

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Meta Demšar

**Reprezentacije nereprezentabilnega: filmski prikazi grozot
holokavsta**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2020

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Meta Demšar

Mentor: prof. dr. Peter Stanković

**Reprezentacije nereprezentabilnega: filmski prikazi grozot
holokavsta**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2020

Reprezentacije nereprezentabilnega: filmski prikazi grozot holokavsta

Namen te diplomske naloge je vpogled v motiv holokavsta kot pomembnega motiva filmske industrije. Zanimali me bodo začetki njegove uporabe v evropskih in ameriških produkcijah, pri čemer se bom osredotočila na problematike, ki s tem sovpadajo ter se nanašajo na upravičenost prikazovanja grozot holokavsta v namene popularne kulture. V teoretski del bosta tako vključena pojma holokavsta in reprezentacije najprej v splošnem, nato pa v podrobnejšem smislu vprašanja legitimnosti reprezentiranja nacističnih zločinov na filmskem platnu. Empirični del bo sestavljen iz analize petih filmov, ki prikazujejo holokavst in hkrati največje koncentracijsko taborišče Auschwitz-Birkenau. V vsakem izmed filmov bom v tem kontekstu predstavila motive, ki se v njih ponavljajo, nato pa jih skušala interpretirati in nadalje povezati z izhodišči iz teoretskega dela naloge. Cilj pričujočega dela bo torej raziskati načine reprezentacij holokavsta v izbranih filmih in ugotoviti primerjati z najpogosteje zabeleženimi tipi prikazov preganjanja ter iztrebljanja nezaželenih družbenih skupin in etnij s strani nacizma. Po opravljeni analizi lahko potrdim, da so izbrani filmi sovpadali z nekaterimi predpostavkami, predstavljenimi v prvem delu naloge, saj v vseh najdemo specifično obravnavo grozot holokavsta in uporabo najpogostejših motivov, prevzetih iz zgodovinskih posnetkov, dokazov ter pričevanj žrtev.

Ključne besede: holokavst, koncentracijsko taborišče Auschwitz-Birkenau, reprezentacija, film.

Representations of the unrepresentable: film adaptations of the horrors of the Holocaust

The purpose of this thesis is to provide an insight into the Holocaust as a significant motif in film industry. I intend to follow the beginnings of its use in European and American movie productions and simultaneously review the main issues that arose from this phenomena, which are questioning the justification of showing the horrors of the Holocaust for the purposes of popular culture. The theoretical part of this thesis will firstly include the explanation of the two main terms, the Holocaust and representation in the general aspect. Secondly, I am going to provide a more detailed context of questioning the legitimacy of some movie representations of the crimes committed by the Nazi party during the Second World War. The second part of this thesis will be constructed from my analysis of the five films that represent the Holocaust and the largest concentration camp Auschwitz-Birkenau at the same time. I plan to present the repeating motifs found in each of the movies and going forward, to interpret them and also link them with the bases found in the first part of my thesis. The goal of this thesis is therefore to investigate the ways in which the Holocaust is represented in selected films and compare my findings with the most common types of representing the persecution and exterminations of the people that were deemed unwanted by the Nazis on film. After completing my research I can confirm that the selected films coincide with some of the bases presented in the theoretical part of my thesis. Each of the chosen movies in its own way deals with the horrors of the Holocaust by using and representing the most common motifs, which originate from the historical recordings, proofs and testimonies of the victims.

Keywords: the Holocaust, Auschwitz-Birkenau concentration camp, representation, film.

KAZALO

| | |
|---|----|
| 1 UVOD..... | 5 |
| 2 TEORETSKI DEL..... | 7 |
| 2.1 Holokavst..... | 7 |
| 2.2 Koncept reprezentacije | 9 |
| 2.3 Filmske upodobitve holokavsta | 12 |
| 2.4 Reprezentacije v filmih o holokavstu..... | 14 |
| 3 EMPIRIČNI DEL..... | 20 |
| 3.1 Metodologija | 20 |
| 3.2 Predstavitev filmov | 21 |
| 3.2.1 Schindlerjev seznam | 21 |
| 3.2.2 Playing for Time..... | 23 |
| 3.2.3 Savlov sin | 24 |
| 3.2.4 The Grey Zone..... | 26 |
| 3.2.5 God on Trial | 28 |
| 3.3 Ugotovitve in interpretacija | 29 |
| 4 ZAKLJUČEK..... | 37 |
| 5 VIRI | 40 |

1 UVOD

Dvajseto stoletje se je v zgodovino zapisalo kot eno izmed najbolj prelomnih glede razvoja različnih tehnologij in družbenih procesov, ki so vodili v inovacije na vseh področjih človeškega življenja. Kljub temu pa med razmišljanjem o preteklem stoletju ne moremo mimo njegove krvave zapuščine, ki sta jo v največji meri povzročili obe svetovni vojni. Pri tem ne govorimo zgolj o dejanskem vojskovanju in poteku različnih bitk, temveč o načrtnih pobojih pripadnikov nezaželenih družbenih skupin, etnij in ras. Eden izmed najobsežnejših in hkrati najbolj grozovitih genocidov prejšnjega stoletja je brez dvoma holokavst, prek katerega je nacistična Nemčija ob pomoči svojih zaveznikov poskušala iztrebiti evropske Jude. S temi zločini je danes seznanjena velika večina svetovnega prebivalstva, tega pa ne bi mogli reči za leta po drugi svetovni vojni, ko se o njih skorajda ni govorilo. Razlogov za vedno večje zavedanje o holokavstu proti koncu dvajsetega stoletja je kar nekaj – številna pričevanja preživelih, odprtje prizorišč nacističnih grozodejstev za svetovno javnost, vključitev tematike v učbenike in s tem v proces izobraževanja otrok ter mladostnikov ... Poleg naštetega pa je ključno vlogo pri vzpostavitvi statusa holokavsta kot enega izmed najhujših zločinov v zgodovini imela filmska industrija. Filmske upodobitve nacističnih zločinov sicer segajo že v prva leta po koncu druge svetovne vojne, vendar je splošni, tako javni kot politični molk glede holokavsta vse tematike, povezane z njim, postavljaj v ozadje. V osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja pa je največjo spremembo glede omenjene problematike povzročil vpliv filmske industrije, ki je v tistem času ustvarila nekatera najodmevnejša dela na temo holokavsta. Ker o filmu seveda nikoli ne moremo govoriti kot o objektivnem konceptu, so na dan kmalu prišle različne kritike glede prikazovanja grozot, ki so jih (predvsem) civilisti doživljali pod roko nacizma. Vprašanje, ki se poraja, je, kako je mogoče legitimno reprezentirati trpljenje žrtev holokavsta na filmskem platnu ali na televizijskem ekranu. In še, v kolikšni meri je prikazovanje tega sploh upravičeno.

V diplomski nalogi se bom posvetila družbeno-kulturnemu kontekstu holokavsta, ki mu bosta sledila predstavitev filmskih upodobitev teh zločinov ter razmislek o ustreznosti njihovega prikazovanja svetovni javnosti. Pri tem se bom oprla na pojem reprezentacije, ki ga je v svojih delih predstavil Stuart Hall, in jo povezala z do sedaj objavljenimi članki ter študijami glede (ne)reprezentabilnosti v filmih o holokavstu. Bistvene ugotovitve v teoretskem delu diplomske naloge bom povzemala iz izbrane literature, od katere se nekaj enot nanaša na tematiko holokavsta, nekatere se vežejo na Hallovo reprezentacijo, druge pa se ukvarjajo s filmi, ki

prikazujejo holokavst. Moje raziskovalno vprašanje se namreč nanaša na način, na katerega so v izbranih filmih prikazani glavni filmi holokavsta oziroma natančneje, internacija in življenje ujetnikov v največjem nacističnem koncentracijskem taborišču Auschwitz-Birkenau. V drugem delu diplomske naloge se bom ukvarjala z upodobitvami holokavsta na vzorcu petih filmov, ki sem ga izdelala prek kriterijev, opisanih v empiričnem delu naloge. Glavni razlog za izbor vsakega izmed petih filmov je dejstvo, da vsi prikazujejo usode ujetnikov v taborišču Auschwitz-Birkenau. Zanimale me bodo različne reprezentacije, ki na tak ali drugačen način prikazujejo življenje taboriščnikov, predvsem pa grozote, ki so jih morali trpeti na vsakdanji ravni. Analizirala bom vsak film posebej, pri čemer bo ključni del prepoznavna motivov holokavsta oziroma natančneje, ujetništva v taborišču Auschwitz-Birkenau, ki se ali pa se ne pojavljajo v vsakem izmed njih. Opravljenim analizam bodo sledile moje ugotovitve, na podlagi katerih bom sklepala o načinih, na katere izbrani filmi prikazujejo življenje in trpljenje žrtev holokavsta.

2 TEORETSKI DEL

2.1 Holokavst

Čeprav ob pojmu holokavst morda najprej pomislimo na dogodke preteklega stoletja, pa gre za koncept, ki sega veliko dlje v zgodovino. Pojem so skovali Grki, sestoji pa iz dveh besed, in sicer *hólos* ter *kaustós*, pri čemer prva pomeni celoto, druga pa zažgan. Če v obzir vzamemo celoten pojem, bi ga tako lahko prevedli kot *v celoti zažgan* ali *v celoti zažgati*. Grki so besedo holokavst uporabljali za označevanje obreda, s katerim so bogovom darovali živali (Luthar in Pogačar, 2013, str. 5), danes pa je pojem najpogosteje uporabljen za označevanje načrtnega morjenja vseh nezaželenih družbenih skupin, med katerimi najbolj izstopajo Judje, sledijo pa jim Slovani, Romi, homoseksualci, politični nasprotniki in nenazadnje tudi posamezniki s telesnimi ter duševnimi obolenji.

Nekateri proces holokavsta umeščajo med leto 1941 in 1945, ko je prišlo do najboljsežnejših in najbolj intenzivnih sistematičnih pobojev, spet drugi pa opozarjajo, da je treba s pojmom v zakup vzeti tudi potek dogodkov v letih pred tem. Antisemitizem je sicer stalni spremljevalec naše zgodovine, zaradi tega pa so Judje že več tisočletij podvrženi različnim preganjanjem, stereotipom in sovraštvu. Če se osredotočimo na nacizem, so se njegove antisemitske težnje začele uveljavljati takoj po njegovem vzponu leta 1933. Njegov voditelj Adolf Hitler je sicer že v prejšnjih dveh desetletjih izražal svoja sovražna stališča do Judov. Začela se je intenzivna antisemitska propaganda, pozivanje javnosti k bojkotu judovskih trgovin, obrti in drugih poslov, glavni korak k izločanju Judov pa so nacisti naredili s sprejetjem t. i. Nürnberških zakonov leta 1935. Ti so oblasti omogočili, da so Judom pa tudi Romom in drugim "nearijcem" odvzeli državljanske pravice, jih odpustili iz javnih služb, jim onemogočili vključitev v vojsko, poleg tega pa je obveljala tudi kriminalizacija spolnih odnosov ter porok med Judi in pripadniki arijske rase. V naslednjih letih je država ukinila vse ostale judovske posle in podjetja ter jim odvzela tudi drugo lastnino. Stopnjevanje antisemitskih ukrepov in dejanj je vodilo v kristalno noč leta 1938, ko so privrženci nacizma po nemških mestih v enem dnevu začeli z izvajanjem akcij, katerih cilj je bil, rečeno na kratko, uničenje vsega, kar je bilo v lasti Judov ali pa povezano z njimi. Tako je prišlo do razbijanja judovskih trgovin, uničevanja njihovih stanovanj in zažiganja sinagog (Houdsen, 2007, str. 14–15). Začele so se tudi vse intenzivnejše deportacije Judov v koncentracijska taborišča. Ta so začela nastajati že leta 1933, vanje so v

prvih fazah zapirali politične nasprotnike in kriminalce, kmalu pa so tja začeli deportirati tudi pripadnike omenjenih nezaželenih družbenih skupin (Luthar in Pogačar, 2013, str. 8).

Dogodki so se začeli stopnjevati po začetku druge svetovne vojne, ko je Nemčija na okupiranih območjih začela z morjenjem tamkajšnjih judovskih in ostalih nearijskih prebivalcev. Leta 1941 so bile ustanovljene posebne policijske enote, imenovane *Einsatzgruppen*, ki so med junijem leta 1941 in aprilom 1942 pomorile več kot pol milijona ljudi, ki so prebivali v okupiranih deželah – od tega večino Judov. Zaradi velikega števila jetnikov in želje po njihovem uničenju so nacisti iskali način, na katerega bi lahko hitro in učinkovito umorili več sto ljudi naenkrat. Do uvedbe pobijanja žrtev s plinom je prišlo proti koncu leta 1941, ko so v Auschwitzu s plinom Zyklon-B uspeli umoriti 900 sovjetskih ujetnikov (Houdsen, 2007, str. 24, 27, 29).

Sledili so podobni, še hujši zločini, povod zanje pa je med drugim dala konferenca na začetku leta 1942, na kateri so glavni predstavniki nacistične stranke sklenili dogovor o "končni rešitvi judovskega vprašanja". Med njenimi glavnimi posledicami beležimo začetek sistematičnega deportiranja Judov iz zahodne Evrope na okupirana območja na vzhodu, kar je v praksi pomenilo njihovo zaprtje v koncentracijska taborišča. Nekatera izmed njih, kot so bila Sobibór, Majdanek, Bežec in Auschwitz, so v mesecih po konferenci preuredili v uničevalna taborišča, v katerih so začele s polno paro delovati plinske celice. Nacisti so začeli s praznjenjem getov, lokacij v mestih, kamor so strpali celotne judovske skupnosti in jih kasneje poslali v smrt v različna taborišča, ki se jim je v kratkem pridružila tudi zloglasna Treblinka. V naslednjem letu dni je zgolj v treh izmed naštetih taborišč – Bežecu, Treblinki in Sobibóru – življenje izgubilo več kot milijon ljudi. To obdobje je hkrati predstavljalo čas najobsežnejših deportacij Judov, ki so jih nacisti z živinskimi vagoni začeli prevažati v taborišča smrti. Največ žrtev je bilo pripeljanih v največje koncentracijsko taborišče Auschwitz-Birkenau, kamor so Jude deportirali z vseh koncev Evrope – od Francije, Belgije, Nizozemske pa do Madžarske in Grčije (prav tam, str. 30–32). Ocenjuje se, da je s holokavstom življenja izgubilo šest milijonov evropskih Judov, v to številko pa niso všteti pripadniki drugih etnij in družbenih skupin, ki so bili prav tako žrtve nepredstavljenih grozot pod roko nacizma.

2.2 Koncept reprezentacije

Z reprezentacijo v laičnem pomenu besede mislimo predvsem na način, s katerim je neka stvar, dogodek, koncept ali pojem prikazan. Za boljše razumevanje tega fenomena se lahko opremo na Stuarta Halla, ki ga je označil kot ustvarjanje pomena določenih konceptov v naših možganih prek uporabe jezika. Reprezentacija po Hallu torej predstavlja povezavo med koncepti in jezikom, z njo pa se lahko nanašamo na dejanske, realne objekte, ljudi, dogodke in pojme ali na miselne predstave o njih. Bistvena sestavina procesa reprezentacije je kultura, katere pripadniki si med sabo izmenjujejo različne pomene (Hall, 1997b, str. 15–17).

Avtor v nadaljevanju predstavi dva medsebojno povezana sistema reprezentacije. V prvem so vsi objekti, ljudje in dogodki povezani prek konceptov v naših glavah, zato ga Hall poimenuje mentalna reprezentacija. Ta nam omogoča, da interpretiramo tako materialni kot tudi abstraktni svet okoli nas. Dejstvo, ki se mu pri tem ni možno izogniti, je, da ima lahko en posameznik popolnoma drugačne interpretacije sveta kot drugi. To pomeni, da vsi na različne načine razmišljamo o določenih konceptih in imamo hkrati tudi drugačne poglede nanje. Hall to pojmuje kot konceptualne zemljevide, inherentne vsakemu posamezniku. Ker pa sta na primer dve osebi pripadnici ene kulture, jima ta omogoča, da sta si njuna konceptualna zemljevida na nek način podobna, kar poleg tega pomeni, da na bolj ali manj enake načine interpretirata svet, ki obe obdaja. Prav kultura tako predstavlja stično točko med ljudmi, saj jim na podlagi teh podobnih pojmovanj sveta omogoča, da gradijo in ustvarjajo skupne pomene, ki prispevajo h konstrukciji družbenega sveta. Da pa potek procesa reprezentacije in njene izmenjave med posamezniki sploh lahko deluje, je nujna aplikacija tudi drugega sistema, ki je po Hallu jezik. Le prek uporabe jezika je namreč možno, da si ljudje konstruirajo in menjavajo pomene. Skupni, na kulturi osnovan konceptualni zemljevid tako mora biti preveden v določen jezik, ki si ga delijo pripadniki kulture, saj lahko šele po tem pride do povezave naših konceptov z določenimi zapisi, zvoki in podobami. Vsi ti pojmi, katerih namen je prenos ter prikaz nekih pomenov, se imenujejo znaki, poleg tega pa lahko vse opredelimo kot jezik v širšem pomenu besede. Tako lahko številne koncepte, kot so elektronske ali digitalne vizualne podobe, zvok oziroma glasba pa tudi obrazne mimike, modne trende in številne druge, označimo kot jezik (prav tam, str. 17–19).

Če glede na vse to reprezentacijo označimo kot povezovalni dejavnik med pomenom, jezikom in kulturo, se moramo vprašati tudi, kako ji to uspeva. Hall se v tem kontekstu sprašuje, kako je možno, da pripadniki iste kulture, ki si med sabo delijo enak konceptualni zemljevid in hkrati

jezik, vedo, kakšno vlogo imajo na primer kombinacije črk, številke ali zvokov pri označevanju določenih konceptov, fenomenov ter objektov. Pravi, da so ljudje sami tisti, ki konstruirajo pomen preko sistema reprezentacij, ta pa je zgrajen preko uporabe kod, ki nam omogočajo sposobnost povezovanja nekega zaporedja črk z neko določeno stvarjo. Znanje o ljudeh, dogodkih, objektih in podobnem ni rezultat naše genske zasnove, temveč je odraz ponotranjanja družbenih dogovorov oziroma konvencij o omenjenih kodih. Skozi ta proces ljudje postanejo kulturna bitja, člani neke kulture. Prek povsem nezavedne internalizacije kodov lahko ti izražajo specifične koncepte in ideje preko sistemov reprezentacij, hkrati pa lahko tudi interpretirajo ideje, ki so jim posredovane preko istega sistema. Pripadanje isti kulturi za posameznike potem nujno pomeni tudi pripadanje istemu jezikovnemu in konceptualnemu sistemu (prav tam, str. 21–22).

Pripadniki neke kulture smo tako tisti, ki določenim ljudem, objektom in dogodkom dajemo pomen. Te jim dodeljemo na različne načine – deloma preko interpretativnih okvirjev, v katere jih umeščamo, deloma pa preko načina, na katerega jih uporabljamo in jih hkrati vključujemo v naša vsakdanja življenja ter prakse. Poleg tega pa pomen dobijo tudi preko načina, na katerega jih reprezentiramo – na tej točki Hall govori o zgodbah, ki jih govorimo o njih, podobah, ki jih proizvajamo, ter čustvih, s katerimi jih povezujemo in tako naprej. Vsi raznovrstni pomeni so prisotni med pripadniki neke kulture, ti pa jih po eni strani nenehno proizvajajo, po drugi pa si jih med sabo venomer izmenjujejo ob vsaki družbeni interakciji. Zaradi bliskovitega razvoja množičnih medijev in hkrati procesa globalizacije, predvsem na področju komuniciranja, so nam danes pomeni v največji meri posredovani preko raznovrstnih medijev. (Hall, 1997a, str. 3). Mednje spadajo tudi filmi, njihovi pomeni in načini reprezentacij v njih, ki se jim bom posvetila v nadaljevanju.

Po Hallu poznamo tri glavne teorije oziroma pristope za preučevanje reprezentacij, delijo pa se na reflektivni, intencionalni in konstruktivistični pristop. Reflektivni pristop jezik pojmuje kot ogledalo, ki odseva pravi pomen in resnico, ki v družbi že obstaja, Hall pa poudarja, da za pravilno razumevanje določenega predmeta ali pojma nujno potrebujemo kode, ki nam omogočajo pravilno označevanje in preko tega spoznanje pomena. Drugi, intencionalni pristop k preučevanju reprezentacij je s prvim v popolnem nasprotju, saj trdi, da je govorec oziroma avtor pomena tisti, ki v družbo vpeljuje svoje specifično razumevanje pomena skozi uporabo jezika. Po tej teoriji posamezne besede pomenijo le to, kar si govorec želi, da bi pomenile, vendar je po Hallu nemogoče, da bi bil vir pomena v jeziku zgolj posameznik sam. Ne smemo namreč spregledati nujnosti spoštovanja jezikovnih dogovorov in sporazumov ter uporabe

skupnih kodov prek medsebojne komunikacije. Zadnji, konstruktivistični pristop, medse vključi tudi družbene karakteristike jezika – stvari nimajo pomena same po sebi, ampak tega prek uporabe različnih sistemov reprezentacij ustvarjamo mi sami. Zagovorniki te teorije priznavajo obstoj materialnega sveta, v katerem jezikovni sistemi, s katerimi njihovi uporabniki reprezentiramo svoje koncepte, prenašajo, posredujejo in sporočajo pomene (Hall, 1997b, str. 24–25). Če se za trenutek usmerimo k reprezentacijam v družbenem in podrobneje, v medijskem okolju, se lahko pri njihovem pojmovanju znova opremo na konstruktivizem. Ta namreč poudarja, da med institucijami in diskurzi obstaja močen tip odnosa, saj medsebojno delujejo eden na drugega. Diskurz je tako osnova za delovanje institucij, ki jih hkrati spreminja v kulturne in ne zgolj politične ali pa ekonomske organizacije. V tem smislu družbena dinamika na primer proizvaja tudi medijsko kulturo, ta pa hkrati omejuje, konstruira in legitimira to isto dinamiko. Potemtakem moramo reprezentacije obravnavati kot fenomene, ki so bistveni tako za družbo kot tudi za institucije znotraj nje. Situacije, v katerih se nahajamo, so najpogosteje odražene v različnih medijskih tekstih, diskurzih in kulturi, slednja pa predstavlja prostor, na katerem potekajo pogajanja za prevlado določenih interpretacij in agend v javnem družbenem prostoru (Luthar, 1996, str. 187).

Hall je v svojem delu izpostavil dva pomembna teoretika, ki sta bistveno prispevala k razvoju študij o reprezentacijah. Prvi je bil švedski lingvistik in semiotik Ferdinand de Saussure, ki je jezik opisal kot sistem znakov. Vse podobe, zvoki, slike, besede itd. tako delujejo kot znaki znotraj jezika, če je njihov namen izražanje, deljenje ali pa komuniciranje idej. Znak je nadalje razdelil na označevalca in označenca, pri čemer prvi predstavlja materialno plat znaka, drugi pa se nanaša na njegove pojmovne oziroma idejne plati. Odnos med označevalcem in označencem po Saussuru ni vnaprej določen – če za primer vzamemo besede, te lahko redno spreminjajo svoje pomene. Vsi znaki in pomeni pa kljub temu niso nikoli univerzalni ter nespremenljivi, saj je njihova narava v prvi vrsti arbitrarna. Vedno namreč obstajajo le v odnosu do drugih znakov in pomenov. Njihovo deljenje med pripadniki določene družbe ali kulture je pogojeno prav s tem, da imajo ti posamezniki nek skupen sistem pravil jezika, ki jim omogoča, da izvajajo medsebojno komuniciranje pomena. Povezava, ki nastane med označevalcem in označencem, je tako hkrati tudi povezava med dvema tipoma reprezentacij, ki znake proizvajata – ti znaki pa so nadalje organizirani v jezik in nenehno proizvajajo pomene. Celotni proces je Saussure opisal kot družbeni fenomen, saj ne more izvirati zgolj iz enega človeka. Pravila, ki jim moramo slediti ob uporabi določenega jezika, imajo korenine v družbi in kulturi ter nadalje v jezikovnem sistemu in kot taka niso inherentna le posamezniku (prav tam, str. 31–34).

Semiotika tako reprezentacijo razume na osnovi načina, na katerega družba funkcionira prek uporabe različnih znakov znotraj določenega jezika. Tak pristop se je kot vprašljiv izkazal predvsem zaradi dejstva, da je proces reprezentacije omejil z jezikom in ga obravnaval kot zaprt, statičen sistem. Pojavile so se zahteve po preučevanju reprezentacije kot vira produkcije družbenega znanja, kar bi hkrati pomenilo njeno vključitev v širši sistem družbenih praks, pri katerih veliko vlogo igrajo različni položaji moči. Tudi če se zgledujemo po semiotiki in njenem osredotočenju na jezik, je nujno prepoznanje dejstva, da so imeli v določenih zgodovinskih obdobjih določeni ljudje zaradi svoje (družbene) moči več možnosti za govorjenje o nekih tematikah kot drugi. Na tem mestu Hall zabeleži drugega pomembnega teoretika, ki je prav tako igral veliko vlogo pri razvoju študij o reprezentacijah, in sicer Michela Foucaulta ter njegovo razmišljanje o diskurzu, védenju in moči. Diskurz je pojmoval kot skupek izjav ali trditev, ki ljudem omogočajo govorjenje oziroma reprezentiranje védenja o nekih tematikah v specifičnem zgodovinskem trenutku. Gre torej za produkcijo védenja skozi jezik – to védenje glede katerekoli tematike pa je po Foucaultu zgodovinsko in kulturno specifično in pogojeno. Te teme namreč ne obstajajo izven določenih diskurzov oziroma načina, na katerega so v njih reprezentirane. Prek svoje teorije diskurza je Foucault med drugim reprezentacijo umestil v zgodovinski kontekst (prav tam, str. 42, 44, 47).

2.3 Filmske upodobitve holokavsta

Holokavst in zločini, storjeni med njegovim trajanjem, niso bili tako skrivni in nepoznani, kot se marsikje označuje. Mnogo civilistov (ne zgolj nemških) je vedelo za sovraštvo nacizma do Judov, poleg tega pa so bili nekateri tudi priča določenim grozotam, ki so se dogajale izven koncentracijskih taborišč. Kljub temu veliko število ljudi ni bilo seznanjenih s celotno predstavo poteka in izvedbe holokavsta, to pa se je v največji meri spremenilo proti koncu vojne, ko so na plan prišli posnetki osvobajanja taborišč in stanja, ki ga je za sabo pustil nacizem. Ameriška javnost je bila priča mnogim videom in slikam, ki so jih posneli pripadniki ameriške vojske, s tem pa je močno naraslo zavedanje o trpljenju, ki so ga Judi in druge omenjene zatirane skupine preživljale med drugo svetovno vojno. Originalne posnetke so kasneje zavezniki združili in jih uporabili kot dokaz o nacističnih zločinih na Nürnberških procesih. Podobe, ki so se ponavljale v prikazih različnih osvobojenih koncentracijskih taborišč, so bile na primer kupi trupel, naloženih na prikolice tovornjakov ali znotraj živinskih vagonov, v katerih so ljudi po več dni brez hrane in vode prevažali do ciljne točke, kjer jih je

najpogosteje čakala smrt. Poleg tega so bili vključeni prizori množičnih grobišč, krematorijev, plinskih celic, zasežene lastnine ujetnikov in preživelih taboriščnikov v modro-belih "uniformah", izpostavljena je bila tudi njihova podhranjenost, vidni dokazi zlorab in v nekaterih primerih vtetovirane številke, ki so jih dobili po prihodu v taborišča (Baron, 2010, str. 92).

Holokavst se je kot pomemben motiv v filmski industriji začel pojavljati že takoj v letih po drugi svetovni vojni. Evropski in ameriški ustvarjalci so kmalu začeli s filmskimi projekti, ki so poskušali čim bolj prikazati grozote, ki so jih trpele žrtve nacizma. V prvem desetletju po vojni pa se je ameriška industrija v tem smislu bolj usmerila v prikazovanje posledic za evropske Jude po letu 1945 in ne toliko v dogodke pred tem (prav tam, str. 93). Evropska situacija je bila predvsem zaradi lokacije drugačna – žrtve so prihajale iz skoraj vsake države, ki je bila bodisi okupirana s strani Tretjega rajha bodisi njegova zaveznica. Posebnega pomena je bilo tudi dejstvo, da so bila koncentracijska taborišča vzpostavljena čez celotno Evropo in tako prisotna v številnih državah, ki so se po koncu vojne soočile z opustošenjem, ki ga je za sabo pustil nacizem. Na evropskih tleh je tako prišlo do nastanka mnogih filmov, katerih glavna tematika je bil holokavst, sledili pa so tudi vedno bolj razširjeni ameriški prikazi. Pomembno vlogo pri zanimanju za grozote, storjene med vojno, so igrali tudi prenosi Nürnberških procesov med letoma 1945 in 1949, kjer so poleg že omenjenih posnetkov taborišč glas dobili tudi nekateri preživeli, ki so lahko prvič javno spregovorili o svojih grozljivih izkušnjah kot taboriščniki. Hkrati je prišlo do izida več literarnih del na tematiko holokavsta, svojo vlogo pa je odigrala tudi televizija, na kateri so se v 40-ih in 50-ih letih prejšnjega stoletja začeli prikazovati različni filmi, med njimi tudi dokumentarni. V primeru ZDA je to vodilo v omembe vreden fenomen, znan kot amerikanizacija holokavsta (prav tam, str. 93–94).

To lahko razčlenimo na več pomembnih točk, ki so vodile v znatno vlogo holokavsta v ZDA – prenos sojenja Adolfu Eichmannu leta 1961, začetek predvajanja televizijske miniserije z naslovom Holokavst proti koncu 70-ih let, odprtje Spominskega muzeja žrtvam holokavsta (*United States Holocaust Memorial Museum*) leta 1993 in morda najudarnejša, izid filma *Schindlerjev seznam* istega leta. Vse te in še mnogo drugih prelomnic v ameriškem pomnjenju holokavsta so vodile v njegovo amerikanizacijo, ki se kaže v navezovanju dogodkov holokavsta na sodobne družbene in politične namene ameriške družbe. Nekateri teoretiki ta proces obsojajo, saj naj bi po njihovem izkazoval najslabše karakteristike Združenih držav, kot so neokusnost, vulgarnost in neustavljiva želja po profitu. Spet drugi pa nekaterim aspektom amerikanizacije holokavsta, kot je na primer odprtje Spominskega muzeja, pripisujejo pomembno vlogo pri približevanju nacističnih zločinov vsem družbenim skupinam in

razredom. V tem smislu naj bi amerikanizacija skrbela za razvoj in krepitev kolektivnega spomina o holokavstu. V popularni kulturi je k temu najbolj prispevala filmska industrija – *Schindlerjev seznam* je poskrbel za umestitev holokavsta kot pomembnega dela ameriške zavesti, porast filmskih upodobitev nacističnih zločinov pa je vodil tudi v večje obiskovanje Spominskega muzeja, ki ga je v prvem letu delovanja obiskalo kar dva milijona ljudi (Flanzbaum, 1999, str. 94–96).

Holokavst se je kot glavni motiv v filmih začel vse pogosteje pojavljati proti koncu dvajsetega stoletja, tudi v zadnjih dveh desetletjih pa smo bili priča izidu mnogih filmov, ki so obravnavali to tematiko. Če omenim zgolj nekatere najbolj znane primere, so to *Playing for Time* (op. p. Igranje za čas, ZDA, 1980), *Sophie's Choice* (Sofijina izbira, ZDA, 1982), *Korczak* (Poljska, 1990), *La vita è bella* (Življenje je lepo, Italija, 1997), *The Grey Zone* (op. p. Siva cona, ZDA, 2001), *The Pianist* (Pianist, Francija, Nemčija, VB in Poljska, 2002), *The Boy in the Striped Pajamas* (Deček v črtasti pižami, ZDA in VB, 2008), *Inglorious Basterds* (Neslavne barabe, ZDA in Nemčija, 2009) in *Son of Saul* (Savlov sin, Madžarska, 2015) ("List of Holocaust films", b. d.).

2.4 Reprezentacije v filmih o holokavstu

Že pred razmahom popularnosti filmov o holokavstu so ti po eni strani prejemali pozitivne, po drugi pa negativne kritike glede njihove zgodbe, sestave in/ali sporočilnosti. Glavna dilema, ki se tudi danes poraja ob izidu vsakega filma, ki naslavlja katerikoli dogodek ali obdobje, katerega zapuščina je nepredstavljivo kršenje človekovih pravic, je, kako je sploh mogoče na ekranu ali na filmskem platnu prikazati grozljive dele naše zgodovine. Rečeno z drugimi besedami, katere so etične in moralne meje, ki bi jih morali ustvarjalci takih filmov upoštevati in inkorporirati v svoje delo, pa jih pogosto zgolj zaobidejo. Prav filmi o holokavstu so bili v tem smislu tarče najbolj gorečih kritik tako s strani preživelih oziroma pripadnikov judovskih skupnosti po svetu kot tudi s strani zgodovinskih, družbenih in humanističnih teoretikov.

Odnos med zgodovino in spominom ter reprezentacijami je že nekaj časa bistveni del akademskih razprav, katerih fokus je najpogosteje usmerjen v pomen, ki ga ima spomin za grajenje družbenih identitet posameznikov, skupnosti ali narodov. V tem smislu je spomin največkrat vključen v muzeje, spomenike, poezijo, glasbo in tudi v filme. Ustvarja vez med preteklostjo in sedanostjo, pri tem pa lahko deluje kot družbena konstrukcija, s katero se da

manipulirati zavoljo doseganja in izpolnjevanja sodobnih političnih, kulturnih ter družbenih interesov. Napetosti med preteklostjo, spominom in reprezentacijo se morda najbolj izražajo med razmišljanjem o reprezentacijah holokavsta. Glavnih vprašanj, ki se pojavljajo že od samega začetka uporabe holokavsta kot motiva v književnosti, poetiki in filmski industriji, je na desetine. Ali je sploh mogoče prikazati grozote, ki so se dogajale med drugo svetovno vojno? Čigava zgodba je holokavst – ali ga lahko poskušajo prikazati vsi ali je njegova zapuščina omejena le na njegove žrtve? Ali naj bodo reprezentacije omejene zgolj na individualne zgodbe ali bi se te morale prepletati? Kakšni so prikazi žrtev na eni in storilcev ter očividcev na drugi strani? Vsa ta in še več vprašanj znova pride na dan ob izidu vsake oblike moderne reprezentacije holokavsta (Rapaport, 2002, str. 56).

Filmi, katerih tematika je holokavst, imajo možnost uporabe zgodovinskih posnetkov, ki jih nato po svoje adaptirajo, mednje pa vključijo tudi dobršen del domišljije in hkrati ponovnega uprizarjanja že videnih oziroma igranih prizorov iz preteklih dokumentarnih filmov ali resničnih posnetkov iz let med in takoj po drugi svetovni vojni (Ebbrecht-Hartmann, 2015, str. 35). V večini primerov gre tako za rekreacijo motivov, prisotnih v svetovno znanih podobah, ki so pričale o holokavstu. Prvotni vir so bili, kot že rečeno, posnetki zavezniških vojakov, ki so dokumentirali stanja v osvobojenih koncentracijskih taboriščih in so kot taki prevzeli perspektivo rešiteljev. Poleg tega pa obstajata še dve perspektivi, ki sta pripomogli k arhiviranju dokazov, iz katerih filmska industrija črpa material za produkcijo filmov o holokavstu. Prva izmed njiju odraža položaj storilcev in vključuje posnetke, fotografije in pisne vire o nacističnih zločinih. Gre torej za pogled skozi oči krivcev – govorimo o dokaznem gradivu, ki so ga posneli vojaki, pazniki ali drugi zaposleni v koncentracijskih taboriščih. Med najbolj znanimi je serija fotografij, ki jih je v Auschwitzu posnel član SS, prikazuje pa prihod madžarskih Judov v taborišče. Druga perspektiva je tista, ki odraža pogled žrtev, vanjo pa so vključene skrivne fotografije in drugi dokazi, ki jih je uspelo dokumentirati Judom ali pripadnikom drugih družbenih skupin ter etnij, zaprtih v taboriščih. Prek njihovih prizadevanj se je svet soočil s stranmi holokavsta, ki so jih nacisti najbolj goreče želeli obdržati v tajnosti – posnetki dela v krematorijih in množično zažiganje trupel poleg njih leta 1944, ko je zaradi prevelikega števila žrtev v pečeh zmanjkalo prostora (Ebbrecht, 2010, str. 92–94).

Med najbolj znane zgodovinske prizore, ki pričajo o grozotah holokavsta, spadajo napis *Arbeit Macht Frei* (Delo osvobaja) nad vhodom v Auschwitz, železniški tiri znotraj taborišč, po katerih so vanje vozili vedno nove jetnike, posnetki krematorijev in notranjosti plinskih celic, bodeča žica, napeljana okrog taborišča ter na primer uniforme, ki so jih morali nositi ujetniki

(Eaglestone in Langford, 2008, str. 63). Vsaj nekatere izmed naštetih podob se danes oblikujejo v glavi posameznika, ko pomisli na holokavst, nacizem in/ali drugo svetovno vojno. Te reprezentacije so po Hallu kulturno pogojene in kot take skupne pripadnikom iste kulture, to pa danes predvsem zaradi procesa globalizacije ni več omejeno na zgolj eno družbeno skupino, državo in nacionalno območje.

Filmska industrija je prevzela mnoge izmed naštetih motivov in jih je tekom zadnjih desetletij ustvarjanja nenehno vključevala v projekte, katerih tematika je bila holokavst. V istem času je prišlo do nastanka številnih študij, ki so obravnavale podobne ali pa popolnoma različne filmske upodobitve holokavsta, pri čemer je bila skoraj vedno prisotna določena stopnja kritike, še posebej, če je šlo za primere ameriške produkcije. Ob preučevanju štirih filmov, ki so izšli leta 2008, in sicer *The Reader* (Bralec), *The boy in the striped pajamas* (Deček v črtasti pižami), *Defiance* (Kljubovanje) in *Valkyrie* (Operacija Valkira) je na primer Lassner v svojem članku izpostavil nekatere ključne karakteristike, ki si jih delijo. Med njimi so melodramatični vložki, nanašanje na zgodovinske dogodke z namenom vzbujanja čustev občinstva, temna prizorišča, ki gledalca pripravijo na nek zlovešč prizor, ali pa pretirana svetloba, uporabljena za prikazovanje nedolžnosti in čistosti določene osebe v filmu. Najbolj popularni, gledani in predvajani filmi o holokavstu so po navadi polni akcijskih preobratov, pri čemer gre večinoma za nenehno nadgrajevanje napetosti zgodbe, prisotni pa so nepričakovani zapleti. Protagonisti takih filmov so največkrat romantično in junaško idealizirani (Lassner, 2011, str. 181). Vse take tehnike in načini prikazovanja holokavsta lahko vodijo v njegovo posploševanje, kar posledično pomeni višji prag tolerance do nacističnih grozodejstev, pri čemer upodobitve slednjih postajajo na nek način rutinske. To pa ne pomeni zgolj postopnega izničevanja pomena holokavsta kot enega najhujših zločinov proti človeštvu, temveč vpliva tudi na gledalce oziroma na način, na katerega ga dojema celotna javnost. Bolj kot so reprezentacije akcijske, dramatične, polne napetosti in hkrati rutinske, bolj bodo privabliale občinstvo, zavoljo tega pa izrabljale trpljenje več milijonov žrtev holokavsta (Langford, 1999, str. 36).

Problematika večine filmov o holokavstu, ki so nastali v zadnjih petinsedemdesetih letih, je prav vprašanje reprezentabilnosti nacističnih zločinov in tega, kdo ima sploh pravico, da jih poskuša prikazati. Eden izmed najbolje sprejetih filmov je v tem pogledu poljski *Ostatni etap* (op. p. Zadnja postaja) iz leta 1948, ki predstavlja prvi poizkus prikaza grozodejstev, ki so se dogajala v koncentracijskem taborišču Auschwitz. Film z dveh vidikov zavzema posebno mesto med tistimi, ki so obravnavali holokavst. Prvi je dejstvo, da je bil sneman na lokaciji najhujšega iztrebljanja in uničevanja v celotni Evropi, in sicer v Auschwitzu z vsemi njegovimi obstoječimi

strukturami ter le tri leta po tem, ko so sovjetski vojaki osvobodili taborišče. Drugi vidik, ki prispeva k izjemnosti *Zadnje postaje*, najdemo z vpogledom v režijo ter v scenarij filma in hkrati v igralsko zasedbo. Film sta režirali dve bivši ujetnici taborišča, med igralce pa so bile vključene tudi taboriščnice, ki jim je uspelo preživeti v strahovitih pogojih (Loewy, 2004, str. 179). Gre torej za neposredno pretvorbo spominov na filmsko platno, prav zaradi tega pa se o *Zadnji postaji* govori kot o enem zmed najbolj verodostojnih filmov o holokavstu. K temu prispeva dejstvo, da vse prikazane osebe v filmu govorijo v svojem jeziku, od poljščine, nemščine, francoščine pa do ruščine in srbohrvaščine. Vključene so torej pripadnice več različnih narodov, pri čemer so poudarjene njihove nacionalne karakteristike. Film je sestavljen iz dolgih, dramatičnih posnetkov taborišča, uporabe svetlobe za doseganje zelenega učinka in poudarjenih prikazov množic jetnic v različnih situacijah. Nekatere reprezentacije v filmu so kljub temu naleteli na kritike, saj naj bi bili pazniki prikazani preveč stereotipno, poleg tega pa je film v ozadje postavil judovsko trpljenje. Jidiš, značilen jezik judovskih skupnosti, je moč slišati le nekajkrat in čeprav so prikazani prizori njihovega trpljenja, se film ni konkretno ukvarjal z iztrebljanjem Judov kot s procesom večjih razsežnosti. Namen *Zadnje postaje* je bil usmerjen bolj v to, da bi tegobe Poljakov med drugo svetovno vojno približali svetovni javnosti (prav tam, str. 181, 183).

Dva izmed najslavnejših filmov o holokavstu, ki sta poleg kupa nagrad in pozitivnih odzivov naletela tudi na mnogo kritik, sta ameriški *Schindlerjev seznam* režiserja Stevena Spielberga in italijanski *Življenje je lepo*, katerega režiser in hkrati glavni igralec je Roberto Benigni. Oba filma sta postavila glavne temelje za poglobljeno razmišljanje o etičnih in estetskih vidikih reprezentacij holokavsta. V primeru *Schindlerjevega seznama*, čigar analiza bo sicer prisotna tudi v empiričnem delu naloge, se je večina kritik nanašala na že omenjeno amerikanizacijo holokavsta, pri kateri je Spielbergovo delo igralo veliko vlogo (Suleiman, 2014, str. 69). Ker je film vključen v moj vzorec analize, se na tej točki v njegove karakteristike, motive in posledično problematike ne bom preveč poglobljala, temveč jih bom opisala v drugem delu diplomskega dela. *Življenje je lepo* pa je po drugi strani postavilo nove dileme o uporabi holokavsta kot filmskega motiva, saj je film zasnovan kot komedija. Zgodba govori o očetu Guidu in njegovem mladem sinu Giosuéju, ki sta zaprta v italijanskem koncentracijskem taborišču. Ker Guido želi sina obvarovati pred krutostjo okoli njiju, si prek uporabe svoje domišljije izmišlja vedno nove komične razlage za vsakdanje grozovite incidente, ki jih doživljata. Med te spadajo pomanjkanje hrane, katastrofalne bivanjske razmere, prisilno delo, umori itd. Celotno izkušnjo taborišča Giosuéju prikaže kot igro, v kateri morata zmagati, da bosta lahko odšla domov.

Seveda je prisotnih še mnogo dogodkov pred vzponom fašizma in med njunim ujetništvom, kljub temu pa so komični vložki tisti, ob katere so se najbolj obregnili filmski kritiki in tudi del svetovne javnosti. Večinoma gre za naslavljanje vprašanja, kakšen je ustrezen način za prikazovanje holokavsta in trpljenja žrtev. Ali je humor lahko primerno sredstvo, uporabljeno za obravnavanje tako resnih tem, kot je iztrebljanje evropskih Judov? (prav tam, str. 70). Mnogo kritik je letelo tudi na zgodovinsko verodostojnost filma, saj ta poenostavljeno prikazuje življenje v koncentracijskem taborišču. Guido med igranjem iger s sinom večkrat pobegne paznikom, barake, v katerih so ujetniki spali, niso prenatrpane ... Tu so še drugi primeri prikazov, ki ne temeljijo na dejanskih dokazih, pridobljenih iz nacističnih in fašističnih taborišč in marsikomu delujejo kot olepševanje realne situacije. Kljub temu pa je po mnenju mnogih *Življenje je lepo* nujno pravilno razumeti, saj smo le tako zmožni doumeti njegovo celotno sporočilo. Guida na koncu filma umori eden izmed paznikov, kar je bistveno za gledalčevo razumevanje, da sta bili tako igra med sinom in očetom kot tudi nenehna uporaba humorja zgolj iluzija (Wright, 2000, str. 25–26).

Še ena problematika filmov o holokavstu, ki so jo izpostavili nekateri teoretiki in analitiki, je dejstvo, da so po navadi izpuščeni pomembni podatki, ki so nujni za razumevanje ter preučevanje nacističnih zločinov med drugo svetovno vojno. Gre namreč za opozorila, da filmska industrija poizkuša holokavst prikazati kot zgolj judovsko stvar oziroma rečeno bolje, kot zločin, katerega žrtev so bili (glede na filme) Judi. S tem je popolnoma spregledano trpljenje drugih, ki so prav tako utrpeli nepredstavljljive tegobe tekom vojne, saj njihove zgodbe ostajajo v ozadju in se tako kažejo kot nepomembne. Za primer nam lahko služijo evropski Romi, ki so jih nacisti skupaj s svojimi zavezniki med vojno pomorili več kot četr milijona. Kljub temu pa obstaja le malo filmov, ki bi obravnavali njihovo trpljenje, in tudi v teh Romi ne igrajo protagonistov. Enako lahko trdimo za predstavnike drugih družbenih skupin, umorjene ali pa za vedno zaznamovane zaradi holokavsta – Slovane, Poljake, politične nasprotnike, homoseksualce, temnopolte, duševno ali gibalno ovirane in tako naprej. Filmska industrija se je osredotočila na evropske Jude, kar je po eni strani glede na številčnost žrtev razumljivo, saj je bil proces holokavsta v prvi vrsti prav tako osredotočen nanje. Po drugi strani pa je to privedlo do nekakšnega etničnega vrednotenja umrlih, ki se jih obravnava glede na njihovo pripadnost določeni skupnosti. Največji problem, ki iz tega izvira, je v dejstvu, da mnogo ljudi oziroma gledalcev vsebino, ki jo vidijo na televiziji, jemljejo kot realno danost, kot nekaj, kar se je zagotovo zgodilo. Če torej filmi ne prikazujejo celotne razsežnosti holokavsta, ki presega število umrlih Judov, se tako med pripadniki žrtev drugih družbenih skupin kot tudi v splošni

javnosti zavedanje o vseh ljudeh, podvrženih etničnemu in rasnemu čiščenju nacizma, prav zagotovo ne bo povišalo (Loshitzky, 2003, str. 58).

3 EMPIRIČNI DEL

3.1 Metodologija

Za namene analize v svojem diplomskem delu sem si izbrala vzorec petih filmov, pri čemer je ključnega pomena dejstvo, da se vsi delno ali pa v celoti dogajajo v koncentracijskem taborišču Auschwitz-Birkenau. Dodaten kriterij, ki sem ga uporabila za pridobitev objektivnega vzorca, je bila ocena na spletni podatkovni bazi o filmih in televizijskih programih ter filmskih igralcih *Internet Movie Database* (IMDb). Na njej namreč lahko registrirani uporabniki vsak igrani ali dokumentarni film in televizijsko serijo ocenijo na številski lestvici od 1 do 10, spletna stran IMDb pa nato na podlagi njihovih ocen za vsako vsebino izračuna povprečje. Moj kriterij je bil tako izbor filmov, ki so na IMDb dosegli oceno 7 ali več. Prek tega sem dobila vzorec, v katerega so vključeni *Schindlerjev seznam* z IMDb oceno 8,9 ("Schindler's List", b. d.), *Playing for Time* z oceno 7,4 ("Playing for Time", b. d.), *God on Trial*, ocenjen s 7,7 ("God on Trial", b. d.), *The Grey Zone* z IMDb oceno 7 ("The Grey Zone", b. d.) in *Savlov sin*, katerega ocena je 7,5 ("Saul fia", b. d.). Kot metodo empiričnega dela diplomske naloge sem si izbrala analizo filmov in sočasni pregled znanstvene literature, ki se nanaša na reprezentacije holokavsta v filmih. Najprej bom analizirala vsak posamezni film, pri čemer bom na kratko predstavila njegovo vsebino, nato pa poskušala prepoznati glavne motive holokavsta in ugotavljala, na kakšen način so v njem reprezentirane grozote, ki so se odvijale znotraj koncentracijskega taborišča Auschwitz-Birkenau. Široko področje, na katerem so se razvile študije reprezentacij mi bo v empiričnem delu naloge omogočalo različne načine iskanja potencialnih vzorcev prikazov v izbranih filmih. Sklicujoč se na Halla, ki je igral veliko vlogo pri preučevanju reprezentacij, bi poudarila, da ne obstaja nek edini, pravilni odgovor na vprašanje, kaj neka stvar oziroma podoba pomeni. Nimamo namreč nobenega zakona, ki bi zagotavljal enoten pomen stvari, hkrati pa ne obstaja nobeno jamstvo, da se ta pomen tekom časa ne bo spremenil. Delo na področju študij o reprezentacijah je tako po Hallu izredno interpretativno, saj ne gre za raziskovanje tega, kdo ima prav in kdo ne, temveč za analiziranje potencialnih pomenov določenih stvari, podob in fenomenov, kljub temu da so ti lahko eden drugemu konkurenčni ali pa na čase sporni (Hall, 1997a, str. 9). Prav zaradi tega bi poudarila, da je analiziranje reprezentacij, kakršnega se bom lotila v nadaljevanju diplomske naloge, prav tako odvisno od posameznih načinov, na katere si lahko podobe, slike in tekste razlagamo. Ker analiza reprezentacij vključuje preučevanje mnogih različnih prikazov in motivov seveda obstaja tudi

možnost, da si bodo te med sabo nasprotovale in bo zato nemogoče določiti nek univerzalni ter pravilni pomen, ki ga imajo. V tem smislu bo moj glavni poudarek na preučevanju različnih tipov pomenov, ki jih bom zasledila med analizo izbranih filmov, pri tem pa bom imela v mislih Hallov argument, ki zanika obstoj zgolj enega pravega odgovora na vprašanje o tem, kaj določena podoba pomeni. Po opravljeni analizi se bom usmerila v primerjavo filmov, uporabljenih motivov in reprezentacij. Na ta način bom skušala ugotoviti, za katere motive gre in hkrati, če se ponavljajo ali ne, to pa bom povezala z že vzpostavljenimi izhodišči iz teoretskega dela diplomske naloge.

3.2 Predstavitev filmov

3.2.1 Schindlerjev seznam

Slabih trideset let po njegovem izidu *Schindlerjev seznam* še danes predstavlja enega najbolj gledanih, splošno znanih in priljubljenih filmov, katerih tematika se je vrtela okrog preganjanja ter iztrebljanja evropskih Judov med drugo svetovno vojno. Dogajanje v filmu je postavljeno v Krakov, v katerem je nacistična oblast leta 1941 vzpostavila enega največjih getov v zgodovini, vanj pa so prisilno zaprli ogromno število poljskih Judov. Kmalu po začetnih prikazih v filmu prvič nastopi lik Oskarja Schindlerja, ki se je na Poljsko odpravil z veliko željo po bogastvu, saj je nemška okupacija Poljske za mnoge predstavljala izjemno poslovno priložnost. Schindler v Krakovu odpre tovarno za izdelovanje emajlirane posode, ker pa sam ni zadosti izkušen v računovodskih poslih, pomoč poišče pri judovskem uradniku Itzhaku Sternu. Ker so bili Judi najcenejša delovna sila, jih Schindler začne množično zaposlovati, Stern pa pri tem za tiste ljudi, za katere je bila gotovost, da jih nacisti ubijejo, najvišja, zagotavlja potrdila, ki dokazujejo njihovo ključno vlogo za gospodarski napredek Tretjega rajha. Kasneje se v dogajanje vključi lik Amona Götha, člana SS, ki so mu dodelili vlogo poveljnika novega koncentracijskega taborišča Płaszów v neposredni bližini Krakova. Göth po izgradnji taborišča odredi likvidacijo geta, prizori trpljenja, preganjanja in umorov pa so prikazani izredno podrobno. Schindler z Göthom vzdržuje dober odnos, saj potrebuje trdno podporo SS-a, da lahko nemoteno opravlja svoje posle, medtem pa se začne truditi, da bi iz Płaszówa rešil čim več taboriščnikov, ki nato delajo v njegovi tovarni. Ko je začelo postajati vedno bolj jasno, da bo Nemčija vojno izgubila, Göth začne s pošiljanjem Judov v Auschwitz, Schindler pa, da bi to vsaj deloma preprečil, odkupi več kot tisoč ujetnikov, za katere organizira prevoz na Češko, kamor naj bi preselil celotno proizvodnjo svoje tovarne. Organizirana sta dva vlaka s taboriščniki, pri čemer vlak z

moškimi potniki kmalu prispe na Češko, vlak z ženskami pa je nenamerno preusmerjen v Auschwitz. Sledijo prizori, bistveni za mojo diplomsko nalogo, saj je gledalec v zgolj nekaj minutah soočen z grozotami tega največjega nacističnega koncentracijskega taborišča. Ko Schindler izve za napako, podkupi še poveljnika Auschwitza Rudolfa Hössa in prispele jetnice prepelje na Češko. V njegovi tamkajšnji tovarni se odvijejo tudi zadnji prizori filma, ko Schindler vse delavce obvesti, da so zaradi konca vojne postali svobodni, ti pa mu v zameno za dejstvo, da je rešil na stotine življenj, izročijo podpisano izjavo o tem, kar je zanje storil. Kasneje smo priča še epilogu, v katerem izvemo za povojno usodo Schindlerja in Götha, film pa se zaključi v sedanosti, ko vsi preživeli obišejo njegov grob (Lustig, Spielberg, Molen in Spielberg, 1993).

Prizor iz filma, ki je bistvenega pomena za mojo diplomsko nalogo, se začne s prispetjem vlaka z ženskimi jetnicami v Auschwitz. V dobrih desetih minutah dogajanja smo priča mnogim motivom, ki reprezentirajo holokavst in koncentracijsko taborišče obenem. Že takoj ob prihodu vlaka vidimo zloglasni vhod v drugi del Auschwitza, Birkenau, skozi katerega so železniški tiri vodili v notranjost taborišča. Ob koncu proge stojijo pazniki, ob njih so taboriščniki v modro-belih uniformah, z vseh koncev pa slišimo lajež psov, ki še dodatno vzbuja občutek grozljivega. Ko ženske izstopijo, se na zaslonu prikaže krematorij, iz katerega prihaja gost dim. Taboriščnice morajo nato teči do prostora, kjer vsaki postrizejo lase in jih napotijo pred zaprto sobo, nad katero visi napis *bad und desinfektion* (op. p. umivanje in dezinfekcija). Jetnice so se primorane sleči, nato pa vstopiti v prostor, za katerega so prepričane, da bo kraj njihove smrti. Že na sredini filma so se namreč pogovarjale o Auschwitzu in o dejstvu, da pazniki zapornikom rečejo, da se bodo v taki sobi zgolj umili, nato pa iz pip namesto vode pride plin ter jih vse pomori. Za njimi se zaprejo vrata, Poljakinje pa oči upirajo v cevi za prho, nameščene po stropu. Sledijo trenutki čiste negotovosti, panike in obupa, končno po njih začne pršiti voda, njihovo veselje pa je nepopisno. Ženske nato hodijo proti svojim barakam, vmes pa spremljajo ogromno skupino novo prispelih ujetnikov, ki se spuščajo v plinske celice pred krematorijem, medtem ko jih nadzoruje paznik, ki s prijaznostjo želi preprečiti, da bi med ljudmi nastala panika. Kasneje smo priča Schindlerjevemu pogovoru s poveljnikom Auschwitza Rudolfom Hössem, ki mu v zameno za diamante vrne "njegove" taboriščnice. Na koncu se ženske vračajo na vlak, ko nemški pazniki začnejo grabiti njihove otroke in jih voziti stran od mater. Vmeša se Schindler, ki po prepričevanju otroke reši, nato pa vlak začne zapuščati taborišče (Lustig in drugi, 1993). Motivi, ki se pojavijo v zgolj nekaj minutah celotnega filma, so med najbolj pogostimi, ki jih najdemo

v reprezentacijah holokavsta – od živinskih vagonov na vlaku, striženja las, podhranjenih taboriščnikov pa do plinskih celic, krematorijev in dima, ki se vije iz njih.

3.2.2 Playing for Time

V filmu spremljamo zgodbo pevke in pianistke Fanie Fénelon, Judinje iz Francije, ki je skupaj z mnogimi drugimi z živinskim vagonom poslana v Auschwitz. Po prihodu Fanii in drugim ženskam ostrižejo lase in jih pošljejo v barake, sledijo pa prizori prisilnega dela, med katere je režiser vključil resnične posnetke, ki so nastali med dolgoletnim procesom iztrebljanja evropskih Judov. Fania v naslednjih dneh prepozna druga jetnica, ki igra v ženskem orkestru, ustanovljenem v Auschwitzu leta 1943. Od tega trenutka dalje se skoraj celotno dogajanje odvija znotraj prostora, v katerem so bile nastanjene in so igrale glasbenice. Te so bile deležne malenkost boljše obravnave kot ostali taboriščniki in taboriščnice, saj so se zaradi sodelovanja v orkestru rešile prisilnega dela. Kljub temu pa so bile podhranjene, poniževane in zlorabljane vsak dan. K temu je močno prispevalo dejstvo, da so morale igrati za naciste, ki so delovali znotraj Auschwitz – med drugim za poveljnika taborišča Rudolfa Hössa, doktorja Josepha Mengeleja in vodjo ženskega dela taborišča, Mario Mandel. Jetnice, ki so pred vojno glasbo oboževale, so bile tako prisiljene v njeno zlorabo zato, da so si prek igranja rešile življenje. Faniino stanje se je v mesecih in letih, ki jih je preživela v taborišču, postopoma slabšalo. Proti koncu filma, ko je prihod Rdeče armade neizbežen, skoraj vse taboriščnike in taboriščnice prisilijo v t. i. marš smrti. Po tem, ko Fania že skoraj omaga zaradi bolezni in bolečin, preživеле jetnike rešijo zavezniki (Yellen, Quill, Ramsay, Sofronski, in Mann, 1980).

Že od začetka dogajanja je gledalec soočen z mnogimi različnimi interpretacijami holokavsta. Zgodba se po uvodnem posnetku Faniinega nastopa v Parizu začne odvijati znotraj živinskega vagona, v katerega je strpanih ogromno ljudi. Prikazane so nepredstavljive razmere, saj je zaradi pomanjkanja prostora in zraka že na poti umrlo mnogo ujetnikov. Bili so brez vode in hrane, za opravljanje potrebe pa so imeli v celotnem vagonu nastavljeno zgolj eno vedro, ki se je zaradi tresenja vlaka nenehno polivalo. Po prihodu vlaka v Auschwitz bežno vidimo doktorja Josepha Mengeleja, ki opravlja selekcijo in tako odloča o tistih, ki bodo takoj odšli v plinske celice, in o tistih, ki so sposobni za delo. Kasneje med pregledovanjem žensk, izbranih za delo, gledalec opazuje prizore o razvrščanju njihove lastnine – podobe kupov oblačil, očal, čevljev in las so še danes ene izmed najbolj znanih pokazateljev na grozote holokavsta. Pojavijo se posnetki zloglasne električne ograje z bodečo žico, ki je bila napeljana okrog Auschwitz. Taboriščnicam nato grobo ostrižejo lase in jih popolnoma obrijejo, nato pa so poslane v barake, ki so

prenatrpane z izmučenimi, bolnimi ter sestradanimi jetnicami. Ko Fania paznico vpraša, kam so bili odpeljani njeni sopotniki z vlaka, jo ta s pogledom usmeri proti enemu od krematorijev, iz katerega se vije gost dim. Pozneje smo priča prizorom prisilnega dela, med katere so, kot že rečeno, vključeni resnični posnetki zasmehovanja, poniževanja in ubijanja Judov med drugo svetovno vojno. Po Faniinem vstopu v ženski orkester se dogajanje odvija večinoma znotraj prostora, v katerem so prebivale in igrale glasbenice, kljub temu pa so prisotni prizori iz drugih delov taborišča. Gledalec poleg zlorabljanja in javnih usmrtitev taboriščnikov vidi tudi t. i. Kanado, poseben prostor v Auschwitzu, kjer so jetniki pregledovali, zbirali in sortirali vso lastnino, ki so jo nacisti zasegli prispelim v taborišče. Članice orkestra so vsak dan prisiljene, da prek igranja spremljajo druge taboriščnike, ki hodijo na delo in z njega. Njihov drugačen status se kaže tudi v dejstvu, da jim ni treba nositi modro-belih uniform, ki so bile sicer edina oprava jetnikov. Kljub temu imajo na oblačila všita Davidovo zvezdo, ki je mnogim v ponos, druge pa jo dojemajo kot dodatno poniževanje in se jo sramujejo. V dogajanje je vključeno tudi spremljanje prihoda novih zapornikov, pri katerem vidimo primere ločevanja družin – materi nacisti odvzamejo majhnega otroka, ki ga nato zase obdrži poveljnica ženskega dela taborišča. Proti koncu filma gledalec vidi še eno izmed reprezentacij grozot, v katero so bili prisiljeni taboriščniki, in sicer marše smrti. Nemogoče je oceniti, koliko ljudi je umrlo na teh napornih pohodih, na katerih so morali jetniki po več dni neprestano hoditi ali teči, večina pa jih je bila izredno izmučenih, sestradanih in bolnih. Skozi celotno dogajanje filma smo torej priča mnogim upodobitvam in reprezentacijam grozot holokavsta, saj spremljamo zgodbo taboriščnice od začetka potovanja v Auschwitz pa do konca, ko jih osvobodijo zavezniški vojaki (Yellen in drugi, 1980).

3.2.3 Savlov sin

Film spremlja Saula, ujetnika v Auschwitzu, ki je z drugimi taboriščniki prisiljen v delovanje v plinskih celicah in krematorijih. Enote *sonderkommando*, v katere so bili organizirani, so skrbele za celoten proces uplinjanja in kasneje zažiganja žrtev v taborišču. Najprej so poskrbeli, da so ljudje odložili svojo lastnino in oblačila na za to namenjene obešalnike ter police, ko pa so vstopili v plinsko celico, so ti ujetniki vse njihove stvari odnesli drugam. Končanemu procesu uplinjanja je sledila naloga odredov *sonderkommando*, da so vsa trupla pretovorili do krematorijev, nato pa so morali plinsko celico in njen predprostor temeljito očistiti, da sta bila pripravljena za naslednje žrtve. Zgodba se začne oktobra leta 1944, Saul pa med omenjenim početjem med trupli ljudi zagleda dečka, za katerega je prepričan, da je njegov sin. Slednji je preživel uplinjanje, zato ga pregleda zdravnik in ga nato lastnoročno zaduši. Saul si za otroka

želi pravi judovski pogreb in zato začne po celem taborišču iskati rabina, ki bi bil usposobljen, da opravi obred. Medtem se pojavijo govorice o načrtovanem upor *sonderkommandov*, ki so želeli napasti esesovske paznike in sabotirati proces ubijanja ter zažiganja ljudi tako, da bi uničili vsaj en krematorij. Saul nadaljuje z iskanjem rabina, pri čemer odide v različne dele taborišča, med drugim ob reko, v katero so morali jetniki metati pepel, prepeljan iz krematorijev, in v bližnji gozd, kjer so zaradi velikega števila na novo prispelih zapornikov te ubijali in zažigali na prostem v za to izkopanih jamah. Tam najde moškega, ki trdi, da je rabin, zato ga reši gotove smrti in pretihotapi v svojo enoto *sonderkommando*. Naslednji dan taboriščniki iz njegovega oddelka ugotovijo, da so esesovci uplinili drugo enoto *sonderkommando*, s katero so skupaj načrtovali upor. Do slednjega pride le nekaj trenutkov kasneje, sledi pa mu pobeg nekaterih jetnikov, med njimi tudi Saula s truplom dečka in rabina, ki ga je rešil, v bližnji gozd. Za nadaljevanje morajo prečkati reko, vendar je tok tako močan, da je Saul primoran izpustiti truplo otroka in nadaljevati pot. Film se konča s prihodom nekaterih ubežnikov v zapuščeno kočo sredi gozda, kjer so si želeli na hitro odpočiti, vendar pa jih pred tem najdejo pazniki in vse ustrelijo (Sipos, Rajna in Nemes, 2015).

Dogajanje je skozi celoten film osredotočeno na Saula in njegove poskuse zagotovitve judovskega pogreba za dečka, za katerega misli, da je njegov sin. Tudi kamera je skoraj nenehno usmerjena v Saula, zato drugo dogajanje gledalec večinoma vidi le v ozadju, kljub temu pa gre za prikaze, ki ne potrebujejo poglobljene analize, da bi vedel, kaj se v njih dogaja. Takoj na začetku vidimo veliko število ljudi, ki jih Saul in drugi pripadniki *sonderkommandov* vodijo do plinskih celic, kjer jim naročijo, naj se slečejo in si skrbno zapomnijo, kam so odložili svoje stvari, da jih bodo po umivanju takoj našli. Šlo je za eno izmed najbolj znanih tehnik nacistov, s katero so želeli preprečiti paniko med ljudmi in so jim dajali upanje, da jih kmalu čaka topel obrok ter da jih bodo potrebovali za opravljanje številnih kvalificiranih poklicev. Prizori, ki sledijo, so eni izmed najredkeje upodobljenih v vseh reprezentacijah holokavsta. Gre namreč za vpogled v notranjost plinske celice po tem, ko so zaradi plina vse žrtve že umrle. Čeprav je, kot rečeno, kamera usmerjena v Saula, je neizbežno opaziti trupla, ki jih morajo enote *sonderkommando* odvažati do krematorijev. V ozadju skozi celoten film spremljamo številne nepredstavljive prizore, kot so skladanje trupel v visoke kupe, njihovo tovorjenje na dvigala, ki so vodila v krematorij nad plinsko celico, in zažiganja trupel na prostem, ko je drugje zmanjkalo prostora. Prav tako so nenehno prisotne grožnje in poniževanja, ki so jih trpeli taboriščniki, poleg tega pa tudi posamezne usmrtitve. V drugi polovici filma je prikazano tudi območje Kanade, kjer so skladiščili in razporejali vso lastnino na novo prispelih jetnikov, ki so jim jo

odvzeli takoj po prihodu ali pa so jo tja prenesli iz predprostorov plinskih celic po tem, ko so bile vse žrtve že umorjene. Zaradi napetosti, ki jo je moč čutiti, ko Saul med iskanjem rabina večkrat tvega svoje življenje in hkrati med pogovori taboriščnikov o uporah je gledanje filma popolnoma drugačna izkušnja, kot jo je občinstvo običajno navajeno. Za razliko od mnogih filmov se v dogajanju ne pojavljajo motivi, kot so prihod vlaka, selekcija, striženje las, podhranjenost taboriščnikov in značilne modro-bele uniforme. Zgodba je osredotočena na odrede *sonderkommando* in grozote, ki so jih morali početi, da so preživeli, čeprav je gledalec že takoj pri uvodu v film soočen z dejstvom, da so ti jetniki po navadi živeli od tri do štiri mesece, nato pa so jih usmrtili tako kot ostale. Glavni razlog za to je bila želja nacistov, da ne bi nihče ničesar izvedel o procesih, ki so se odvijali znotraj plinskih celic in krematorijev. Reprezentacije holokavsta v filmu so po eni strani zaradi dejstva, da kamera ni nikoli usmerjena direktno v zgoraj omenjene prikaze, deloma prikrite, po drugi strani pa so popolnoma jasne in nedvoumne, gledalec pa se je prisiljen postaviti v kožo taboriščnika iz *sonderkommando*, ki je bil s takimi prizori soočen vsak dan svojega ujetništva v Auschwitzu (Sipos in drugi, 2015).

3.2.4 The Grey Zone

Dogajanje v filmu se začne oktobra leta 1944, spremlja pa skupino taboriščnikov, ki so bili prisiljeni v delovanje znotraj enote *sonderkommando*, skupine, zadolžene za pripravo plinskih celic za morjenje žrtev in upravljanje krematorijev. Ti jetniki so začeli načrtovati upor, s katerim so želeli onesposobiti vsaj enega izmed štirih delujočih krematorijev v Auschwitzu. Pri pripravah so jim pomagali Poljaki, ki so živeli blizu taborišča in so jim v majhnih količinah dostavljali orožje, sodelovale pa so tudi ženske zapornice, ki so iz orožarske tovarne, kjer so opravljale prisilno delo, v moški del taborišča pošiljale smodnik. Pazniki kmalu izvejo za načrte o uporah in začnejo z mučenjem taboriščnic, ki jim kljub temu ne izdajo zelenih informacij. V zgodbo filma je vključen tudi zdravnik Miklós Nyiszli, madžarski Jud, ki je bil prisiljen v pomoč Josephu Mengeleju pri njegovih eksperimentih. Ob prihodu novih žrtev v taborišče so te poslane direktno v plinske celice in po njihovi smrti enota *sonderkommando* začne z odnašanjem trupel do krematorijev. Med njimi najdejo nezavestno mlado dekle, ki je preživelo uplinjanje, in jo pretihotapijo v eno izmed soban, kamor pokličejo Nyiszlija, ta pa jo oživi. Ker jo želijo rešiti, se dogovorijo, da jo bodo na skrivaj prepeljali v otroški del taborišča, med kovanjem načrta pa v sobo vstopi SS *Oberscharführer* (op. p. vodnik) Eric Muhsfeldt, ki dekle odkrije. Nyiszli mu v zameno za dekletovo življenje ponudi nekaj informacij o prihajajočem uporah, ki se zgodi kmalu po tem. Taboriščnikom iz *sonderkommando* uspe razstreliti krematorij številka štiri, sledi kratek spopad med jetniki in pazniki, ki so bili seveda v premoči,

po končanem uporuh pa usmrtijo vse zapornike te enote *sonderkommando* in nazadnje še mlado dekle, ki je preživelo plinsko celico (Lerner in drugi, 2001).

Ker se zgodba vrti okrog enote *sonderkommando*, smo med gledanjem priča mnogim intenzivnim reprezentacijam holokavsta. Takoj na začetku filma spremljamo prizore zunaj krematorijev, iz katerih se ob vsaki uri dneva vali dim, kar nakazuje na nenehno ubijanje in zažiganje žrtev. Odredi *sonderkommandov* so bili zadolženi za spremljanje žrtev v slačilnico, kjer so jim zagotovili, da bodo svojo lastnino dobili nazaj takoj po umivanju, nato so jih odvedli v plinsko celico in čakali, da so vsi umrli, nakar so začeli z odnašanjem trupel do krematorijev, kjer so jih zažigali. Po vsaki "uporabi" so morali plinske celice očistiti in prebeliti, da ni ostalo nobenega znaka o grozotah, ki so čakale naslednje prispele ujetnike. V filmu so prikazi početja, v katerega so bili prisiljeni taboriščniki v enotah *sonderkommandov*, eksplicitno predstavljeni, saj je kamera usmerjena tako v ogromno število trupel kot tudi v sežiganje le-teh v pečeh krematorijev. Poleg tega je izpostavljeno tudi dodatno delo, ki so ga morali taboriščniki v teh razmerah opravljati – skladiščenje zasežene lastnine žrtev, odstranjevanje zob, protez in las umrlim, kidanje pepela iz krematorijev v jame ali v reko in tako naprej. Film je osredotočen na dogajanje v bližini krematorijev in v njih, zato so motivi holokavsta večinoma usmerjeni v prikazovanje procesa uplinjanja ljudi in zažiganja njihovih trupel ter seveda upora taboriščnikov, okrog katerega se vrti zgodba. Kljub temu smo med gledanjem soočeni z nekaterimi drugimi prikazi, kot je poln živinski vagon ljudi vseh starosti, njihov prihod v Auschwitz in hoja do plinskih celic, ki jo spremlja orkester moških taboriščnikov. Poleg tega je v filmu podrobneje prikazana električna ograja z bodečo žico, napeljana okrog taborišča. V prizoru, ko pazniki ubijajo ženske zapornice eno za drugo, da bi dve od njih, osumljeni načrtovanja upora, prisilili v izdajo informacij, se ena izmed omenjenih jetnic obrne in skoči na ograjo, ki jo v trenutku ubije. Znanih je namreč nekaj primerov, ko so se posamezni taboriščniki odločili za to vrsto samomora, saj je bilo jetništvo v Auschwitzu preveč nevzdržno, da bi ga lahko preživeli. Prikazane so tudi zaporniške celice in mučenje taboriščnic, kar je bila sicer pogosto uporabljena tehnika nacistov za doseg želenih ciljev. Skozi celotno dogajanje je predstavljen "privilegiran" status, ki so ga imeli prisilni delavci znotraj odredov *sonderkommandov*, saj so bile njihove življenjske razmere v primerjavi z ostalimi deli taborišča bistveno boljše. Imeli so dostop do hrane in tekoče vode, hkrati pa jim ni bilo treba nositi modro-belih opravi, značilnih za taboriščnike v Auschwitzu in drugod. Kljub temu, da so bili obravnavani malenkost bolje kot vse ostale žrtve, zaprte v koncentracijskem taborišču, pa so

nacisti vsako enoto *sonderkommando* po približno štirih mesecih obstoja praviloma usmrtili in iz novih zapornikov ustanovili nov odred (Lerner in drugi, 2001).

3.2.5 God on Trial

Film prikazuje dogajanje znotraj ene izmed zaporniških barak v Auschwitzu, začne pa se s selekcijo taboriščnikov, ki prebivajo v njej. Prek fizičnega ocenjevanja nacistični zdravnik odloči, kdo izmed jetnikov bo živel in kdo bo naslednji dan poslan v plinsko celico, da s tem naredijo prostor za na novo prispele ljudi. Po selekciji se taboriščniki v baraki zaradi jeze nad razmerami, v katere so prisiljeni, in dejstva, da jih bo veliko število naslednji dan umorjenih, odločijo, da bodo sodili bogu, saj naj bi ta po njihovem mnenju prekršil pogodbo, ki jo je sklenil z Judi. Okrog sojenja se nato vrti celotno dogajanje filma, pri čemer nekateri zagovarjajo boga, drugi pa poskušajo prikazati njegovo krivdo. Na koncu boga spoznajo za krivega, sledi pa umor tistih taboriščnikov, ki jih je pred tem nacistični zdravnik fizično ocenjeval (Redhead, Rodgers, Menash in De Emmony, 2008).

Ker se zgodba večinoma odvija znotraj ene izmed barak v taborišču, gledalec ni priča mnogim pogosto prisotnim motivom, ki se po navadi pojavljajo v filmskih reprezentacijah holokavsta. Kljub temu film ponudi kar nekaj edinstvenih prizorov grozot, ki so jih v Auschwitzu trpele žrtve nacizma. Najprej na kratko vidimo prihod jetnikov v taborišče, kmalu zatem pa selekcijo taboriščnikov, ki so zaprti že dlje časa. Nacisti so sicer selekcije izvajali takoj po prihodu ljudi v Auschwitz, z njimi pa so nadaljevali tudi kasneje, saj so prek njih želeli ločiti tiste, zmožne za delo, in tiste, ki so jih določili kot nesposobne ter jih obsodili na smrt. Selekcija je prikazana kot izjemno poniževalna za jetnike in hkrati povsem vsakdanja za paznike – taboriščniki so morali brez oblačil preteči določeno razdaljo, nato pa jih je zdravnik na hitro preletel z očesom in poslal na levo ali desno stran. Nihče od zapornikov ni vedel točnih kriterijev selekcije, zaradi česar so bili nenehno v strahu pred smrtjo. V filmu je poleg tega prikazan tudi proces sprejemanja novih jetnikov, med katerim so jim obrili lase in brade, odvzeli oblačila in jim na roko vtetovirali številke, ki so bile od tistega trenutka naprej njihove edine oblike identifikacije, saj so jih pazniki klicali in naslavljali zgolj po njih. Baraka, ki je glavni prostor dogajanja, je predstavljena po zgledu tistih, ki po osvoboditvi taborišča niso bile uničene – v njej so bili le leseni pogradi, na katerih je spalo ogromno ljudi skupaj, drugega pa skoraj nič. Vidimo tudi deljenje juhe, edinega obroka, ki so ga taboriščniki prejeli v enem dnevu. Poudarjena je pomembnost pribora, v tem primeru žlice – če je zapornik izgubil svojo žlico ali je sploh ni imel, je shajal mnogo slabše kot ostali. Na koncu filma vidimo zdravnika, ki vstopi v barako in

začne klicati številke, vtetovirane na rokah taboriščnikov, ki so jih nameravali usmrtiti. Ti so nato prisiljeni v tek do plinske celice, kjer jih nacisti uplinijo (Redhead in drugi, 2008). Čeprav film ni zastavljen na klasičen način, s katerim bi prikazoval celoten aspekt razmer znotraj Auschwitza, gledalcu ponudi mnogo motivov, značilnih za to koncentracijsko taborišče. Od modro-belih uniform, Davidove zvezde, selekcije, razčlovečenja pa do končne usmrtitve gre za reprezentacije dogodkov, ki jih je doživelo več kot milijon ljudi v Auschwitzu; ta številka pa naraste za več milijonov, če upoštevamo žrtve vseh koncentracijskih taborišč nacistične Nemčije in njenih zaveznic.

3.3 Ugotovitve in interpretacija

V vsakem izmed filmov, izbranih za analizo se pojavlja vrsta motivov, ki na tak ali drugačen način reprezentirajo holokavst in hkrati največje nacistično koncentracijsko taborišče Auschwitz-Birkenau. Med ogledi filmov sem naletela na nekatere najpomembnejše, ključne za prikazovanje procesov znotraj taborišča in vsakodnevnega življenja ujetnikov, ki se prikazujejo v enem ali več filmih. Najpogostejši so prizori vlakov, natančneje živinskih vagonov, natrpanih z ljudmi in njihov prihod v koncentracijsko taborišče, poleg tega pa tudi procesi striženja las in odvzema lastnine ujetnikov, dima, ki se vali iz krematorijev in barak, v katerih so prebivali. Pogoste so tudi reprezentacije primerov poniževanja, zlorabljanja in izživljanja nad taboriščniki ter njihove usmrtitve, hkrati pa tudi prisilno delo, ki so ga morali opravljati. Motivi, ki jih prav tako najdemo med gledanjem izbranih filmov so še prikazi krematorijev in plinskih celic od znotraj, selekcij, tetoviranj, električne ograje z bodečo žico, ki je obdajala taborišče ter modro-bele uniforme ujetnikov, na katerih je bila v največ primerih všita Davidova zvezda. V nadaljevanju bom primerjala vse našete motive v povezavi s filmi, v katerih se pojavljajo ter skušala predstaviti načine, na katere ti reprezentirajo holokavst in hkrati koncentracijsko taborišče Auschwitz-Birkenau. Ker razen *Schindlerjevega seznama* in *Savlovega sina* ostali filmi nimajo enotnega, uradnega slovenskega prevoda, sem se glede teh odločila, da obdržim njihovo angleško poimenovanje.

Vlak z natrpanimi živinskimi vagoni ljudi, ki prihaja v notranjost taborišča, je zagotovo eden izmed najpogosteje prikazanih motivov v filmih o holokavstu. Eksplicitno je predstavljen v štirih filmih iz mojega vzorca, in sicer v *Schindlerjevem seznamu*, *Playing for Time*, *The Grey Zone* in *God on Trial*, vlak pa v ozadju opazimo tudi v uvodnem dogajanju v *Savlovem sinu*. Posamezni prikazi se razlikujejo glede na dolžino trajanja prihoda novih jetnikov in razmer na

živinskih vagonih. V *Playing for Time* brez dvoma spremljamo najbolj podroben prikaz tega procesa, saj vidimo nehumane razmere v vagonu, v katerem ni bilo poskrbljeno niti za dovod zraka, sanitarnih potrebščin, hrane in vode niti za zadostno količino prostora za ujetnike. Gledalec tako spremlja obup, ki se je naselil med bodoče taboriščnike, ta pa narašča z vsako minuto potovanja. Jetniki so vedno bolj glasni in na nehumane pogoje skušajo opozoriti paznike na vlaku, ki se za njihove klice ne zmenijo. V trenutku, ko žrtve začutijo, da se vlak ustavlja, se ozračje popolnoma spremeni – nastopi tišina, polna otipljivega strahu, preseka pa jo glasno odprtje vrat in vpitje ukazov s strani paznikov koncentracijskega taborišča. *Schindlerjev seznam* gledalcu prav tako ponudi vpogled v prihod vlaka v Auschwitz, pri čemer so vse ujetnice v vagonu popolnoma tiho, kar prizoru daje še dodaten pridih zloveščega, po odprtju vrat pa sledi neutrujen lajež psov in navodila nacističnih paznikov. *God on Trial* v le nekaj sekundah prikaže izstop prestrašenih jetnikov iz vlaka in agresivne pse, namenjene za dodatno ustrahovanje prišlekov, *The Grey Zone* pa se najprej osredotoči na prikaz notranjosti vagona, temu pa v nadaljevanju filma sledi tudi prihod vlaka v taborišče. Gre za predstavitev dveh nasprotnih si situacij – v prvi jetniki v tišini prazno zrejo v kamero, v drugi pa njihovo tišino preseka vpitje osebja v taborišču, lajež psov in grobo potiskanje ljudi iz vagona. V vseh reprezentacijah vlaka z jetniki in njihovega prihoda v Auschwitz tako spremljamo dve popolnoma različni situaciji. Dogajanje znotraj vagonov je zavito v tišino, zaporniki pa s strahom v tišini čakajo, kaj bo sledilo, medtem ko je konec železniških tirov prikazan kot poln glasnih paznikov, ki prišleke na grob način spremljajo ob izstopanju iz vlaka. Pogosto je za dodatno prestrašenost jetnikov skrbel lajež agresivnih nemških ovčarjev.

Proces striženja las, ki je skrbel za dodaten odvzem identitete internirancem, je prav tako predstavljen v *Schindlerjevem seznamu*, *Playing for Time*, *God on Trial* in *The Grey Zone*. V *Schindlerjevem seznamu* vidimo pet na novo prispelih internirank, ki jim lase odstranjujejo taboriščnice, ki so v Auschwitzu (najverjetneje) že dlje časa. Vse nove jetnice v tišini zrejo v tla, medtem ko jim grobo strižejo lase, iz njihovih izrazov pa je jasno, da se počutijo ponižane in da ne razumejo, zakaj se jim to dogaja. Podobno vidimo v prizoru filma *Playing for Time*, kjer gre med striženjem las za popolnoma mehaničen proces, izvajan v tišini, jetnice pa sploh nimajo časa, da bi razumele, kaj se dogaja. Gre za prikaz grobega in neosebnega razčlovečenja vseh judovskih taboriščnic, saj po koncu striženja ena izmed delavk pove, da lase ostrižejo le Judinjam. *God on Trial* gledalcu prav tako ponudi vpogled v striženje in britje moških jetnikov, ki so med procesom izredno ponižani, saj za mnoge Jude njihovi lasje in brade predstavljajo bistven del identitete. V *The Grey Zone* spremljamo drugačen način striženja las – v filmu jih

namreč taboriščniki odstranjujejo z glav žrtev po tem, ko so bile že usmrčene. Vsak izmed teh prikazov je kazalec izrednega ponižanja, ki so ga trpeli (živi ali že ubiti) interniranci taborišča, saj so se nacisti na vso moč trudili, da bi žrtve v celoti izkoristili. Znana sta dva glavna razloga za striženje las in britje vsem na novo prispelim jetnikom Auschwitza. Prvi je bil osnovan na higieničnih predpostavkah, saj so na ta način želeli preprečiti širjenje nekaterih nalezljivih bolezni med zaporniki, drugi razlog pa se je nanašal na nemške gospodarske dejavnosti. Lase jetnikov so namreč razkuževali in jih pakirane pošiljali v nemška podjetja, ki so jih nato uporabljala za proizvodnjo različnih izdelkov, med njimi tudi bomb (Ryback, 1993). Auschwitz je bil med drugim tudi edino nacistično koncentracijsko taborišče, v katerem so internirancem na roke vtetovirali številke. To je prikazano v filmih *God on Trial* in *Playing for Time*, v obeh primerih pa gre za proces, ki je sledil striženju las. Prek določanja številke vsakemu taboriščniku je ta s tem izgubil še dodaten del svoje identitete, saj njegovo lastno in družinsko ime ni bilo več relevantno. V obeh filmih je proces tetoviranja prikazan v nekaj sekundah, kljub temu pa je mogoče iz izrazov jetnikov, ki ga doživljajo, razbrati bolečino in zmedenost ter ponižanje. Po vseh končanih postopkih, ki so jih morali novi interniranci pretrpeti pred dejanskim vstopom v taborišče, pa so prejeli še zadnjo stvar, ki jim je sporočala njihovo manjvrednost, zamenljivost in ujetništvo. Gre za modro-bele uniforme, ki so jih morali nositi ves čas ujetništva, to pa pogosto ni veljalo za tiste na posebnih položajih – govorim o odredih *sonderkommando* v *Savlovem sinu* in *The Grey Zone* ter članicah orkestra v *Playing for Time*. Na uniformah so morali vsi taboriščniki nositi všitke, ki so sporočali razlog za njihovo ujetništvo, hkrati pa določali njihov položaj na hierarhični lestvici v Auschwitzu. Ker so bili Judje med najbolj preziranimi v taborišču, je všita Davidova zvezda za nekatere predstavljala še večji občutek strahu in ponižanosti. To je podrobno predstavljeno v *Playing for Time*, kjer se dvema izmed jetnic uspe s pazniki dogovoriti, da lahko z uniforme odstranita polovico Davidove zvezde, saj je bil Jud le eden od njunih staršev. Poleg tega so modro-bele uniforme, ki spominjajo na pižame, prikazane v vseh ostalih filmih.

Vse žrtve, ki so prispele v Auschwitz, so morale med drugim vso svojo lastnino predati nacistom oziroma jim je bila ta na silo odvzeta. Ti prizori se pojavljajo v filmih *God on Trial*, *Playing for Time* in *Savlov sin*. V zadnjem filmu ta proces spremljamo skozi oči taboriščnikov *enot sonderkommando*, ki so bili v največji meri zadolženi za zbiranje in odnašanje vsega, kar so ljudje pustili v predprostorih plinskih celic. V *Savlovem sinu* vidimo taboriščnike, ki so po odstranitvi trupel iz plinske celice začeli z razvrščanjem lastnine umrlih, vse to pa se je kasneje odpeljalo v del taborišča, kjer so skladiščili imetje internirancev. *Playing for Time* in *God on*

Trial postrežeta z reprezentacijo izkušnje novo prispelih ujetnikov, ki jim nacisti odvzamejo vse, kar so prinesli s sabo. V prvem vidimo kupe očal in oblačil taboriščnikov, v drugem pa prav tako zbiranje oblačil ter očal, poleg tega pa tudi polne police kovčkov, ukradenih žrtvam. Prav tako *Playing for Time* nazorno prikaže Kanado, del taborišča, v katerem je potekalo glavno razvrščanje in skladiščenje lastnine živih ter mrtvih v Auschwitzu.

Pomemben motiv filmov o holokavstu so krematoriji, prikaz njihove zunanosti pa je uporabljen v treh izbranih filmih, in sicer v *Schindlerjevem seznamu*, *Playing for Time* in *The Grey Zone*. V vseh primerih gre za prikaz gostega dima, ki se vali iz krematorija in vzbuja občutek grozljivega, vendar je v *The Grey Zone* poudarek bolj na dejstvu, da je obratoval nenehno, ob vsaki uri dneva, kar nakazuje na to, da se ubijanje in zažiganje trupel v Auschwitzu v letih delovanja taborišča nikoli ni prenehalo. Poleg tega v *Savlovem sinu*, *The Grey Zone* in *Schindlerjevem seznamu* vidimo tudi prikaz notranosti plinskih celic ter krematorijev. Poudarila bi, da *Schindlerjev seznam* na tej točki morda ne bi smel biti vključen, saj v resnici ne prikazuje plinske celice, temveč sobo za umivanje, vendar s tem gledalec ni seznanjen vse do trenutka, ko iz cevi začne prihajati voda in ne plin. Prav ta prizor v filmu je bil deležen številnih kritik, saj gre po mnenju mnogih za tipičen odraz ameriške produkcije, ki se kaže v nenehni potrebi po vzburjanju napetosti med občinstvom, temu pričakovanju pa sledi olajšanje, ki naj bi gledalcu sporočalo, da je bilo kljub vsemu možno preživeti Auschwitz (Skoller, 1996, str. 150). Eksplicitno reprezentacijo notranosti plinskih celic in krematorijev lahko vidimo v *Savlovem sinu* ter *The Grey Zone*, predvsem zaradi dejstva, da zgodbi filmov prikazujeta enote *sonderkommandov*, ki so jih morale upravljati. Tako oba filma predstavita nikoli končan proces spremljanja žrtev do plinskih celic, čakanje na njihovo smrt, ki ji je sledil začetek odstranjevanja trupel, in njihovo prenašanje do krematorijev. V filmih poleg tega vidimo čiščenje in beljenje plinskih celic po vsaki uporabi, med gledanjem *The Grey Zone* pa smo priča tudi neposrednemu prikazu nalaganja trupel žrtev v krematorije ter njihov sežig. V *Schindlerjevem seznamu* tako prikaz sobane, za katero menimo, da gre za plinsko celico, v največji meri služi za vpetost gledalca v dogajanje, saj ta z napetostjo pričakuje, da bo videl prizor, ki ni bil še nikoli predstavljen – uplinjanje velikega števila ljudi. *Savlov sin* in *The Grey Zone* pa po mojem mnenju reprezentirata mehaničnost procesov, ki so se odvijali znotraj krematorijev in plinskih celic. Grozote, ki jih prikazujeta ta dva filma, so bile za mnoge taboriščnike vsakodnevna realnost, ki so jo morali obravnavati čim bolj neosebno. Mentalno distanciranje od zločinov, storjenih v teh prostorih, je bil namreč pomemben pogoj za preživetje mnogih jetnikov iz enot

sonderkommando, ki so morali svoje delo opravljati prek potlačenja svojih čustev, saj bi v nasprotnem primeru hitro utrpeli enako usodo kot na milijone drugih ljudi.

Poleg plinskih celic in krematorijev lahko v filmih zasledimo prikaze dveh drugih objektov v taborišču Auschwitz-Birkenau. Prve so barake, v katerih so bili prisiljeni živeti taboriščniki ter so prikazane v filmih *Playing for Time* in *God on Trial*. Pri obeh gre za podobne reprezentacije – v njih stojijo visoki leseni pogradi, na katerih je spalo ogromno jetnikov, to pa je tudi edina "oprema" celotne zgradbe. Morda bi bilo potrebno poudariti dejstvo, da je v obeh filmih število ljudi v barakah mnogo manjše, kot je bilo v resnici, čeprav je bilo tudi to seveda odvisno od tega, ali je v taborišče prišla nova skupina jetnikov, ali je bila ravno izvršena selekcija in tako naprej. Drugi objekt, ki je prikazan v filmih, pa je električna ograja z bodečo žico, napeljana okrog celotnega kompleksa taborišča. Ta je prikazana v vseh izbranih filmih, v nekaterih morda ne s posebnim namenom, v drugih pa za vzbujanje grozljivega in zloveščega občutka pri občinstvu. Ob gledanju *Playing for Time* prizor te ograje spremlja temačna glasba, ki gledalcu sporoča nevarnost bodeče žice in hkrati tudi celotnega taborišča. Popolnoma drugačen motiv električne ograje vidimo v filmu *The Grey Zone*, kjer se jo sicer nekajkrat vidi od daleč, do izraza pa pride med zasliševanjem taboriščnic o smodniku, poslanem v moški del Auschwitzu. Ena izmed obtoženih se namreč, namesto da bi morala še naprej spremljati pobijanje svojih sojetnic, raje odloči za smrt, s tem namenom pa se vrže na ograjo, ki jo v trenutku ubije. Ta prizor se nanaša na mnoge znane primere, v katerih so se taboriščniki raje odločili za samomor kot pa za nadaljevanje življenja v Auschwitzu, za njegovo izvedbo pa so si izbrali enako tehniko kot jetnica v filmu. Reprezentacija usode mnogih takih žrtev, ki niso mogle prenesti več tegob taborišča, je ena izmed redkih v filmih o holokavstu.

Nenehen spremljevalec življenja vseh žrtev taborišča so bile selekcije, ki so jih pazniki pogosto izvajali popolnoma nenapovedano. Prva selekcija, postopek, ki je tiste, sposobne za delo ločil od tistih, ki so bili takoj poslani v plinske celice, je čakala vse novo prispele jetnike, vendar ta ni podrobno prikazana v nobenem izmed filmov. Kljub temu pa je v dogajanje filma *God on Trial* vključena naključna selekcija, ki so jo morali opraviti taboriščniki, ki so bili v Auschwitzu zaprti že nekaj časa. Tako vidimo prostor, v katerem so na eni strani jetniki brez oblačil, na drugi pa pazniki in zdravnik. Interniranci morajo nato preteči določeno razdaljo do zdravnika, ta pa jih glede na njihov fizični izgled pošlje na levo ali na desno stran – ena od njiju je pomenila življenje, druga pa smrt. Nihče izmed jetnikov ni bil prepričan, katera stran je katera, kar je še dodatno prispevalo k njihovi negotovosti in strahu, da bodo kmalu usmrčeni. Gre torej za redko

reprezentacijo procesa v Auschwitzu, ki so se ga bali vsi taboriščniki, ne glede na njihovo dejansko telesno stanje.

Filmi, ki prikazujejo življenje žrtev, zaprtih v koncentracijskih taboriščih, težko zaobidejo prikazovanje vsakdana jetnikov, ki je bil v največji meri sestavljen iz prisilnega dela in poniževanj, ki so jih bili deležni s strani paznikov ter celo drugih taboriščnikov. V treh izmed izbranih filmov najdemo eksplicitne prikaze dela, ki so ga morali jetniki opravljati za preživetje. To je mnogokrat presegalo njihove fizične sposobnosti, saj so bili med drugim podhranjeni in šibki, kar so pogosto spremljale tudi različne bolezni, ki so se širile med interniranci. V *Savlovem sinu* in *The Grey Zone* so reprezentacije prisilnega dela osredotočene na prikazovanje zadolžitvev, ki so jih bili primorani opravljati jetniki iz enot *sonderkommandov*. Njihove naloge so v obeh filmih prikazane kot izredno naporne, tako telesno kot duševno izčrpavajoče. Prizori zlaganja trupel na kupe, njihovo odnašanje do krematorijev in kasneje nalaganje v peči so prikazani kot vsakdanja opravila, kar so za odrede *sonderkommandov* tudi bila. Poleg opisanega so bili zadolženi tudi za prenos pepela iz krematorijev do točke, kjer so se ga morali znebiti, to pa sta bila bodisi reka ali jezero, bodisi luknje, skopane v ta namen. V filmu *Playing for Time* smo prav tako priča prizorom prisilnega dela, vendar lahko te večinoma opazimo le v ozadju dogajanja. Tako vidimo številne jetnike, ki so najpogosteje prisiljeni v urejanje okolice barak in v kopanje raznovrstnih surovin za zadovoljitev nemških želja. Poniževanje in izživljanje nad taboriščniki ter poleg tega tudi posamezne usmrtitve pa lahko spremljamo v *Savlovem sinu*, *Playing for Time* in *The Grey Zone*. Tako pri poniževanju kot tudi pri usmrtitvah gre v vseh primerih za prikazovanje načina njihove izvedbe kot popolnoma neosebni dejanj, v katerih so pazniki in drugi zaposleni v taborišču ali uživali oziroma so se jim zdela zabavna ali pa so jih dojemali kot vsakdanja in so jih izvajali brez vpletenosti čustev. V *Savlovem sinu* tako vidimo usmrtitev prisilnega delavca, v *The Grey Zone* vodnika, ki ustrelil taboriščnika iz odreda *sonderkommando*, v *Playing for Time* pa spremljamo usmrtitev z obešanjem, žrtvi pa sta jetnika, ki jima je uspelo pobegniti iz Auschwitza. Obešanje je bilo v taborišču pogosto, venomer pa je šlo za javne dogodke, saj so z njimi pazniki druge internirance opominjali na posledice, ki sledijo takim dejanjem. Pod poniževanje lahko uvrstimo vse primere, omenjene zgoraj – odvzem lastnine, las, imen in s tem identitete. Poleg tega pa so bili taboriščniki vsakodnevno podvrženi mnogim drugim oblikam zlorabljanja in izživljanja paznikov. V *Savlovem sinu* Saula nekateri častniki SS zasmehujejo in plešejo okrog njega, *Playing for Time* pa ponuja nenehne prizore tepeža in ustrahovanj, ki so jim bile podvržene članice orkestra, poleg tega pa tudi podobe zunaj njihove barake, kjer na primer mimoidoči paznik eno izmed

prisilnih delavk porine v mlako vode le zato, ker si je za trenutek oddahnila od dela. Sestavni del vsakega izmed filmov je nenehen strah taboriščnikov, ki vedo, da lahko življenje izgubijo zaradi katerekoli malenkosti, ki bi jo zaposleni v taborišču dojeli kot prekršek. Vsi liki v izbranih filmih zato sprejemajo katerokoli obliko poniževanja ali kaznovanja in se nad njimi niti enkrat ne pritožujejo.

Če se vrnem v teoretski del diplomske naloge, bi rada izpostavila dve glavni točki, ki ju lahko povežem s prepoznanimi motivi in reprezentacijami holokavsta v petih izbranih filmih. Prva sovпада z mnogimi kritikami, usmerjenimi proti filmom, katerih tematika je holokavst, in se nanašajo na marginalizacijo nejudovskih žrtev nacizma. Kot rečeno, je kljub temu da so bili Judi najintenzivneje preganjana in morjena družbena skupina, nujno prepoznavanje dejstva, ki priča o žrtvah med Romi, Slovani, Poljaki, homoseksualci, telesno in duševno oviranimi ter političnimi nasprotniki. Pripadniki teh etnij in družbenih skupin so tako v najbolj znanih filmskih upodobitvah holokavsta najpogosteje postavljeni ob stran ter v dogajanje vključeni le kot spremljajoči liki ali pa tudi to ne (Loshitzky, 2003, str. 58–59). V vseh izbranih petih filmih spremljamo zgodbe Judov, pri tem pa druge družbene skupine igrajo le stranske vloge. *Playing for Time* še dodatno postreže z antagonistično reprezentacijo treh poljskih članic orkestra, ki so prikazane kot antisemitke – sovraštvo do Judov je bilo sicer res na Poljskem močno razširjeno, kljub temu pa je vprašljiva legitimnost reprezentacije, ki edine tri nejudovske like v filmu (poleg paznikov in osebja taborišča) prikaže prek poudarka stereotipno negativnih nacionalnih karakteristik. Tudi v filmu *God on Trial* je edini med jetniki, ki ni Jud, kapo – nadzornik ostalih zapornikov. Gre sicer za kriminalca, ki sam izpostavi svojo agresivno in nevarno naravo, pri tem pa večkrat poudari, da ni Jud in da mu zato ne preti nič tako hudega kot ostalim. Tudi v tem primeru gre torej za nejudovski lik, ki je na to ponosen in ki rad oglašuje dejstvo, da je na hierarhični lestvici taborišča višje kot drugi interniranci.

Druga točka, na kateri bi rada ugotovitve iz empiričnega dela povezala s predpostavkami, izpostavljenimi v teoretskem delu diplomske naloge, so najpogostejši motivi, prikazani v filmih o holokavstu. Glede na izbrano literaturo jih večina izhaja iz posnetkov zaveznikov, ki so nastali takoj po osvoboditvi koncentracijskih taborišč. Med te motive spadajo množična grobišča, krematoriji, modro-bele uniforme, električna ograja z bodečo žico, plinske celice, ki na videz delujejo kot sobe za umivanje, vtetovirane številke na rokah taboriščnikov in skladišča, polna lastnine vseh prispelih v koncentracijska taborišča (Baron, 2010, str. 92). Prav vsi naštetih prizori se pojavljajo v filmih, ki sem si jih izbrala za analizo. Med njimi lahko najpogosteje opazimo reprezentacije električne ograje okrog koncentracijskega taborišča Auschwitz-Birkenau in

uniforme internirancev, saj se ta dva motiva pojavita v vsakem izmed filmov. Prav tako v štirih vidimo zunanost ali notranost krematorijev ter plinskih celic (*Playing for Time*, *The Grey Zone*, *Schindlerjev seznam* in *Savlov sin*). Tudi skladiščenje lastnine internirancev je prisotno v vsakem filmu, vendar na povsem različne načine. *God on Trial* in *Schindlerjev seznam* postrežeta le z bežnimi prizori kupov očal, oblačil in kovčkov, medtem ko v *Savlovem sinu* ter *Playing for Time* vidimo celotne prostore, namenjene za shranjevanje imetja žrtev. Podobno je mogoče opaziti tudi v *The Grey Zone*, kjer smo priča zbiranju in razvrščanju ogromne količine stvari, ki so jih za sabo pustili ljudje, umorjeni v plinski celici – od čevljev, hrane, ročnih ur pa do steklenic alkohola. Vtetovirane številke opazimo v dveh filmih, in sicer *Playing for Time* ter *God on Trial*, množična grobišča pa v *Savlovem sinu*, v katerem so zaradi pomanjkanja prostora v krematorijih veliko število novo prispelih jetnikov ubijali in zažigali na prostem. Vsi izmed izbranih filmov se v tem smislu držijo "pravil" reprezentiranja holokavsta in koncentracijskih taborišč, saj so motivi prevzeti tako iz zgodovinskih posnetkov zaveznikov kot tudi iz drugih ustnih ter pisnih dokazov o grozotah procesov, ki jih je vodila nacistična ideologija.

4 ZAKLJUČEK

Holokavst danes predstavlja enega izmed najširše znanih pojmov v zahodni pa tudi globalni družbi. K temu je med drugim bistveno prispevala filmska industrija, ki ga je kot motiv začela vključevati v številne produkcije. Te so se sicer začele vrstiti že v letih takoj po koncu druge svetovne vojne, vendar pa zaradi družbenopolitičnih razmer ni šlo za tematiko, ki bi v večji meri pritegnila svetovno javnost. Znatno vlogo pri umestitvi holokavsta v kolektivni spomin (predvsem) zahodnih družb je imela t. i. amerikanizacija holokavsta, o kateri lahko govorimo v kontekstu aplikacije nacističnih preganjanj in morjenja evropskih Judov na aktualne problematike ameriške družbe. Poleg drugih faktorjev je imel pri tem pomemben položaj *Schindlerjev seznam*, film, ki je dogodke iz druge svetovne vojne v tem smislu približal svetovni javnosti, ki je v skladu s tem postala bolj ozaveščena in hkrati občutljiva do žrtev nacizma. *Schindlerjev seznam* in drugi filmi, ki so se podali na pot reprezentiranja zločinov, ki se mnogim še danes zdijo nepredstavljeni, pa so med drugim za sabo prinesli tudi val kritik, usmerjenih proti filmskim prikazom holokavsta. Temeljna vprašanja, ki se porajajo med razmišljanjem o uporabi motivov iztrebljanja judovskih, romskih, slovanskih, poljskih in drugih prebivalcev Evrope ter nadalje homoseksualcev, političnih nasprotnikov ter duševno in fizično obolelih, se v največji meri nanašajo na upravičenost prikazovanja teh nacističnih zločinov. V drugi polovici dvajsetega stoletja se je namreč pojavilo mnogo zahtev filmskih kritikov in hkrati akademikov s področja družbenih ter humanističnih študij po upoštevanju dejstva, da holokavst zajema grozodejstva, ki jih ni mogoče prikazati na filmskem platnu. Poleg tega so vzniknila opozorila o dejstvu, da je treba pri reprezentacijah teh dogodkov nujno upoštevati etična merila, ki so namenjena spoštljivem predstavljanju trpljenja žrtev. Porajala so se vprašanja o tem, kdo ima pravico prikazovati holokavst – ali gre za tematiko, omejeno na njegove žrtve, ali jo lahko skušajo reprezentirati vsi, ki si tega želijo? Po eni strani je res, da je brez stika z žrtvami in vpogleda v vse vrste dokumentov, dokazov ter pričevanj nemogoče poskušati strahote, ki so se dogajale v koncentracijskih taboriščih, uporabiti v namene popularne kulture. Po drugi strani pa gre za tematiko, ki je (čeprav zakasnjeno) postala eden izmed najbolj znanih primerov zločinov nad človeštvom, za njene razsežnosti pa so v prvi vrsti odgovorni zgodovinski posnetki s strani zavezniških vojakov, ki so proti koncu druge svetovne vojne osvobajali posamezna koncentracijska taborišča. Posnetki in pričevanja z Nürnberških procesov med leti 1945 in 1949 so poskrbeli za javno zavedanje o razsežnosti zločinov, storjenih nad že omenjenimi družbenimi skupinami ter etnijami. Z vpogledom v dokazna gradiva, ki so nastala med osvobajanjem

taborišč, lahko posameznik spremlja prizore, za katere se še danes zdi, da jih kljub izidu številnih filmov, ki naslavljajo holokavst, nihče ne more reprezentirati v njihovi celotni, grozljivi razsežnosti.

V teoretskem delu diplomske naloge sem se prek vpogleda v izbrano literaturo poglobila prav v (ne)reprezentabilnost holokavsta kot motiva za namene produkcije filmske industrije. V ta namen sem se za boljše razumevanje dveh temeljnih konceptov diplomskega dela, holokavsta in reprezentacije, v primeru prvega nanašala na zgodovinska dejstva o nacističnih zločinih, zagrešenih v letih neposredno pred in med drugo svetovno vojno. Pri predstavitvi pojma reprezentacije sem tega skušala razložiti prek uporabe njenega koncepta, kakršnega je v svojih delih razvil Stuart Hall. V nadaljevanju je sledil pregled holokavsta kot pomembnega motiva v filmski industriji v dvajsetem in enaindvajsetem stoletju ter problematike, ki so sledile njegovi uporabi za namene popularne kulture. Pri tem sem večji del posvetila izvoru tipov prikazov, ki jih lahko dandanes najdemo med gledanjem filmov s tako tematiko, in se spraševala o upravičenosti njihove reprezentacije. Empirični del diplomskega dela je sestavljen iz analize vzorca petih filmov, ki neposredno obravnavajo holokavst in hkrati jetništvo ter procese znotraj največjega nacističnega koncentracijskega taborišča Auschwitz-Birkenau. Prek uporabe kriterija – ocena 7 ali več na spletni podatkovni bazi o filmih in televizijskih programih ter filmskih igralcih IMDb – sem pridobila sledeče filme: *Schindlerjev seznam*, *Savlov sin*, *Playing for Time*, *The Grey Zone* in *God on Trial*. Po predstavitvi vsebine vsakega izmed naštetih sem se usmerila k interpretaciji motivov, ki sem jih zasledila med gledanjem, in tiste, ki se ponavljajo v več filmih, medsebojno primerjala. Temu je sledila aplikacija nekaterih ugotovitev iz analize na teoretski okvir diplomskega dela, saj so v filmih po eni strani vključeni najpogostejši motivi holokavsta, pridobljeni prek že omenjenih zgodovinskih posnetkov in pričevanj, po drugi pa sem v nekaterih filmih zasledila še eno predpostavko, predstavljeno v prvem delu diplomske naloge. Gre za omejevanje grozot holokavsta zgolj na judovske žrtve in hkrati negativno prikazovanje drugih internirancev v koncentracijskem taborišču, ki ne pripadajo tej etnično-religijski družbeni skupini. V tem smislu se tudi danes prevečkrat spregleda trpljenje vseh, ki jih je nacistem označil kot nezaželene skupine in se intenzivno trudil za njihov izbris iz družbenega, nacionalnega ter nadalje globalnega prostora. Posamezni filmi v takšni ali drugačni meri prikazujejo grozote, s katerimi so bile soočene žrtve holokavsta. V filmih *The Grey Zone* in *Savlov sin* smo na primer kot gledalci primorani v opazovanje nepredstavljenih prizorov (visokih kupov trupel, njihovo prenašanje, izmaličenje in zažiganje), ki so bili za taboriščnike iz enot *sonderkommando* del vsakdana. V drugih filmih nismo priča

eksplicitnim prikazom množičnega pobijanja, čeprav kot gledalci vemo, da se je to nenehno odvijalo le nekaj metrov stran od prizorov, ki jih spremlja kamera. Ne glede na to, ali gre za neposreden prikaz najhujših zločinov, storjenih v koncentracijskem taborišču Auschwitz-Birkenau, ali pa so ti vključeni v ozadje dogajanja, vsi izbrani filmi dosežejo svoj cilj prek poskusa približanja dogodkov holokavsta kasnejšim generacijam. Po mojem mnenju gre namreč za tematiko, ki bi se morala zasidrati globoko v individualno in kolektivno zavest ljudi ter v njej obstajati kot opozorilo ter svarilo, predvsem pa kot zahteva, da se grozote, zaradi katerih je življenje izgubilo tolikšno število žrtev, ne ponovijo nikoli več.

5 VIRI

1. Baron, L. (2010). The first wave of American “Holocaust” films, 1945–1959. *The American Historical Review*, 115(1), 90–114. Dostopno prek <https://academic.oup.com/ahr/article-abstract/115/1/90/18987>
2. Eaglestone, R. in Langford, B. (ur.). (2008). Teaching Holocaust literature and film. Basingstoke: Palgrave Macmillan. Dostopno prek <https://pdfs.semanticscholar.org/ba85/97a5b8d281040af9a6e18aff9b0d6bdc697d.pdf>
3. Ebbrecht, T. (2010). Migrating images: Iconic images of the Holocaust and the representation of war in popular film. *Shofar*, 28(4), 86–103. Dostopno prek <https://www.jstor.org/stable/10.5703/shofar.28.4.86?seq=1>
4. Ebbrecht-Hartmann, T. (2015). Preserving memory or fabricating the past? How films constitute cinematic archives of the Holocaust. *Cinéma & Cie* 15(24), 33–47. Dostopno prek https://www.researchgate.net/publication/308376588_Preserving_memory_or_fabricating_the_past_how_films_constitute_cinematic_archives_of_the_holocaust
5. Flanzbaum, H. (1999). The americanization of the Holocaust. *Journal of Genocide Research*, 1(1), 91–104. Dostopno prek <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14623529908413937?journalCode=cjgr20>
6. God on Trial (b. d.). Dostopno prek https://www.imdb.com/title/tt1173494/?ref=fn_al_tt_1
7. Hall, S. (1997a). Introduction. V S. Hall (ur.), *Representation: Cultural representations and signifying practices* (str. 1–13). London: Thousand Oaks; New Delhi: Sage; Milton Keynes: The Open university. Dostopno prek https://pdfs.semanticscholar.org/90bd/e6eeb7933bd20221ec9bda0e51a8d94d40e1.pdf?_ga=2.208682194.1510934840.1589608860-822710776.1556800656
8. Hall, S. (1997b). The work of representation. V S. Hall (ur.), *Representation: Cultural representations and signifying practices* (str. 13–75). London: Thousand Oaks; New Delhi: Sage; Milton Keynes: The Open university. Dostopno prek https://pdfs.semanticscholar.org/90bd/e6eeb7933bd20221ec9bda0e51a8d94d40e1.pdf?_ga=2.208682194.1510934840.1589608860-822710776.1556800656
9. Houdsen, M. (2007). *The Holocaust: Events, motives and legacy*. Tirril: Humanities-Ebooks.

10. Langford, B. (1999). "You cannot look at this": Thresholds of unrepresentability in Holocaust film. *The Journal of Holocaust Education*, 8(3), 23–40. Dostopno prek <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17504902.1999.11087094>
11. Lassner, P. (2011). Testing the limits of the middlebrow: The Holocaust for the masses. *Modernist Cultures*, 6(1), 178–195. Dostopno prek <https://www.eupublishing.com/doi/abs/10.3366/mod.2011.0009>
12. Lerner, A., Lerner, B., Koffler, P., Vachon, C., Nelson, T. B. (producenti) in Nelson, T. B. (režiser). (2001). *The Grey Zone* [Film]. United States: Millenium Films.
13. List of Holocaust films (b. d.) Dostopno prek https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Holocaust_films
14. Loewy, H. (2004). The mother of all holocaust films?: Wanda Jakubowska's Auschwitz trilogy. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 24(2), 179–204. Dostopno prek: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0143968042000223691?journalCode=chjf20>
15. Loshitzky, Y. (2003). Quintessential strangers: The representation of Romanies and Jews in some Holocaust films. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 44(2), 57–71. Dostopno prek <https://www.jstor.org/stable/41552369?read-now=1&refreqid=excelsior%3A227848c245d8f579f7b5af9bebad8dda&seq=1>
16. Lustig, B., Spielberg, S., Molen, G. R. (producenti) in Spielberg, S. (režiser). (1993). *Schindler's List* [Film]. United States: Universal pictures.
17. Luthar, B. (1996). Analiza medijskega vpliva v semiotski družbi. *Teorija in praksa*, 33(2), str. 181–193. Dostopno prek <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-AW06KQIK/130d1cb2-1690-483c-a19c-8a42caf5d1a8/PDF>
18. Luthar, O. in Pogačar, M. (2013). Neznane sledi: judovstvo, antisemitizem in holokavst v slovenski zgodovini. Ljubljana: Ministrstvo za zunanje zadeve. Dostopno prek <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-CIINLZJ3/4d095c81-4e28-4203-9b17-cf3128adcaa4/PDF>
19. Playing for time (b. d.). Dostopno prek https://www.imdb.com/title/tt0081344/?ref=nv_sr_srsg_0
20. Rapaport, L. (2002). Hollywood's Holocaust: Schindlers List and the construction of memory. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 32(1), 55–65. Dostopno prek <https://muse.jhu.edu/article/400225/summary>
21. Redhead, M., Rodgers, J., Menash, A. (producenti) in De Emmony, A. (režiser). (2008). *God on Trial* [Film]. United Kingdom: Hat Trick Productions.

22. Ryback, T. W. (1993, 8. november). Evidence of evil. *The New Yorker*. Dostopno prek <https://www.newyorker.com/magazine/1993/11/15/evidence-of-evil>
23. Saul fia (b. d.). Dostopno prek https://www.imdb.com/title/tt3808342/?ref_=nv_sr_srsg_0
24. Schindler's List (b. d.). Dostopno prek https://www.imdb.com/title/tt0108052/?ref_=nv_sr_srsg_0
25. Sipos, G., Rajna, G. (producenta) in Nemes, L. (režiser). (2015). *Saul fia* [Film]. Hungary: Laokoon Filmgroup.
26. Skoller, J. (1996). The shadows of catastrophe: Towards an ethics of representation in films by Antin, Eisenberg, and Spielberg. *Discourse*, 19(1), 131–159. Dostopno prek <https://www.jstor.org/stable/41389435?seq=1>
27. Suleiman, S. R. (2014). The stakes in Holocaust representation: On Tarantino's *Inglourious Basterds*. *Romanic Review*, 105(1-2). Dostopno prek https://romanicreview.journals.cdrs.columbia.edu/wpcontent/uploads/sites/16/2016/05/WWII_Suleiman_2014.pdf
28. The Grey Zone (b. d.). Dostopno prek https://www.imdb.com/title/tt0252480/?ref_=nv_sr_srsg_0
29. Wright, M. J. (2000). "Don't touch my Holocaust": Responding to *Life Is Beautiful*. *The Journal of Holocaust Education*, 9(1), 19–32. Dostopno prek <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17504902.2000.11087099>
30. Yellen, L., Quill, J. E., Ramsay, L., Sofronski, B. (producenti) in Mann, D. (režiser). (1980). *Playing for Time* [Film]. United States: Szygzy Productions.