický a časový původ těch kterých obrazů spatřujeme jen zřídka. Pokud se nám tedy filmové materiály prezentované Hersonski jeví jako deficitní, nedostatečně sdělující a dle logiky „vracení úderu“ určené k doslovení, Loznicova strategie ve vztahu k nalezeným záběrům jako by jim naopak přičítala dostatečnou výpovědní hodnotu. Autor tento svůj přístup okomentoval následovně: „Nechci toho příliš vysvětlovat, rád bych hodil diváka do vody, aby se v ní sám naučil plavat. Navíc myslím, že záběry, které ukazuju, komentář nepotřebují. Rozumíte jim i bez něj“ (Přivřelová 2021). Domníváme se, že rozdílný přístup je zde do určité míry dán také původními záměry pořízení výchozího materiálu. Hersonski pracovala se záznamy inscenovaných výjevů určených k propagandě, již chtěla dekonstruovat, kdežto Loznica použil záběry takto intencionální sdělení povětšinou neobsahující,

zprostředkovávající mnohdy neinscenovanou realitu okupovaného území. Jeho slovy: „Hodně německých vojáků si s sebou vzalo amatérské filmové kamery, aby točili každodennost města. Tyto záběry se pro nacistickou propagandu nehodily, ale já je vnímám jako nejzajímavější materiál“ (ibid.). Lze tedy tušit, že materiály pořízené nacisty pro soukromé účely jsou ve vztahu k jejich působení na zabraném území usvědčující již samotnou svou re-kontextualizací, odtajněním v novém kontextu.

Nicméně jeví-li se nám Loznica jako soustředěný výhradně na nalezené filmy, nikoli na ex post vytváření kontra-materiálů, je nutno dodat, že v porovnání s Hersonski aktivněji manipuloval s vizualitou výchozích filmů, čímž se podílí na jejich tvorbě významů. Ve vztahu k obrazové kvalitě použitých záznamů čteme toto: „Záběry pocházejí z mnoha veřejných a soukromých archivů v Rusku, Německu a Ukrajině. [...] Kvalita záběrů se značně lišila. [...] Restaurátorské práce trvaly několik měsíců“ (*Babi Yar. Context* 2021). Důsledkem těchto „restaurátorských prací“ je samozřejmě dokonalá čistota a hladkost předkládaných záběrů.¹ Při projekci filmu z DCP lze nabýt dojmu, že se záběry takovouto „renovací“ odskutečnily, přestaly působit reálně a vytratila se jejich historicitá. Dáno je to patrně konvencemi, kdy se nám jako nezvyklé jeví, že se zachycená minulost objevuje coby něco hyper-detailního a bezešvého.

Alexander Kratochvil píše, že „ve světle přehnané medializace se zlo holokaustu stává podivně neskutečným“ (Kratochvil 2024, 46), k čemuž dodejme, že krom medializace je ve vztahu k jeho představě potřeba zohlednit také medialitu děl, jež se k němu vztahují a přímo tak utvářejí způsoby, jakými si jej vizualizujeme. Ostatně Hersonski v jednom rozhovoru tematizovala právě konstruovanost našich představ minulosti, které jsou odvislé od kontaktu s různými vizualitami determinovanými specifiky svých mediálních nosičů. O tomto tématu hovořila v souvislosti se zmíněnými barevnými záběry z varšavského ghetta: „Vypadalo to jako film Stevena Spielberga, ne jako skutečnost. Naše vidění je natolik utvářeno černobílými obrazy, které všichni známe, že vidět to v barvě nám jaksi připadá nesprávné“ (Minow 2010). Jakkoli tedy Loznica někdejší realitu zobrazuje do určité míry realisticky, tedy coby cosi „nečernobílého“, nahlíženého ve své složitosti – zohledňuje např. zapojení části ukrajinského lidu do nacisty páchaného násilí – jeho práce s černobílými a barevnými dobovými filmy nezřídka ústí v derealizaci.²

SUMMARY

This study analyzes two found footage documentary films that work with footage originally shot by Nazis or their collaborators. The focus is on how the appropriating filmmakers engage with this material. In the case of *A Film Unfinished* (2010), the analysis examines, for example, the dialectical confrontation between propagandistic footage and ex post recorded testimonies by eyewitnesses who contextualize it. In *Babi Yar. Context* (2021), attention is paid, among other things, to the derealizing visuality of the film images, which is a consequence of their restoration. To support these analyses, the study introduces the concept of “writing back” originating in post-colonial studies and literary theory, and outlines its relevance for research on documentary film dealing with the Holocaust.

Príspevek vznikl v rámci řešeného grantového projektu GA26-20798S *The Trap of the Everyday: Czech Literature on Screen 1970 – 1995*.

- 1 Výjimku tvoří obrazy z protizidovského pogromu ve Lvově, kde jsou nedokonalosti vzniklé v důsledku procesu deteriorace fotochemického filmu patrně záměrně ponechány pro vyšší expresivitu daných výjevů.
- 2 Dodejme, že se na něm podílí také fakt, že k mnoha záběrům nechal Loznica uměle vytvořit i zvukovou stopu, a to včetně ne vždy přirozeně působících ruchů a hlasů (Jaroš 2021).

LITERATURA

- Amad, Paula. 2013. Visual Riposte: Looking Back at the Return of the Gaze as Postcolonial Theory's Gift to Film Studies. In: *Cinema Journal* 52/3, 49 – 74.
- Anger, Jiří. 2019. Nech ten obraz hořet. Found footage a horor filmové matérie. In: *Iluminace* 31/2, 151 – 158.
- Babi Yar. Context. 2021. European Film Awards. https://europeanfilmawards.eu/en_EN/film/babi-yar-context.19560 [29. 01. 2026].
- Bartels, Anke – Eckstein, Lars – Waller, Nicole a kol. 2019. *Postcolonial Literatures in English: An Introduction*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Bolton-Fasman, Judy. 2010. An Unfinished Film: A Conversation with Director Yael Hersonski. In: *Jewish Boston*. <https://www.jewishboston.com/read/an-unfinished-film-a-conversation-with-director-yael-hersonski/> [29. 01. 2026].
- Brown, Jeffrey. 2010. Conversation: Director Yael Hersonski Puts New Lens on “A Film Unfinished”. In: *PBS NEWS*. <https://www.pbs.org/newshour/arts/conversation-director-yael-hersonski-on-a-film-unfinished> [29. 01. 2026].
- Cullingham, Haley. 2010. An Interview With Yael Hersonski, Director of A Film Unfinished. In: *She Does the City*. https://www.shedoesthecity.com/an_interview_with_yael_hersonski_director_of_a_film_unfinished/ [29. 01. 2026].
- Didi-Huberman, Georges. 2023. „Hrát na dvě strany“ čili o (dialektické) montáži. In: Anger, Jiří – Baborovská, Sandra (eds.): *Myslet filmem / Thinking Through Film*. Praha: Galerie hlavního města Prahy (GHMP), 85 – 103.
- Elsaesser, Thomas. 2018. Returning to the Past its Own Future: Harun Farocki's RESPITE. In: *Research in Film and History* 1, 1 – 20.
- Goldstein, Gary. 2010. World Cinema: Yael Hersonski's “A Film Unfinished” incorporates Nazi footage. In: *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2010-aug-15-la-ca-film-unfinished-20100815-story.html> [29. 01. 2026].
- Holý, Jiří – Sladovníková, Šárka. 2015. Čtyřikrát o holokaustu. In: *Slovo a smysl* 12/23, 66 – 79.
- Jaroš, Jan. 2021. Strašný kus země jménem Babij Jar. Nový film Sergeje Loznici ve Varech. In: *ČT Art*. <https://art.ceskatelevize.cz/360/strasny-kus-zeme-jmenem-babij-jar-novy-film-sergeje-loznici-ve-varech-2Nw9F> [29. 01. 2026].
- Kramer, Sven. 2014. Reiterative Reading: Harun Farocki's Approach to the Footage from Westerbork Transit Camp. In: *New German Critique* 41/3, 35 – 55.
- Kratochvil, Alexander. 2024. *Posttraumatické vyprávění: trauma – literatura – vzpomínka*. Brno: Host.
- Melamed, Laliv. 2013. A Film Unraveled: An Interview with Yael Hersonski. In: *International Journal of Politics, Culture, and Society* 26/1, 9 – 19.
- Minow, Nell. 2010. Interview: Yael Hersonski of “A Film Unfinished”. In: *Movie Mom*. <https://moviemom.com/interview-yael-hersonski-of-a/> [29. 01. 2026].
- O'Sullivan, Rachel. 2020. Integration and Division: Nazi Germany and the “Colonial Other” in Annexed Poland. In: *Journal of Genocide Research* 22/4, 437 – 458.
- Přivřelová, Iva. 2021. Můj film na Ukrajině? Čekám bouři. Sergej Loznica natočil dokument o masakru v Babím Jaru. In: *Novinky*. <https://www.novinky.cz/clanek/kultura-mff-kv-muj-film-na-ukrajine-cekam-bouri-sergej-loznica-natocil-dokument-o-masakru-v-babim-jaru-40369829> [29. 01. 2026].
- Ricœur, Paul. 2000. *Křehká identita*. Jihlava: Mlýn.
- Said, Edward W. 1994. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
- Walden, Victoria Grace. 2019. *Cinematic Intermedialities and Contemporary Holocaust Memory*. Cham: Palgrave Macmillan.

Kryštof Kočtář

FILMY

Babij Jar. Kontext [Babi Yar. Context, 2021] [film]. r. Sergej Loznica. Ukrajina.

Nedokončený film [A Film Unfinished, 2010] [film]. r. Yael Hersonski. Izrael – Německo.

KONTAKT

Mgr. Kryštof Kočtář

Ústav české literatury

Filozofická fakulta Masarykovy univerzity

Arna Nováka 1

602 00 Brno

Česká republika

498086@mail.muni.cz