

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Neža Kavka

Od drame do parodije: podobe nacizma v sodobnem nemškem filmu

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Neža Kavka

Mentorica:izr. prof. dr. Maruša Pušnik

Od drame do parodije: podobe nacizma v sodobnem nemškem filmu

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

Hvala staršem za podporo, potrpežljivo čakanje in le občasno opominjanje.

Hvala mentorici za strokovno vodstvo, predvsem pa za optimizem in elan, s katerima me je navdala pri vsakem obisku govorilnih ur.

## **Od drame do parodije: podobe nacizma v sodobnem nemškem filmu**

Nemčija in njena nacistična preteklost je tema, ki nikoli ne izgubi svoje aktualnosti. K temu prispevajo tudi filmi o tem obdobju, ki redno nastajajo v nemški, pa tudi mednarodnih produkcijah. Cilj tega diplomskega dela je ugotoviti, kako so v sodobnih nemških filmih upodobljeni akterji iz obdobja nacizma, kot so Hitler, narod in posamezniki, ter ali so med ugotovljenimi upodobitvami kakšne pomembno nove ali drugačne od ustaljenih. S tem namenom sem za analizo treh filmov iz nemške produkcije po letu 2000 postavila dve tezi: prvo, da je v sodobnem nemškem filmu Hitler upodobljen vse bolj človeško, ter drugo, da kolektivna krivda nemškega naroda ni več samoumevna. V izbranih filmih sem odkrila množico upodobitev Hitlerja kot človeka, skoraj toliko pa tudi ustaljenih reprezentacij. Podobno velja tudi za drugo tezo, saj medtem ko izbrani filmi prinašajo nekatere nove poglede na kolektivno krivdo nemškega naroda, tudi ustaljene še vztrajajo. Izbrani filmi nekatere ustaljene kolektivne spomine ohranjajo, druge nekoliko pozabljajo ali pa vnašajo nove. Debate, ki so se sprožile ob predstavljenih filmih, pa kažejo, da je kolektivna travma, ki jo je povzročil nacizem, v nemškem prostoru še vedno zelo prisotna.

Ključne besede: kolektivni spomin, nacizem, nemški film.

## **From drama to parody: representations of Nazism in modern German films**

Germany and its Nazi past is a theme that never loses its appeal. Films depicting that period of time in German history are constantly being made in German and international productions and are keeping the theme contemporary. The goal of my work is to determine how are the protagonists of that era, for instance Hitler, the nation and individuals depicted in modern German film and if there are any new or different depictions from the already established ones. To find these depictions I have chosen to analyse three films from the German cinema production after the year 2000 and have set two theses. The first thesis is that in the modern German film, Hitler is more commonly being depicted as a human being. The second thesis is that the collective guilt of the German nation is no longer self-evident. The films I have chosen have shown many instances of Hitler being depicted as a human being, as well as many depictions of the established portrayals. Similar goes for the collective guilt of the German nation. While the films do bring some new views of it, many established depictions still persist. The films I analysed have shown that some collective memories are being preserved, others are slowly disappearing and new ones are emerging. Debates, which these films sparked, show that the collective trauma caused by the Nazi period is still very much present in Germany.

Key words: collective memory, Nazism, German film.

## KAZALO

1	Uvod .....	6
2	Kolektivni spomin in mediji .....	8
2.1	Kolektivni spomin .....	8
2.2	Kulturni spomin: materialnost spomina v kulturni produkciji.....	14
2.3	Globalni spomin – pojav novega tisočletja.....	17
2.4	Kulturna travma: brazgotina na družbenem tkivu .....	20
3	Kulturno-zgodovinski okvir časa nacizma v Nemčiji .....	23
3.1	Nacizem: politična stranka in ideologija.....	23
3.2	Hitler: firer in njegov propad.....	26
3.3	Odporniška gibanja.....	27
4	Vojni film: spomin in popularna zgodovina .....	30
4.1	Preteklost, zgodovina – film, zgodba.....	30
4.2	Konstrukcija historičnega v igranem filmu .....	32
4.3	Preteklost kot filmska zgodba – 'resnica' vs. fikcija.....	34
5	Študija primerov: analiza filmov.....	37
5.1	Metodološki osnutek raziskave.....	37
5.2	Opisi filmov.....	42
5.3	Podobe nacizma v izbranih filmih.....	45
5.3.1	Hitler kot človek.....	45
5.3.2	Kolektivna krivda nemškega ljudstva ni več samoumevna .....	48
5.3.3	Razprava .....	51
7	Zaključek.....	57
8	Literatura.....	59

## 1 Uvod

Film je že od nekdaj moja velika ljubezen, zato se mi je zdelo smiselno, da je predmet mojega diplomskega dela. Nemški film je zaradi preteklosti okolja, v katerem nastaja, še posebej zanimiv, pravi predmet te naloge pa so podobe nemške preteklosti, natančneje podobe nacizma. Cilj tega diplomskega dela je namreč ugotoviti, na kakšen način so v sodobnih nemških filmih upodobljeni nekateri pomembni akterji iz obdobja nacizma, kot so Hitler, narod in posamezniki. Cilj diplomskega dela je ugotoviti tudi, ali so med obravnavanimi upodobitvami nacizma v sodobnih nemških filmih kakšne pomembne nove oziroma drugačne od ustaljenih.

V diplomskem delu postavljam dve tezi:

1. Hitler kot človek, ne pošast – v sodobnem nemškem filmu se pojavlja trend humanizacije Hitlerja, ki je v filmih vse pogosteje upodobljen bolj človeško. To lahko opazimo tako v parodiji kot v drami.
2. Kolektivna krivda nemškega ljudstva ni več samoumevna – v sodobnem nemškem filmu se izpostavlja dejstvo, da je bil del nemškega prebivalstva aktiven v boju proti nacizmu.

Za analizo podob nacizma v sodobnem nemškem filmu sem izbrala tri filme nemške produkcije iz obdobja po letu 2000. Vsi trije filmi so v Nemčiji dosegli dobro gledanost in odmevnost, tako doma kot v drugih evropskih državah. Izbrani filmi so: Propad (Der Untergang 2004), Zadnji dnevi Sophie Scholl (Sophie Scholl – Die letzten Tage 2005) in Moj Hitler (Mein Fuhrer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler 2007). Izbrala sem filme različnih žanrov, dve drami in parodijo, v katerih bom z dikurzivno in narativno analizo preučevala reprezentacije in interpretacije akterjev iz obdobja nacizma, pri interpretiranju ugotovitev pa si bom pomagala s teorijami o kolektivnem, kulturnem in globalnem spominu ter kulturni travmi.

Nalogo začnjam z uvodom, v drugem delu osvetlim teorije kolektivnega spomina in njegovih izpeljav v povezavi z mediji, od katerih sem izbrala kulturni spomin, globalni spomin ter kulturno travmo. V tretjem delu razložim zgodovinsko ozadje obdobja, s katerim se ukvarjajo izbrani filmi, torej nacizma in njegovega voditelja Adolfa Hitlerja. V četrtem

delu razložim, na kakšen način deluje zgodovinski film, ter se posvetim odnosu med preteklostjo in zgodbo na način, kot jo pove film. Peto poglavje sem namenila analizi izbranih filmov, kjer pokažem, kakšne podobe nacizma so prisotne v izbranih filmih, ter postavljeni tezi interpretiram v luči ugotovitev. Nalogo končam z zaključkom, kjer povzamem celotno delo in glavne ugotovitve.

## 2 Kolektivni spomin in mediji

### 2.1 Kolektivni spomin

Z vprašanjem, kaj je spomin in kako se nanaša na sedanost, se je skozi stoletja ukvarjalo veliko mislecev od antične Grčije do modernih fenomenologov – mnoge je zanimala ta tema. Popularnost teme v zadnjem času se kaže v naraščajoči vidnosti in pomembnosti naracije v družbeni in politični praksi, ki sta spomin utemeljili kot enega pomembnejših diskurzov v družbenih znanostih. To spominsko zanimanje predpostavlja, da je spomin predvsem družben, torej lociran v institucijah v obliki pravil, zakonov, standardiziranih praks in zapisov. V tej durkheimovski orientaciji je spominski diskurz uporabljen za razlago preteklosti, poleg tega pa tudi za transformacijo te v zanesljiv vir identitete v sedanosti (Mizstal 2003, 124).

Razpravo o kolektivnem spominu začnem s Henrijem Bergsonom. Njegovo delo *Matter and Memory* (1896/1929) je pomembno kot nov način razmišljanja o spominu in kot izziv zgodnjim srednjeveškim pojmovanjem spomina, ki so ga predstavljala kot neke vrste skladišče idej in vtisov (Fowler 2005, 53). Bergson je izpostavil model, ki je bil bolj ustrezen modernosti: um je kot telefonska izmenjava, v kateri vsaka telesna celica igra pomembno vlogo (Bergson 1929, 19–21). Spomin za Bergsona izhaja iz nujne interakcije med umom in snovjo (Bergson 1929, xii). Procesiranje zaznav je odvisno od zapletene selekcije, v kateri so informacije živčnih celic iz zunanjega sveta presejane skozi spominske podobe preteklosti znotraj vizualnih centrov v možganih: »V vseh psihičnih stanjih /.../ spomin igra glavno vlogo« (Bergson 1929, 38). Bergson je menil, da se morajo zaznave, ki so filtrirane skozi spominske podobe, skladati z zunanjim svetom, torej morajo ustrezati objektu, ki je zaznavan. Spomin torej ni ne skladišče, niti fotoaparati, ampak je krožni tok med umom in snovjo (Bergson 1929, 145–146).

Bergson je oblikoval razliko med dvema vrstama spomina. Prvi je prostovoljni spomin (*voluntary memory*), kadar se kaj naučimo na pamet. Druge so neprostovoljne



spominske podobe, ki so v obliki jasnih, čutnih vtisov. Ta druga oblika spomina se pojavi nepovabljen, kot v sanjah, vendar pa obogati vsako vsakodnevno dejanje zaznave.

Današnji spominski diskurz večinoma temelji na opisu kompleksnosti procesa družbenega spominjanja Mauricea Halbwachsa. Halbwachsova konceptualizacija kolektivnega spomina v družbenih okvirih sledi mislim Emila Durkheima, in sicer na več načinov. Prvi je ideja, da vsaka družba kaže in zahteva občutek kontinuitete s preteklostjo. Drugi je Durkheimov pogled na preteklost kot na nujen dejavnik v ustvarjanju solidarnosti ter njegov argument, da je družba »kompleks idej in čustev, načinov gledanja in čutenja, določen intelektualni in moralni okvir, značilen za vsako skupino« (Durkeim v Mizstal 2003, 124). V jedru durkheimovske tradicije sta poudarjanje pomena občutka skupinske identitete, ki jo krepijo vezi s preteklostjo, in ideja, da narava skupine oblikuje način razmišljanja in spominjanja posameznika (Mizstal 2003, 124).

Halbwachs pokaže, da je spomin odvisen od družbenega okolja, »/.../ avtobiografska memorija, ki jo Halbwachs v Kolektivni memoriji označi kot navidezno nasprotje zgodovinske memorije in pri kateri se zdi, da je posameznik vpleten v neke povsem zasebne ali celo intimne časovne in prostorske izkušnje, brez opore v družbeni mreži, znotraj katere je te izkušnje mogoče deliti, ne bi bila mogoča« (Kermavnar v Halbwachs 2001, 234).

Vendar pa v Halbwachsovem delu vidimo, da ni dovolj, da pokažemo, da posameznik uporablja družbene okvire, kadar se spominja. Da spomine priključimo, se mora postaviti v perspektivo skupine, na nek način prevzeti njene interese in slediti njenim refleksijam. Opirajoč se na Halbwachsa lahko rečemo, da se posameznik spominja tako, da se postavi v perspektivo skupine, lahko pa tudi trdimo, da se spomin skupine uresničuje v individualnih spominih. »Kolektivni spomin sicer črpa svojo moč in trajanje iz tega, da je njen nosilec skupek ljudi, vendar se kljub temu spominjajo posamezniki kot člani skupine« (Halbwachs 2001, 52). Sledi torej ugotovitev, da je spominov toliko, kolikor je v družbi skupin in institucij; razredov, družin, društev, družb – vse imajo značilne spomine, ki so jih ustvarili njihovi člani, pogosto skozi dolga časovna obdobja. Čeprav so člani skupine tisti, ki se spominjajo, ne pa skupine ali institucije same, ti posamezniki

poustvarjanje preteklosti črpajo iz skupine. Halbwachs pravi, da vsak kolektivni spomin potrebuje podporo skupine.

Halbwachs ni iskal fizične lokacije, kjer so shranjeni spomini, do katerih ima dostop le sam. Menil je, da so spomini priklicani od zunaj. Ljudje in skupine okoli njega dajejo sredstva, s katerimi spomine rekonstruirajo. »Družbe so tiste, kjer ljudje pridobijo spomine« (Halbwachs 1992, 38). Spomin je torej družbeno konstruiran.

Halbwachs je pokazal, da ni preteklost (še posebej osebno izkušena preteklost) tista, ki je shranjena v individualnem spominu, temveč so to kolektivne reprezentacije, ki konstruirajo preteklost na osnovi nujnosti sedanosti. Preteklost se ne ponovi kot taka, dejansko se zgodi, da preteklost ni ohranjena, pač pa rekonstruirana na osnovi sedanosti. Na kolektivni spomin je torej treba gledati kot na rekonstrukcijo preteklosti v luči sedanosti. Čisti spomin ne obstaja. Halbwachs dodaja, da misel obstaja, preden prikličemo spomine, zato ni spomina brez inteligence, brez opravljenega zavestnega dela. Pravi, da so družbeni okviri spomina instrumenti, ki jih uporablja posameznik, da na novo sestavi podobo preteklosti. Ta podoba pa je usklajena z nujnostmi posameznikove sedanosti in posamezniku priskrbi njegovo identiteto.

Halbwachs razločuje zgodovinski in avtobiografski spomin. Zgodovinski spomin posameznika doseže le skozi pisne vire in podobe. Ohranja se prek komemoracij, upodobitev in podobnega. Proslave služijo krepitvi spomina na zgodovinski dogodek. Če sodelujoči v takih komemorativnih dejanjih ne bi mogli uporabiti pisnih virov in podob, bi se družbene vezi zrahljale. Ponavljajoče se proslave služijo kot goriščne točke v evidentiranju zgodovinskega spomina. Avtobiografski spomin je spomin na dogodke, ki jih je posameznik osebno doživel. Lahko tudi krepí vezi med udeleženci, na primer kadar mož in žena slavita obletnico poroke v sredini tistih, ki imajo podobne izkušnje. Avtobiografski spomin se skozi čas spreminja, razen če je občasno podkrepjen s stiki z osebami, s katerimi posameznik deli izkušnje iz preteklosti. Kadar pa posameznik dolgo obdobje nima stikov s specifično skupino nekoč pomembnih drugih, tedaj spomin počasi zbledi. Vseeno se lahko povrne v zavest s stikom s skoraj pozabljenimi asociacijami. Kakorkoli že, avtobiografski spomin je vedno ukoreninjen v drugih ljudeh. Udeleženci se

spominjajo, spomin pa se približa pozabi, če se dolgo ne družijo (Halbwachs 2001, 56–60).

Če se vrnem k zgodovinskemu spominu. Dogodkov se ne spomnimo osebno, zgodovinski spomin lahko spodbudijo posredni dejavniki: branje zgodovinskih virov ali komemoracije, ko se ljudje zberejo, da bi se skupaj spominjali na primer junaških dejanj pokojnih članov skupine. V tem primeru je preteklost shranjena v družbenih institucijah, ki jo tudi interpretirajo. Halbwachs pravi, da bi, če zgodovine ne bi obujali, počasi zbledela v času (Halbwachs 2001, 56–60). Halbwachs torej razlikuje med zgodovino na eni strani ter zgodovinskim in avtobiografskim oz. kolektivnim spominom na drugi. Zgodovina je rekonstrukcija preteklosti, medtem ko je kolektivni spomin niz spominov, ki si jih delijo člani določene skupine, njene podobe preteklosti pa so oblikovane glede na potrebe sedanosti. Odnos med zgodovino in spominom je problematičen z vidika, kaj vidimo kot legitimne dokaze preteklosti. Na primer Nora (1989) v tem smislu pravi, da je »spomin stalen sedanji pojav, vez, ki nas povezuje z večno sedanostjo; zgodovina pa je reprezentacija preteklosti« (Nora 1989, 8), in poudari fluidnost oziroma kontinuiteto spomina v nasprotju s fiksnimi reprezentacijami preteklosti.

Po Halbwachsu se zgodovina in kolektivni spomin prepletata, predvsem pa razlikujeta v več vidikih.<sup>1</sup> Naj izpostavim le najpomembnejšo razliko. Kolektivni spomin pomeni različne družbene konstrukcije, medtem ko je zgodovina »izvir kulturne in politične dominacije, ki se ohranja prek institucionalnih interpretacij. Vidimo torej, da je po Halbwachsu selekcijski princip zgodovine en sam, medtem ko je memorija po svoji logiki multipla« (Kermavnar v Halbwachs 2001, 241). Halbwachs pokaže tudi idejo kolektivnega spomina, kot se manifestira v tradiciji družine, religije in družbenih razredov. Trdil je, na primer, da družina ni le skupek posameznikov s skupnimi čustvi in družinskimi vezmi, temveč da vsaka družina reproducira pravila in navade, ki niso odvisne od nas, ampak so obstajale že pred nami in ki določajo naše mesto. Zakonca imata izdelana pojmovanja o tem, kakšni naj bi bili njuni vlogi (med njima in do njunih otrok), naj se tega zavedata ali ne.

---

<sup>1</sup> Ti vidiki so: časovni (spomin – ciklični čas, zgodovina – linearni čas), prostorski (spomin – kontinuum, zgodovina – vnos prelomov in diskontinuitet), in konstrukcijsko-relacijski (spomin – sestavlja in razstavlja skupke prek iskanja podobnosti, zgodovina – akumulira in interpretira v skladu z zahtevami sedanosti) (Kermavner v Halbwachs 2001, 256)

Zakonca poznata splošen koncept družine in določeno število reprezentacij o tem, kakšna naj bi družina bila. Vprašanje vzgoje otrok, na primer, se osredotoča na implicitne norme. Družina strukturira spomin otrok skozi vloge, ki so bile njihove ob dogodkih, ki so jih skupaj doživeli; življenjska skupnost ima spomin (Halbwachs 2001, 234). Halbwachs zgornjo razlago prenese na družbo kot celoto. Lahko rečemo, da je fizična oblika skupine tista, ki določa zadeve vsakega od njenih članov. To, čemur Halbwachs pravi fizična oblika skupine, določa način, na katerega skupina uporablja zemljo, razdelitev mesta na soseske, ki se sklada z različnimi družbenimi razredi ali ekonomskimi aktivnostmi. Trdi, da ta oblika strukturira najpomembnejše reprezentacije, ki jih ima skupina o sebi, še posebej pa kolektivni spomin (Halbwachs 2001, 235).

Jeffrey Olick pravi, da se izraz kolektivni spomin uporablja za dve vrsti spomina: zbrane spomine (collected) in kolektivne spomine (collective). Zbrani spomini temeljijo na posamezniku in so agregat posameznih spominov članov skupine (Olick 1999, 338), kolektivni spomin pa predpostavlja, da obstaja nekaj, kar presega posameznika, da simboli in njihovi odnosni sistemi vsebujejo stopnjo avtonomije subjektivnih zaznav posameznikov (Olick 1999, 341). Olick zato predlaga, naj se namesto izraza kolektivni spomin raje uporablja izraz družbeni spomin (Olick 1999, 346).

Barbie Zelizer (1998) v svoji knjigi *Remembering to forget: Holocaust memory through the camera's eye* kolektivni spomin opredeli nekoliko natančneje in bolj oprijemljivo ter pravi, da ko na spomin gledamo kot na skupinsko aktivnost, ta pridobi značilnosti, ki ga razlikujejo od individualnega spomina. Odpira spominski teren in ga spremeni v večstransko sestavljanjo, ki različno povezuje dogodke, vprašanja ali osebnosti v različnih skupinah. Za razliko od individualnega/osebnega spomina, katerega avtoriteta s časom zbledi, avtoriteta kolektivnih spominov s časom narašča in pridobiva nove zaplete, interese in nianse. Kolektivni spomin upošteva izmišljotine, preoblikovanje, dopolnitve in izpuste podrobnosti o preteklosti. Pogosto pusti ob strani natančnosti in avtentičnosti, da se lahko prilagodi širšim vprašanjem oblikovanja identitete, moči in avtoritete ter politične pripadnosti. V tem pogledu spomini niso le enostaven priklic, ampak družbeno, kulturno in politično dejanje v najširšem smislu. »Niso stvari, o katerih mislimo, ampak stvari, s katerimi mislimo in ki zunaj naših družbenih odnosov skoraj ne obstajajo«. Kot je pripomnil

Geoffrey Hartman, kolektivni spomini tvorijo »postopoma formaliziran dogovor za posredovanje pomena skupnih dogodkov na način, za katerega se posamezniku ni treba posebej truditi« (Hartman v Zelizer 1998, 3).

Kolektivni spomini nimajo točno določljivega začetka in konca, stalno se spreminjajo. Pogosto se razvijejo sredi ostankov zgodnejših spominov, kot takrat, kadar se na novo napišejo zgodovinske knjige ali so porušeni kipi nekdanjih herojev, da ugodijo novim ciljem posnemanja. Kolektivni spomini implicitno vrednotijo zanikanje dejanja, kjer pozaba odseva odločitev, da damo na stran tisto, kar ni več pomembno. Kolektivni spomini so tudi nepredvidljivi, pogosto se pojavijo, ko jih najmanj pričakujemo. Niso nujno stabilni, linearni, racionalni ali logični, zato sprejmejo vase delčke preteklosti na nepričakovane načine. Zelizerjeva poudari tudi, da so kolektivni spomini delni. En sam spomin ne odraža vsega, kar je znanega o določenem dogodku, osebi, problemu, temveč so spomini podobni mozaiku, v katerem ustvarjajo avtoritativno vizijo skupaj z drugimi pogledi na določeno stvar iz preteklosti (Zelizer 1998, 4).

Kolektivni spomini so uporabni. Omogočajo kulturne, družbene, ekonomske in politične povezave, ustvarjajo/zagotavljajo družbeni red in določajo pripadnost, izločenost, solidarnost in kontinuiteto. Kolektivni spomini so partikularni in univerzalni obenem. Spomin lahko nekemu priključuje posamezno reprezentacijo, medtem ko ima univerzalni pomen za druge. Na primer beseda Auschwitz ima določen pomen za otroke tistih, ki so preživeli holokavst, ne pa nujno istega za sodobne preučevalce genocida. To izhaja iz preprostega dejstva, da vsi sodelujemo pri produkciji spomina, čeprav ne enako. Kot omenja Iwona Irwin-Zarecka, termin kolektivno predstavlja bolj ideal kot danost (Irwin-Zarecka v Zelizer 1998, 4).

Kolektivni spomini so v množini. Njihov pomen je odvisen od skupin, ki jih interpretirajo, njihov obstoj pa je odvisen od družbenih kod, ki prevladujejo v neki skupini, času ali kraju. Posamezniki zato lahko delijo spomine preteklosti z določenimi osebami, s katerimi jim je skupna starost, in z drugimi, ki jim je skupna narodnost. Nekatera sredstva spomina družbam oziroma skupnostim pomagajo za bolj učinkovito spopadanje s skupnimi agendami. »Katero sredstvo uporabimo za reprezentiranje našega pričevanja

časa je odvisno od tega, kdo smo, kaj moramo vedeti, katera dejstva hočemo potrditi in katera zanemariti« (Zelizer 1998, 5).

Kolektivni spomini so tudi materialni – bolj obstajajo v svetu kot v glavi posameznika. Spomine najdemo na primer v predmetih in pripovedovanjih o preteklosti. Noben spomin ni v celoti utelešen v katerikoli od teh kulturnih form, temveč na svoji poti pridobivanja pomena prehaja med njimi vsemi. Materialnost spomina je pomembna, saj pomaga nevtralizirati nihanja, ki so značilna za spominjanje (Zelizer 1998, 5).

Vse značilnosti kolektivnega spomina kažejo na to, da je v procesih njegovega oblikovanja ključno posredovanje. Wertsch (2002) poudarja vlogo človeka in pravi, da biti človek pomeni uporabljati 'kulturna orodja' ali sredstva posredovanja, ki so v določenem družbeno-kulturnem okolju na voljo (Wertsch 2002, 11). V tej smeri razmišlja tudi Jeffrey Olick (2007), ko predlaga svoj 'procesno-odnosni'<sup>2</sup> koncept spomina, kjer se ukvarja z mediji spomina in kjer o spominu razmišlja v vlogi posrednika (Olick 2007, 98). Olick pravi, da »nekateri mediji proizvajajo trajnost, drugi ponavljanje, eni trajne spremembe; nekateri poenotijo skupnosti, drugi zaznamujejo določene frakcije; eni stremijo k nadvladi (npr. nekatere različice akademskega zgodovinopisja), medtem ko drugi častijo raznolikost. Spominjanje kot posredovanje preteklosti in sedanjosti se spreminja s kontekstom, tehnologijo in obdobjem« (Olick 2007, 99).

## **2.2 Kulturni spomin: materialnost spomina v kulturni produkciji**

Pristop Aleide Assmann h kolektivnemu spominu je malo drugačen, saj predlaga zamenjavo izraza kolektivni spomin s tremi različnimi termini, in sicer družbeni spomin, politični spomin ter kulturni spomin. Družbeni spomin predstavlja spomine, ki jih delimo z družino, prijatelji, sosedi in drugimi sodobniki, ki jih morda niti ne poznamo, in pomeni spomine neke generacije (Assmann 2004, 22–24). Politični spomin pomeni spomin institucij in širših družbenih skupin (narodov, držav, cerkva), ki s pomočjo izbranih

---

<sup>2</sup> V originalu uporabljen izraz je 'process-relational concept of memory' (Olick 2007, 98).

simbolov, besedil, ceremonij in spomenikov krepi pozitivno samopodobo in podpira prihodnje cilje neke skupine (Assmann 2004, 25–27).

Kulturni spomin je predstavil Jan Assmann, ki ga definira kot zunanjo dimenzijo človeškega spomina (Assmann 1992, 19), kar zajema dva različna koncepta – spominsko kulturo (*Erinnerungskultur*) in referenco na preteklost (*Vergangenheitsbezug*). Spominska kultura je način, na katerega družba zagotavlja kulturno kontinuiteto z ohranjanjem in prenašanjem kolektivnega vedenja z ene generacije na drugo ter s tem omogoča poznejšim generacijam, da rekonstruirajo svojo kulturno identiteto. Reference na preteklost spominjajo člane skupnosti na njihovo kolektivno identiteto in jih oskrbujejo z zavedanjem o njihovi enotnosti in edinstvenosti v času in prostoru<sup>3</sup> (Assmann 1992, 30–34). V poznejšem delu je na podlagi revidiranja Halbwachsove delitve spomina od zgodovine predlagal razumevanje kolektivnega spomina kot kategorijo, ki vključuje dve obliki spomina: komunikativni spomin in kulturni spomin. Prvi vključuje to, kar je Halbwachs poimenoval kolektivni spomin, in temelji na vsakodnevni komunikaciji ter ima omejeno kronološko obzorje (Assmann in Czaplicka 1995, 126–127). Nasprotno je za kulturni spomin značilna odmaknjenost od vsakdana. Osredotoča se na dogodke iz preteklosti, katerih spomin se ohranja skozi kulturne formacije – besedila, rituale, spomenike (Assmann in Czaplicka 1995, 128–133).

Tudi Aleida Assmann piše, da se kulturni spomin ohranja skozi medije spomina, oblike prenosa in tehnike shranitve informacij, ki so jih kulture razvile zato, ker so te informacije določile za temeljne in življenjsko pomembne za konstituiranje in nadaljevanje kulturne identitete. Materialna sredstva spomina, kot so pisma, fotografije, časopisi, knjige in CD-ji,<sup>4</sup> ne ustvarjajo dolgotrajnega, transgeneracijskega spomina avtomatično. Če se ohranijo, vstopijo v kulturni arhiv in postanejo historični dokumenti, sledi preteklosti, ki so nepovratno odrezani od živih spominov. Zato Assmannova kulturni spomin gradi iz dveh

---

3 Ter na primer z ustvarjanjem skupne preteklosti ustvarja zgodovinsko zavest (Assman 1992, 30–34).

4 Našteta sredstva niso omejena le na kulturni spomin, so tudi orodja individualnega in družbenega spomina (Assmann 2004, 31).

komponent, ki ju poimenuje aktivni spomin in arhivski spomin<sup>5</sup> (Assmann 2004, 31), saj je vsak razdeljen na tisto, česar se spominjamo, in na tisto, kar je pozabljeno, izključeno, trenutno nedostopno, zavrnjeno.

O kulturnem spominu piše tudi Jens Brockmeier (2002), ki povzema Johna Deweyja in pravi, da so individualne in kolektivne izkušnje povezane med sabo skozi princip kontinuitete ter princip interakcije. Ti dve dimenziji človeške izkušnje ustvarjata skupno obzorje izkušenj, razumevanj in usmeritev, torej skupno izkustveno bazo za občutek skladnosti in pripadanja. To pomeni, da ti dve dimenziji odpirata simbolni prostor pomena, ki posameznike povezuje. Hkrati ta simbolni prostor omogoča nenehen tok dejanj, pripovedi, podob in drugih tekstov od ene generacije k naslednji ter tako ohranja in prenaša teoretično in praktično znanje oziroma vedenje ter ustvarjalna izkustva iz preteklosti (Brockmeier 2002, 14–18). Kar posameznike veže v kulturno skupnost, je sila povezovalne strukture, ki organizira misli, znanja, prepričanja, koncepte o sebi. To je pogled na svet, utemeljen v nizu družbenih pravil in vrednot, pa tudi v skupnem spominu skupno preživete in podobno izkušene preteklosti. To zagotavlja občutek kulturne pripadnosti;<sup>6</sup> občutek, ki veže posameznika v kulturo, medtem ko kulturo veže v um posameznika (Brockmeier 2002, 18).

Spomini so torej del širšega procesa kulturnega pogajanja. Koncept kulturnega spomina je globoko povezan s kulturnimi praksami, ki pomenijo dejavnosti, ki producirajo, reproducirajo in podeljujejo pomene spominom, naj bodo ti osebni, kulturni ali kolektivni (Sturken 2008, 74). Kulturni spomin kot termin ne nakazuje le tega, da so spomini pogosto producirani in reproducirani, ampak tudi kroženje med osebnimi in kulturnimi spomini.<sup>7</sup>

Kulturni spomin (in individualni) se neprestano proizvaja in posreduje skozi spominske tehnologije. Torej je, če povzamem Marito Sturken (2008), kulturni spomin

---

5 Ta strukturna lastnost je lastnost spomina na splošno, ne le kulturnega spomina (Assmann 2004, 32).

6 V nasprotju s pripadnostjo na osnovi sorodstva, rase, materialne preskrbljenosti, ekonomske odvisnosti (Brockmeier 2002, 18).

7 Na primer osebna fotografija, ki se pojavi v javnosti, ali pa film, ki 'postane' del posameznikovega spomina nekega dogodka.



posredovani spomin. Za take vrste posredovanih spominov se uporablja več terminov; Marianne Hirsch jih poimenuje 'postmemory', Alison Landsberg pa za spomine, ki krožijo po množični kulturi do ljudi, ki z njimi nimajo dejanske izkušnje, uporabi izraz prostetični spomin (Hirsch in Landsberg v Sturken 2008, 75). Prostetične spomine posameznik posvoji skozi množične kulturne tehnologije spominov, ki dramatizirajo in/ali ponovno ustvarjajo zgodovino, ki je posameznik sam ni izkusil. Ena takih tehnologij je tudi film oziroma kino (Landsberg 2004, 28). Film je eden izmed mnogo posredovanih zgodovinskih reprezentacij, ki vstopajo v javni prostor in se po njem gibljejo, s tem lahko usmerjajo pozornost javnosti, pa tudi intimne svetove posameznika, posledično pa lahko posamezne spomine poudarjajo, druge pa potisnejo v pozabo (Pušnik 2006, 90).

Da je spomin posredovan, govori tudi Hoskins (2009), za katerega posredovanje spomina pomeni prepletenost načinov, na katere je (ali pa ni) preteklost zapisana, arhivirana, dostopna in reprezentirana z naravo, oblikami in nadzorom institucij. Predstavi idejo novega spomina (new memory), ki zajema medijsko oblikovane in preoblikovane družbene spomine sodobnosti ter posledično prevpraševanje narave in vrednosti spominjanja (in pozabljanja) v odnosu do tehnologij in diskurzov, ki jih posredujejo množični in drugi mediji (Hoskins 2009, 27–28). V tem pogledu je pomembno upoštevati, da nove tehnologije reprezentacij preteklosti, ki omogočajo snemanje slike in zvoka, naše razumevanje preteklosti drastično spreminjajo in meglijo meje med dejstvi in fikcijo (Pušnik 2006, 98).

### **2.3 Globalni spomin – pojav novega tisočletja**

Do tega mesta smo v besedilu lahko videli, da je koncept kolektivnega spomina običajno vezan na neko določeno skupino, največkrat je to narod.

Benedict Anderson (2007) je opisal, da so vse skupnosti, še posebej pa narodi, v osnovi zamišljene skupnosti. Prepričanje, da se v njih skriva nekaj temeljnega, je posledica zavestne gradnje mita. Na prelomu dvajsetega stoletja se je nacionalna država

za svoj obstoj oziroma nastanek zanašala na proces uporabe reprezentacij. Z njimi so se pretvorile v nove celote, na osnovi katerih so lahko ljudje gradili svoje identitete (Anderson 2007, 64–71). Ta postopek izgradnje narodov je paralelen temu, kar se danes dogaja skozi globalizacijo (Levy in Sznajder 2002, 90). Anderson (2007) piše tudi, da so mediji tisti, ki skozi ponavljanje podob in besed oblikujejo potrebno 'solidarnost'. V času nacionalne države je bil najpomembnejši tisk, v dobi globalizacije pa odločilno vlogo igrajo elektronski mediji (Levy in Sznajder 2002, 91).

Koncept globalnega spomina opisuje spomin, ki je skupen ljudem na ravni globalne skupnosti (Stepinsky 2005, 1384). Iz zgoraj opisanih Andersonovih ugotovitev tako Levy in Sznajder (2001) kot tudi Stepinsky (2005) izpeljejo koncept kozmopolitskega (Levy in Sznajder) oziroma globalnega (Stepinsky) spomina.

Levy in Sznajder (2002) opažata deteritorializiranost politike in kulture ter pravita, da danes ne moremo več zagotovo trditi, da spomin, skupnost in geografska bližina nujno spadajo skupaj. Pojavlja se namreč proces interne globalizacije, ki kaže, da lahko vprašanja širšega pomena postanejo del vsakodnevne lokalne izkušnje ter del moralne izkušnje vse večjega števila ljudi. Za ponazoritev izbereta holokavst. Globalizacija holokavsta je povezana s pojavom globalnih skupnosti kulturnega spomina, ki ne temeljijo na etničnosti ali narodnosti, ampak na skupnih percepcijah in vrednotah. Take skupnosti so se pojavile ob spremembi nacionalne države iz zgolj etnične v geografsko ali politično enoto. Posamezniki vse bolj pripadajo vrsti nacionalnih in transnacionalnih spominskih skupnosti, ki niso nujno povezane z etnično identiteto. Naracije o holokavstu ne temeljijo nujno na zgodovinski povezavi ali etničnosti in zato dovoljujejo njegovo simbolično interpretacijo v različnih kontekstih. Levy in Sznajder opazita premik od nacionalne spominske skupnosti h kozmopolitski od konca dvajsetega stoletja (Levy in Sznajder 2002, 94–97). Ta globalni spomin ni izbrisal ali nadomestil individualnega, kolektivnega in nacionalnega spomina, ampak k njim dodaja še eno plast spominjanja. Države so del globalne naracije, obenem pa sledijo svoji nacionalni naraciji; pojavi se nekaj, kar Levy in Sznajder poimenujeta 'glokalizacija' (*Glokalisierung*): globalna naracija je interpretirana na

nacionalni ravni (Levy in Sznajder 2001, 22). Interpretacije holokavsta torej nastajajo iz prepletov globalnih in nacionalnih naracij, nacionalna država pa izgublja svoj monopol nad interpretiranjem spomina. Tako je holokavst postal skupna zgodovinska in kulturna lastnina in je lahko interpretirana na več načinov v različnih državah (Levy in Sznajder 2001, 26–17).

Levy in Sznajder dodajata, da imata univerzalizacija in modernizacija holokavsta pozitiven učinek v spodbujanju mednarodne 'solidarnosti'. 'Skupnost usode' (*Schicksalgemeinschaft*) (Levy in Sznajder 2001, 14), ki je sledila, nima nacionalnih meja, ampak temelji na holokavstu kot določujočem dogodku dvajsetega stoletja. Holokavst je simbol moralne globalizacije. Na začetku tretjega tisočletja spomini na holokavst omogočajo oblikovanje transnacionalnih kultur spomina, ki lahko postanejo osnova za globalno politiko človekovih pravic, saj so že postali mera za humanistične in univerzalistične identifikacije (Levy in Sznajder 2002, 88).

Pri obravnavi globalnega spomina ne smemo izpustiti pomembnega dejavnika njegovega nastanka. Možnost globalnosti je namreč močno povezana s prevlado elektronskih komunikacijskih mrež. Internet, telefon, elektronska pošta in možnosti hitrejšega potovanja so omogočili stike oseb iz kultur, ki se prej ne bi nikoli srečale. Odnosi z oddaljenimi drugimi niso več abstraktni in zamišljeni, temveč obstajajo na internetu v realnem času (Stepinsky 2005; Levy in Sznajder 2002).

Določeno vlogo pri nastajanju globalnega spomina imajo tudi institucije. Kot pravi Caroline Pearce (2008), so po drugi svetovni vojni ustanovitve institucij, kot so Združeni narodi, in sporazumi, kot so Konvencija o preprečevanju in kaznovanju zločina genocida (1948), Splošna deklaracija o človekovih pravicah (1948) in Evropska konvencija o človekovih pravicah (1950), ustvarili mednarodni okvir z namenom, da se holokavst ne bi več ponovil. 'Domnevne' lekcije holokavsta so bile torej že na začetku postavljene v mednarodni kontekst. Kljub temu je šele ob koncu sedemdesetih let dvajsetega stoletja holokavst začel postajati pomemben v mednarodnem političnem diskurzu. Auschwitz je odlej postal splošno razumljena metafora za zlo in holokavst je postal zgodovina vseh (Pearce 2008, 31–35).

## 2.4 Kulturna travma: brazgotina na družbenem tkivu

Travma ima, tako kot spomin, individualne in kolektivne konotacije. Alexander pravi, da se kulturna travma zgodi: »/.../ ko člani kolektiva čutijo, da so bili podvrženi strašnemu dogodku, ki pusti neizbrisne sledi na njihovi skupni zavesti, za vedno zaznamuje njihove spomine ter temeljno in nepreklicno spremeni njihovo identiteto« (Alexander v Eyerman 2004, 160). Kulturna travma se nanaša na izgubo identitete in pomena, raztrganino v družbenem tkivu in prizadene skupino ljudi, ki so dosegli neko stopnjo povezanosti. Ni nujno, da travmo občutijo vsi v skupini, niti da so jo vsi ali le nekateri dejansko izkusili. Nek dogodek mora biti izpostavljen kot 'vzrok', njegov travmatični pomen pa mora biti ugotovljen in sprejet, kar je proces, ki tako kot posredovanje in reprezentiranje zahteva čas. Kulturna travma mora biti razumljena, razložena in jasna skozi javno refleksijo. V modernih družbah to odločilno nalogo opravijo množični mediji. Alexander ta proces poimenuje 'pomenski boj' (*a meaning struggle*) in 'proces travme' (*trauma process*). Kadar s pomočjo množičnih medijev kolektivna izkušnja neke motnje in družbena kriza postane kriza pomena in identitete, tedaj ta proces poimenuje 'travma drama' (*trauma drama*) (Alexander 2002, 8–11).

Bolj formalno definicijo kulturne travme lahko najdemo pri Neilu Smelserju: »Javno sprejet spomin, ki mu je pomembna družbena skupina podelila verodostojnost in ki obuja dogodek ali situacijo, ki je a) nabit z negativnimi čustvi, b) reprezentiran kot neizbrisen in c) viden kot grožnja družbenemu (ali skupinskemu) obstoju ali kot kršitev ene ali več temeljnih kulturnih predpostavk te družbe (ali skupine)« (Smelser v Eyerman 2004, 161).

Piotr Sztompka kulturno travmo opredeljuje v kontekstu družbenih sprememb in določi štiri značilnosti družbene spremembe, ki se morajo pojaviti skupaj, da je ta sprememba potencialno travmatična. Prva značilnost je časovna – sprememba mora biti nenadna in hitra; sprememba mora biti radikalna, globoka; zaznana mora biti kot vsiljena, eksogena, 'od zunaj', kot nekaj, za kar mi nismo krivi, če pa smo, potem nehote; sprememba mora biti zaznana kot nepričakovana, nenapovedana, presenetljiva, šokantna. Nekateri primeri takih sprememb so revolucije, etnična čiščenja, genocid,

množični pomori, teroristična dejanja, izguba vojne, velike ekonomske reforme ... (Sztompka 2000, 449–452). Sztompka poudari, da kulturna travma ni stabilno stanje, temveč dinamičen proces, zato jo poimenuje tudi 'travmatično zaporedje' (*traumatic sequence*) (Sztompka 2000, 453).

Travma se pojavi ob prelomu v samoumevnem redu sveta. Izkušnja travme v neki skupini je odvisna od stopnje takega preloma v primerjavi s predhodnim redom ali v primerjavi s pričakovanji glede nadaljevanja tega reda. Večja ko je razlika med običajnim, urejenim okoljem in stanjem, ki je posledica travmatičnega dogodka (torej večji ko je šok), močnejša bo izkušnja travme. Če se travma dotika jedra kolektivnega reda – vrednot, konstitutivnih pravil, pričakovanj –, bo občutena močnejše.

Travma je družbeno dejstvo: je skupna članom neke skupnosti. Je kolektivni fenomen, stanje, ki ga izkusi skupina, skupnost ali družba kot rezultat destruktivnih dogodkov, ki so družbeno interpretirani kot travmatični. Kulturna travma pretrese *kulturo*; je kulturno interpretirana rana na kulturnem tkivu družbe. Po mnenju Piotra Sztompke je kulturna travma tako vplivna, ker je vztrajna oziroma ima močno inercijo; vztraja tudi skozi dolga časovna obdobja, se ohranja v kolektivnem spominu ali spi v kolektivni podzavesti in občasno dobi zagon, kadar nastopijo ustrezne okoliščine (Sztompka 2000, 457–459).

Podobno idejo travme predstavi tudi Barbie Zelizer, ki pa jo osvetli tudi iz vidika posameznika. Zelizerjeva pravi, da travma nastane, ko različna dejanja, na primer vojne, velike katastrofe ali drugi veliki dogodki, pretresejo privzeta pojmovanja tega, kaj pomeni biti član kolektiva, in poudari, da je v takih trenutkih ključen odziv posameznika, saj se ta spoprime z vprašanji o tem, kako se lahko kolektiv spopade z osebnimi in skupinskimi potrebami, ki vzklijejo iz nastale travme (Zelizer 2002, 1). Po travmatičnem dogodku posamezniki poskušajo okrevati tako, da v ospredje postavijo osebne vidike lastne identitete, saj so ti del treh pomembnih korakov okrevanja: ponovne vzpostavitve varnosti, soudeležbe v spominjanju in žalovanju ter ponovne vzpostavitve vsakdanjega življenja (Zelizer 2002, 2).

Eden izmed načinov, kako se posameznik lahko prebije skozi težave, ki jih povzročijo

travma, je, da travmatični dogodek posredno doživi, da mu je priča oziroma da se z njim ponovno sreča,<sup>8</sup> kar ga na poti k okrevanju zbliža z drugimi posamezniki. Omogoči mu, da prevzame odgovornost za to, kar vidi, obenem pa ga premakne iz osebnega doživljanja proti kolektivu, ki travmo preboleva skupaj. Tako posameznik utrdi vez s skupnostjo. Ko skupnost sprejme odgovornost za nastalo travmo in po njej na novo ustvari skupni red, takrat ponovno pričevanje travmatičnemu dogodku postane znak, da je skupnost pripravljena okrevati (prav tam). Kljub temu Zelizerjeva predvideva, da ključni akterji premika od travme k okrevanju ostajajo posamezniki, saj tudi ko mine nekaj časa in pričevanja postajajo posredna, posameznikova potreba po odzivu na travmo ne pojenja, pač pa oblikuje kolektivne apropiacije tako kot tudi te oblikujejo njo (Zelizer 2002, 1–2).

Z obdobjem po travmi se ukvarja tudi Edkinsova v svojem delu *Trauma and the memory of politics* (2003). Travmatični dogodki so močni in nas prevzamejo, so pa tudi neke vrste razodetje, saj odstranijo različne splošno sprejete pomene, po katerih živimo, in razkrijejo naključnost družbenega reda. Prevprašujejo ustaljene domneve o tem, kdo kot ljudje smo in česa smo zmožni. Tisti, ki travmatične dogodke preživijo, pa se pogosto čutijo dolžne pričevati o teh odkritjih (Edkins 2003, 5).

Seveda pa po vsakem takem dogodku sledi spominski boj. Nekatere oblike spominjanja lahko vidimo kot načine pozabljanja – kot načine okrevanja po travmi, tako da njene lekcije damo na stran, zanikamo spremembe in obnovimo pretvarjanje. V večini primerov je spominjanje vojne praksa, ki reproducira zgodbe narodove slave in njegovih herojev. Producira linearni čas, čas države (Edkins 2003, 16). Edkinsova na nekaj primerih pokaže tudi, da ni vedno tako in da so oblike in načini spominjanja lahko izpodbijani ter se spreminjajo.

---

<sup>8</sup> V originalu uporabljen izraz je bearing witness.

### **3 Kulturno-zgodovinski okvir časa nacizma v Nemčiji**

Obdobje nacizma je zelo obširno, zato se bom posvetila le nekaterim izbranim poglavjem. Izbrala sem tista poglavja zgodovine, ki so pomembna za predstavo časa, ki ga izbrani filmi poskušajo prikazati. Predstavila bom nacistično stranko, njeno ideologijo ter njenega voditelja Adolfa Hitlerja in odporniška gibanja iz tega obdobja.

#### **3.1 Nacizem: politična stranka in ideologija**

Naj začnem s kratkim pregledom razvoja nacistične stranke v Nemčiji. S koncem prve svetovne vojne se zruši stara ureditev Evrope. A mir ne prevlada, saj mnogo nemških vojakov ne odloži orožja. Bojujejo se v zasebni vojni – na strani slabotne vlade v Berlinu ali proti njej. Tako se pripravljajo tla za desno radikalna politična gibanja. Eno od teh bo NSDAP. Po zatrtju bavarskega režima je v Münchnu nastalo več skrajno desničarskih strank. Hitler, vojak, po vrnitvi na Bavarsko od svojega predstojnika dobi nalogo, naj nadzira te skupine. Med njimi je tudi Nemška delavska stranka (DSP). Hitler se ji spontano pridruži, v kratkem času pa mu je uspelo, da se je polastil vodstva stranke in jo iz društva spremenil v politično silo. Prvi poseg po oblasti mu je spodletel, sodstvo pa je izpustilo priložnost, da bi ga onemogočilo. Po spodletelem münchenskem udaru je Hitler sedel v trdnjavi Landsberg in narekoval svojo knjigo Moj boj (Mein Kampf). Vsebina knjige so Hitlerjeve ideje in načrti za prihodnost. Reorganizacija NSDAP je težavna, obdobje relativne stabilnosti pa okrepi Weimarsko republiko. To obdobje nemške obnove je bil neugoden čas za nacionalsocializem: po odpustu iz Landsberga je Hitler stranko reorganiziral, ustavil notranjepolitično diskusijo in uveljavil ter utrdil svoje neomejeno vodstvo. Prvi nastop na volitvah je bil polom, NSDAP se je odrezala slabše kakor njena prikrita organizacija v dobi, ko je bila stranka prepovedana. Po tem porazu je bilo nacionalsocialistično gibanje na trhlih temeljih. Situacija se je spremenila, ko je svetovna gospodarska kriza za Združenimi državami Amerike zajela tudi Evropo. V Nemčiji ni bilo več večinske vlade in vlade v Berlinu, ki vladajo s pomočjo uredb v sili, so bile povsem nemočne proti korupciji in intrigam, ki so koristile le Hitlerju. Nacionalsocialisti so v tem

ozračju napredovali v najmočnejšo stranko, izgubili pa so pri predsedniških volitvah.

Hitler je le dosegel položaj državnega kanclerja, toda, tako kot njegovi predhodniki, je bil brez parlamentarne večine in odvisen od naklonjenosti predsednika. Te odvisnosti se je znebil z intenzivnim vplivanjem na volitve in z izključitvijo demokratičnih institucij Weimarske republike. Hitler je Nemško republiko spremenil v totalitarno državo. Dežele so bile upravljane centralistično, politične stranke in sindikalne organizacije so bile odpravljene, umeščena je bila evangeličanska 'državna Cerkev', Katoliška cerkev je bila s konkordatom začasno pomirjena, Judje so bili preganjani. Naposled je dal Hitler umoriti nasprotnike znotraj stranke in druge.

Od sredine 1934 je bil Hitler nesporni vladar tretjega rajha. Po izločitvi vseh svojih sovražnikov in tekmecev v notranjosti države se je začel posvečati ekspanziji. V letih do 1939 je Hitler hitel od zmage do zmage. Olimpijske igre leta 1936 so olepšale ugled nacionalsocializma v tujini. Posarje, Porenje, Avstrija in Češkoslovaška so padli brez boja. Večina prebivalstva je zares verjela, da lahko Hitler vse doseže brez vojne. Z vdorom na Poljsko je stranka dobila novo vlogo – totalitarni državi je postala povsem podrejena. Njena zadnja naloga je bila med prebivalstvom podžigati navdušenje za vojno in ga ohranjati. Z izbruhom druge svetovne vojne se je začelo zadnje poglavje NDSAP. Njene dejavnosti so se začele spreminjati, njen vpliv na vsakdanje življenje pa je naraščal vse do konca vojne (Prim. Meysels 1994).

Ideje, kot so absolutizacija državne oblasti, vera v gospodovalno poslanstvo arijcev, sovraštvo do Judov in Slovanov, zaničevanje demokracije in humanizma, povičevanje sile in osvajalne vojne, princip vodje, 'Lebensraum' in tako naprej so imele korenine pri nekaterih večinomoma nemških mislecih iz 19. stoletja. Prvega naj omenim Johanna Gottlieba Fichteja, ki je menil, da so latinska ljudstva, zlasti Francozi in Judje, propadajoče rase, da so le »Nemci nosilci napredka in obnove ter da bo pod njihovim okriljem zacvetela nova zgodovinska doba in odseval vesoljski red pod vodstvom ozke elite« (Cajnko 2005, 29).

Naslednji je Georg Wilhelm Friederick Hegel, po katerem je država najvišje razodetje svetovnega duha in ima vrhovno pravico nasproti posamezniku, čigar najvišja



dolžnost je biti podložnik države (Cajnko 2005, 29). Tako kot Hegel je državo poudarjal tudi Heinrich von Treitschke, ki se je s Heglom strinjal v pogledu na vojno, ki je najvišji izraz človeka in njegovo očiščenje (Cajnko 2005, 30). Vloga vodje izhaja od Hegla in Nietzscheja, oba sta namreč poudarjala, da je vrhovni vodja nad moralo povprečnega človeka (Cajnko 2005, 31). Ne smemo pozabiti niti na Wagnerja, nemškega skladatelja in dirigenta. Pri njem ne gre toliko za njegovo sovraštvo do Judov kot za »obujanje spomina na nemško starodavnost in junaške mite, na vojskujoče se poganske bogove in herije, na demone in zmaje, na krvne spore in primitivne rodovne zakone, na občutek usodnosti, na sijaj ljubezni in življenja ter plemenitost smrti« (Cajnko 2005, 32).

Poleg nemških mislecev so na nemški nacizem vplivali tudi nenemški avtorji, in sicer francoski pisatelj in diplomat Joseph Arthur de Gobineau ter Anglež Houston Stewart Chamberlain. Oba sta ključ zgodovine videla v rasi. Gobineau je belo raso in v njej arijce videl kot najplemenitejšo raso in obžaloval, da so sodobni arijci trpeli zaradi mešanja z nižjimi rasami. Ugotavljal je, da so arijci na severovzhodu Evrope utrpeli najmanj tega mešanja ter da so prava rasa gospodarjev, čeprav niso ostali raso čisti. Po njem so med vsemi arijci najboljši prav Nemci. Tudi Chamberlain je menil, da so le Nemci podedovali najboljše odlike Grkov in indoarijcev, Judje pa so se v toku zgodovine spremenili v negativno raso. Hitler in nacisti, ki so prevzeli njegove rasistične ideje, so Chamberlaina slavili kot utemeljitelja nacionalno socialistične Nemčije (Cajnko 2005, 32–33).

Našteti nauki naj bi močno vplivali na Hitlerja in nacistične že pri njihovem vzponu na oblast, pozneje pa na vladavino, osvajanje življenjskega prostora in pohod k svetovnemu gospostvu (Cajnko 2005, 33). Omenjene ideje so, po literaturi sodeč, splošno sprejete kot temeljne ideje nacizma, vendar se s tem ne strinjajo vsi. Meysels tako poudarja, da neka globoka filozofska podlaga nacizma pravzaprav ne obstaja in da je bila njegova moč ravno v pomanjkanju filozofskih obrisov (Meysels 1994, 11–17). Meysels piše: »Zmedene in protisemitske rasne teorije iz 19. stoletja, povezane s pruskim militarizmom in novopogansko mistiko, so ideološka podlaga nacionalsocialističnega gibanja. Enovita teorija ali doktrina nacionalsocializma ni nikoli obstajala, ne na začetku ne v poznejših

letih. V vseh razvojnih stopnjah so bili dosledni protisemitizem, prepričanje o rasni prednosti in zahteva po dodatnem življenjskem prostoru za 'rasno več vredne' narode osrednji sestavni del nacionalsocialistične ideologije« (Meysels 1994, 21). Podoben odnos, čeprav ne tako drastičen, lahko zasledimo tudi pri Dicku Gearvju, kjer nacizem temelji predvsem na Hitlerjevem delu Moj boj (Geary 1995, 19–24).

### **3.2 Hitler: firer in njegov propad**

Adolf Hitler je bil rojen 20. aprila 1889 v mestecu Braunau am Inn na meji avstro-ogrskega cesarstva. Po osnovni šoli v Linzu se je leta 1907 preselil na Dunaj, kjer se je po zavrnitvi akademije, kjer je hotel študirati slikarstvo, preživiljal s prodajo slik in plakatov. Leta 1913 je pobegnil v München, da bi se izognil vpoklicu v avstrijsko armado, ob izbruhu prve svetovne vojne pa se je pridružil bavarski vojski. Med vojno je bil ranjen in odlikovan z železnim križcem prve in druge stopnje. Na fronti se je pozneje zastrupil z iperitom in konec vojne dočkal v bolnišnici. Po koncu vojne se je vrnil v München, kjer je delal za armado. Oktobra 1919 se je pridružil nemški delavski stranki, ki je leta 1920 postala nacionalsocialistična nemška delavska partija (NSDAP). Istega leta je tudi prvič govoril zbrani množici in dosegel velik uspeh – postalo je očitno, da je Hitler nadarjeni govornik. Leta 1923 je bil zaradi poskusa državnega udara obsojen na pet let zapora, kjer pa je preživel le dobro leto, v tem času pa narekoval svoje delo Moj boj. Njegov politični vzpon je trajal do sredine leta 1934, ko je postal nemški kancler, izločil vse sovražnike ter vzel vse vaje v svoje roke (Meysels 1994, 17–22; Geary 1995, 15–30; Cajnko 2005, 15–19).

Na evropskih bojiščih v drugi svetovni vojni je po letu 1939 doživel velike uspehe, a položaj se je v letih 1942–1943 spremenil. Jeseni 1942 se je napredovanje nemške vojske na vseh frontah ustavilo, leto 1943 pa že lahko štejemo za leto nemške defenzive in nemških porazov (Cajnko 2005, 120). Zaradi neugodnih dogajanj na fronti so se Hitlerja začeli lotevati izbruhi besa. Izgubljal je živce, kar je vplivalo na njegovo zdravje in vedenje. Začeli sta se mu tresti leva roka in noga in to stanje se je čedalje bolj slabšalo. Imel je še vrsto drugih zdravstvenih težav, tako pravih kot namišljenih. Začel je uživati velike količine zdravil za spodbujanje pešajoče energije. Veliko večino časa je prebival odmaknjen od

življenja v svojem glavnem stanu v vzhodni Prusiji Wolfschanze. Nekdaj številni nastopi pred javnostjo so skoraj prenehali, po porazu pri Stalingradu je prenehal poslušati sicer priljubljeno glasbo Wagnerja. Zadnjih 18 mesecev vojne in življenja sploh je odklanjal videti ali priznati, kar se je dogajalo zunaj kroga njegovega glavnega stana (Cajnko 2005, 120–124). Zadnjega pol leta življenja je Hitler dajal vtis izčrpanega in nemočnega starca. Januarja 1945 se je z bojišča preselil v svojo kanclersko palačo v Berlinu. Med pogostimi letalskimi napadi se je zatekal v masivno betonsko podzemno zaklonišče na vrtu kanclerske palače. Sredi aprila je v Berlin prispela Eva Braun, da bi z njim ostala do konca. Na njegov 56. rojstni dan so se na sprejemu še zadnjič zbrali najožji nacistični veljaki: Goring, Himmler, Goebbels, Ribbentrop, Bormann in Speer ter poveljniki vseh treh vej oboroženih sil. Hitler je poveljstvo severne fronte predal admiralu Donitzu, južno pa Kesserlingu. 21. aprila je ukazal splošen napad na Ruse, a naslednji dan ni dobil sporočila o ukazanem napadu in zato doživel hud napad jeze, besa in obupa. Poveljnike je obtožil za bojazljivce, nesposobneže in izdajalce. Priznal je, da je prišel konec in da bo smrt dočakal v Berlinu. Po odločitvi za samomor je še izdal nalog za Himmlerjevo aretacijo, 29. aprila v jutranjih urah se je poročil z Evo Braun, svoji tajnici Traudl Junge pa narekoval svojo oporoko in politični testament. 30. aprila po kosilu se je Hitler poslovil od Goebbelsa, Bormanna in drugih, ki so ostali v zaklonišču, nato pa sta se z Evo umaknila v svoje prostore. Nekaj minut za tem so slišali en sam strel. Hitler se je ustrelil, Eva Braun pa je zaužila strup. Ura je bila pol štirih popoldne. Preteklo je deset dni od Hitlerjevega 56. rojstnega dneva in 12 let ter tri mesece, odkar je postal kancler nemškega rajha (Cajnko 2005, 128–132).

### **3.3 Odporniška gibanja**

Odporniška gibanja v tretjem rajhu pričajo o tem, da v tretjem rajhu ni vladalo samo eno mnenje in da jim ni uspelo, da bi prebivalstvu oprali možgane, da bi se preprosto poistovetilo z vsem, kar je bilo nacističnega. Mladina je tukaj še posebej pomembna, saj je bila bolj dojemljiva za Hitlerjevo privlačnost kot starejše generacije z razrednimi in verskimi pripadnostmi (Geary 1995, 89).

Če najprej omenim le najbolj mile primere. Nacistični režim je pridigal o zlu

ameriške swingovske glasbe in še bolj jazza, vendar to številnih najstnikov ni odvrnilo od poslušanja (Geary 1995, 89). Fenomen 'swingovske mladine' ni ravno disidentski, je pa znak, da si prebivalstvo ni kar tako pustilo odvzeti vsega, kar je imelo rado. To se nanaša tudi na nekatere dele delavske mladine v velikih mestih, kjer so nastajale poulične tolpe s hollywoodskimi imeni (na primer Navahoos, Raving Dudes). Ti '*Edelweisspiraten*' (planikovski pirati), kot so jih poimenovali, so zavračali vrednote režima, peli priljubljene ameriške uspešnice in se norčevali iz himen Hitlerjeve mladine. Oblastem so se zdele dejavnosti in življenjski slog teh tolpe dovolj nevarne, da so jih velikokrat aretirali, nekaj njihovih voditeljev pa celo usmrtili (Geary 1995, 90).

Med resnejšimi odporniškimi gibanji naj omenim skupino oficirjev, ki ji je pripadal generalštabni oficir grof von Stauffenberg, ki je 20. julija 1944 poskušal izvesti atentat na Hitlerja. Veliko je znanega tudi o vohunsko-zarotniškem Rdečem orkestru (Rote Kapelle), pa o skupini, ki se je zbirala okoli župana Leipziga. V teh skupinah so sodelovali odrasli, zato je bila skupina Bela vrtnica nekaj posebnega, v njej so namreč delovali le mladi, študentje. Za imenom Bela vrtnica stoji pet münchenskih študentov in njihov profesor, ki so med junijem 1942 in februarjem 1943 z letaki pozivali nemško ljudstvo k odporu zoper nacionalsocialistično diktaturo. To so bili Sophie Scholl, njen brat Hans Scholl, Alex Schmorell, Willi Graf in Christoph Probst. Gibanje je sprožil Hans Scholl, najbrž na spodbudo katoliškega škofa v Munstru Clemensa Augusta von Galena. Ta je s prižnice grajal umore duševnih bolnikov in pripovedoval, kako gestapo zapira nedolžne ljudi v taborišča. Nekdo je njegovo pridigo po spominu zapisal in prepisi so se leta 1941 pojavili v nekaterih poštnih nabiralnikih. Letak je Hansa močno pretresel, zato se je odločil za delovanje.

Prvi letak Bele vrtnice sta sestavila Hans Scholl in Alex Schmorell. V veliki tajnosti sta ga natisnila v ateljeju Manfreda Eickenmeyerja. Ko je bil letak natisnjen, so vzeli v roke telefonski imenik in izpisovali naslove akademikov, pa tudi gostilničarjev, v upanju, da bodo vsebino letaka ponesli naprej. Še tri na hitro izdelane razglase proti vojni in režimu so razposlali v drugi polovici junija 1942. Letaki so vsebovali poziv k pasivnemu odporu, navajali so sabotaze, a jih niso pojmovali kot aktivno rušilno akcijo, ampak predvsem kot opuščanje vsega, kar bi lahko podaljšalo diktaturo. Drugi letak je podajal tudi informacije o

umorih Judov.

Po četrtem letaku je nastal premor, saj so bili člani skupine vpoklicani v vojsko, med tem časom pa je gestapo pospešeno raziskoval, kdo se skriva pod imenom Bela vrtnica. V tem času se je tudi Sophie Scholl, ki je morala delati v neki vojaški tovarni, odločila za akcijo in se aktivno priključila Beli vrtnici. Prijatelji so se vrnili s fronte, poraz pri Stalingradu pa jim je dal novega elana. Odločili so se, da bodo delovanje razširili tudi v druga nemška mesta. Z veliko težav so letake raznosili v Saabruken, Freiburg, Ulm, Salzburg, Linz, Augsburg, Berlin in Dunaj. Peti letak je bil manj akademski kot predhodni: stavki so postali krajši, jasnejši, besede ostrejše, odločnejše. Po mestu so se začeli pojavljati napisi na fasadah,<sup>9</sup> ki so bili odmev na poraz šeste armade. Novica o stalingrajski katastrofi je pretresla vse Nemce, ki so zato napisom in letakom posvečali več pozornosti, kot so je bili deležni prvi. Še posebej je vrelo med študenti.

K šestemu letaku je pripomogel Kurt Huber, priljubljeni profesor filozofije. Ta, zadnji letak, je izražal pretresenost zaradi propada moč pred Stalingradom ter pozival k svobodi in časti. 18. februarja 1943 sta Hans in Sophia Scholl kopije letaka na univerzo prinesla s kovčkom in jih razdelila po stopnicah in okenskih policah, preostale pa vrgla iz nadstropja na dvorišče. Hišnik ju je opazil in ju aretiral. Pozneje je bil aretiran tudi Cristoph Probst. Sodili so jim pred ljudskim sodiščem, kjer so bili obtoženi izdaje in obsojeni na smrt. Usmrtili so jih 22. februarja z giljotino. Pozneje leta 1943 so bili usmrčeni tudi Willi Graf, Kurt Huber in Alex Schmorell, preostali prijatelji in sodelavci Bele vrtnice pa so bili obsojeni na zaporno kazen od šestih mesecev do desetih let.

Čeprav so bili vsi glavni akterji skupine usmrčeni, je Bela vrtnica vseeno imela zadnjo besedo. Šesti letak so pretihotapili do zaveznikov, ki so ga uredili in v milijonih kopij iz letal raztrosili nad Nemčijo. Člani skupine, še posebej Sophie Scholl, so postali ikone nove povojne Nemčije (Prim. Seunig 2007).

---

<sup>9</sup> Na primer meter visok napis „svoboda“ na münchenski univerzi in v okolici mesta „Hitler, množični morilec“.

## 4 Vojni film: spomin in popularna zgodovina

Glavna filmska žanra, ki se nanašata na podobe preteklosti, sta zgodovinski film in kostumska drama. Do pred nekaj desetletij so bili filmi teh žanrov označeni kot nezgodovinski, nerealistični in eskapistični. Od tedaj filmska kritika na novo preučuje reprezentacije političnih dogodkov, ki so se zgodili v dvajsetem stoletju. Še posebej so se akademske študije osredotočile na odnos med kinematografijo in narodom ter na pojem nacionalne kinematografije (Landy 2001, 7). Tudi zgodovinarji se vse bolj zanimajo za žanr zgodovinskega filma ter se z njim tudi več ukvarjajo. Tako je svetovanje zgodovinarjev pri nastajanju filmov tega žanra postalo že ustaljena praksa, recenzije žanra pa so se redno pojavljale v strokovnih revijah<sup>10</sup> (Rosenstone 2001, 51).

### 4.1 Preteklost, zgodovina – film, zgodba

Filmi, ki se ukvarjajo s preteklostjo, običajno prevzamejo obliko zgodbe. Na ta način se skladajo z umetniško obliko historiografije, ki se nadaljuje še od Iliade. Tudi zunaj filmske ali literarne domene je narativni pristop k preteklosti zelo pogost. Zgodovinarji uporabljajo narativne formule zato, da kaos preteklosti uredijo v smiselno celoto. Dejstvo, da tako filmski ustvarjalci kot zgodovinarji uporabljajo narativne strategije, da poustvarijo preteklost, pa ne pomeni, da imajo iste namene (Hesling 2001, 189). Filmski ustvarjalci so namreč bolj predani moči umetniške domišljije kot pa zakonom znanstvene logike, torej narativnost uporabljajo za dramaturške namene, s tem pa preteklost spreminjajo v simbolični prostor, kjer se domišljija in dejstva zlahka prepletejo (Hesling 2001, 190). Filmski ustvarjalci pogosto napačno predstavljajo zgodovinske osebe in dogodke. To pa ni problem njihove sposobnosti ali kompetence, pač pa znak, da ne iščejo znanstvene zgodovinske resnice, temveč želijo izraziti bolj poetsko-simbolno zgodovinsko resnico. Zgodovinski filmi so več kot zbirka dejstev. So drama, nastop, delo, ki postavi in konstruira

---

<sup>10</sup> Te revije so: American Historical Review, Radical History Review, Middle Eastern Studies Association Buletin in druge.

preteklost s podobami in zvoki. Moč zgodovine na platnu izhaja iz filma samega – njegove zmožnosti, da komunicira ne le dobesedno in realistično, temveč tudi poetično in metaforično. Na ta način so zgodovinski filmi, kot pravi Rosenstone, vizualne metafore (Rosenstone 2003, 65). O tem, da zgodovinska dela govorijo kot metafore, že dolgo piše Frank Ankersmit (1989). Pravi, da je metaforična dimenzija historiografije močnejša kot dobesedna ali dejanska dimenzija, zato meni, da bi morali več pozornosti nameniti temu, na kakšen način pripovedujemo o zgodovini, manj pa pridobivanju vedno novih podatkov, saj je teh že zdaj več, kot pa smo jih sposobni predelati. Na primer, kamera mora prikazati natančne detajle – razpored predmetov v prostoru, ton in geste –, detajle, ki jih zgodovinsko raziskovanje redko lahko ponudi. Dramska struktura, ki pomeni potrebo po verjetnih likih in napetosti, časovne omejitve, zahteva, da so dogodki in liki skrčeni, osiromašeni, tudi spremenjeni, celo izmišljeni, skupaj z izmišljenim dialogom. Kar vidimo na platnu, ni okno v preteklost, temveč konstrukcija simulirane preteklosti. Prav tako kot pisana zgodovina to ni dobesedna realnost, temveč simbolna oziroma metaforična (Rosenstone 2003, 73).

Zgodovinski film torej pogosto preseže oziroma nadgradi dejansko. Zato je treba razumeti, da je med akademsko zgodovino in popularno zgodovino razlika.<sup>11</sup> Akademsko zgodovina je, vsaj v teoriji, način iskanja izven sebe, pogleda na preteklost pod njenimi pogoji, skozi oči ljudi, ki so živeli takrat. Film, v večini, preteklost naredijo dostopno tako, da jo prenesejo v sedanost (Harlan v Rosenstone 2003, 69). Namen popularne zgodovine je ravno to, da je drugačna od akademske. Film nam ne podaja preteklosti kot prostora, kjer iščemo kritično razumevanje, pač pa kot preteklost, kamor se obrnemo v iskanju zdravilnih učinkov – preteklost kot vir refleksije in celjenja ran (Harlan v Rosenstone 2003, 70). Harlan popularne zgodovine ne karakterizira kot nepopolne ali degradirane oblike akademske zgodovine, pač pa kot legitimen žanr, ki ima svoje cilje, pravila in zahteve, lastne kriterije ocenjevanja (Harlan v Rosenstone 2003, 70).

Filmi se torej ukvarjajo z zgodovino – jo pripovedujejo, interpretirajo, razlagajo. Tako kot pisana zgodovina uporabljajo sledi preteklosti, ampak njihova pravila rokovanja z

---

11 Popularna zgodovina, kot jo poimenuje David Harlan (2003) je kategorija, ki vsebuje tudi film.

njimi oblikujejo možnosti medija filma in prakse, ki so se razvile. Akademska zgodovina sledi preteklosti zavije v verbalne konstrukcije, ustvari tekst, ki nam razlaga izginule ljudi, gibanja, dogodke in trenutke. Tako akademska zgodovina kot filmi prikličejo avtentičnost, ki izvira iz uporabe teh sledi – dokumentarnih 'dokazov', ki jih imenujemo dejstva. Z literarnim ali filmskim besediščem pa nato ustvarijo 'zgodovino' (Rosenstone 2003, 73).

#### 4. 2 Konstrukcija historičnega v igranem filmu

Svet standardnega ali *mainstream* filma nam je, tako kot svet, v katerem živimo, tako poznan in domač, da redko razmišljamo o tem, kako je sestavljen. V tem je pravzaprav bistvo filma. Filmi od nas hočejo ravno to – da mislimo, da so resnični. Toda resničnost, ki jo vidimo na platnu, ni neizogibna, niti naravna, temveč skrbno sestavljena iz koščkov, vzetih iz sveta. Tudi če vse to že vemo, pa zato, da bi lahko sodelovali v izkušnji, ki jo ponuja film, vse to tudi pozabimo. Filme vedno gledamo in razumemo »glede na filme, ki smo jih že videli, njihove svetove pa glede na svoje svetove« (Turner 2004, 355).

Zgodovina kot drama in zgodovina v dokumentarnem filmu sta povezani z idejo filma kot okna v realistični svet. Dokumentarni film ponuja okno celo v več svetov.<sup>12</sup> Vsi pa imajo skupno strukturo, predstavo o dokumentu, zaporedju, vzroku, učinku in posledici. Tako Rosenstone (2000) predstavi šest značilnosti, ki veljajo tako za igrane, kot za dokumentarne filme.

Prva je, da nam film ponuja zgodovino kot zgodbo končane in enostavne preteklosti. Ne daje nobenih alternativ dogajanju, kot ga vidimo na platnu, ne priznava nobenih dvomov in podpira vsako zgodovinsko trditev z isto mero zaupanja. Vsak, ki filma ne bere strokovno, se sreča z linearno zgodbo, katere pogled na to, kaj se je zgodilo in zakaj, je neproblematičen in nesporen. Film zgodovino personalizira,

---

<sup>12</sup> To počne z mešanico materialov iz različnih časovnih obdobj, podob iz preteklosti ter strokovnjakov, ki govorijo v sedanosti (Rosenstone 2000, 54).



dramatizira in jo obarva s čustvi. Skozi igralce in priče nam ponudi zgodovino kot zmago, veselje, obup, trpljenje, pustolovščino, junaštvo. To lahko naredi zaradi možnosti, ki jih ponuja medij filma – z bližnjim posnetkom obraza, hitrimi sosledji različnih podob, glasbo in zvočnimi učinki, to vse pa okrepi čustvovanje občinstva ob tem, kar se dogaja na platnu.

Film podaja zgodovino kot zgodbo o posameznikih, moških in ženskah, ki so že poznani, ali pa o tistih, ki se zdijo pomembni zdaj, ko jih je na filmu izpostavila kamera. Film postavi posameznika v ospredje zgodovinskega poteka. To pomeni, da rešitev njihovega osebnega problema nadomesti rešitev nekega zgodovinskega problema. Osebo postane način, na katerega se film izogne težkim in pogosto nerešljivim družbenim problemom, ki jih izpostavlja.

Film zgodovino prikaže kot proces. Svet na platnu združuje področja, ki jih zaradi strukturnih razlogov akademska zgodovina pogosto ločuje. Gospodarstvo, politika, rasa, razred in spol so združeni v življenjih posameznikov, skupin in narodov. Daniel Walkowitz poudari, da akademska zgodovina »deli študije politike, družinskega življenja ali družbene mobilnosti. Film pa, nasprotno, daje integrirano podobo. Zgodovina v filmu postane to, kar je: proces spreminjajočih se družbenih razmerij, kjer so družbena in politična vprašanja /.../ prepletena« (Walkowitz 1985, 57).

Film zelo očitno ponuja videz preteklosti. Starinske obleke ne visijo zgolj na lutki, temveč poudarjajo in izražajo telo. Orodja, orožje in pohištvo niso na razstavi, temveč jih liki uporabljajo, se na njih zanašajo. Predmeti lahko likom pomagajo definirati njihovo identiteto, življenje in usodo. To sposobnost filma Rosenstone poimenuje ponarejena zgodovinskost (*false historicity*) oziroma mit faktičnosti. To je zmotna ideja, da je mimikrija vse: da zgodovina ni nič več kot le 'historični videz', da so predmeti sami že zgodovina, ne pa da to postanejo zaradi tega, kar so nekomu nekaj pomenili v določenem času in na določenem mestu.

Zadnja značilnost konstrukcije po Rosenstonu historičnega v filmu je ta, da film zgodovino pripoveduje kot zgodbo, pripoved z začetkom, jedrom in koncem. To je zgodba, ki nam zapusti moralno sporočilo in (običajno) spodbuden občutek. Zgodba, ki je

umeščena v širši okvir zgodovine, ki je vedno progresivna. Rosenstone (2000) pravi, da je ne glede na to, kaj je tema zgodovinskega filma, naj bo to suženjstvo, holokavst ali Rdeči Kmeri, sporočilo skoraj vedno to, da se stvari izboljšujejo. Pogosto sporočilo ni povsem neposredno. Filmi o holokavstu ali propadu radikalnih gibanj se morda zdijo ravno nasprotni primeri. Toda taka dela so vedno strukturirana tako, da v nas pustijo občutek, da imamo srečo, da nismo živeli v tako težkih časih ali podobno.

### 4.3 Preteklost kot filmska zgodba – 'resnica' vs. fikcija

V poglavju Konstrukcija historičnega v igranem filmu sem opisala povezavo med akademsko in popularno zgodovino, kamor spada tudi film. Opisani zgodovini imata torej skupno interpretativno strukturo, najbolj pa se razlikujeta v pomembni točki – to je invencija ali iznajdba. Pri razumevanju zgodovine kot zgodbe na filmu je ta razlika ključna. Akademsko zgodovina se v svojem bistvu izogiba fikciji, zgodovina kot drama pa je s fikcijo – invencijo – polno prepletena.

Naj za primer vzamem sobo, kjer sedijo zgodovinski liki. Soba in niz dogajanja sta približek, ne pa dobesedna reprezentacija. Govorita, da je približno takole bila videti soba v določenem obdobju in v njej so bili najbrž taki predmeti. Kot sem že omenila, je kamera tista, ki zahteva zapolnitev specifičnosti določene scene in koherenten vizualni niz. V filmu je abstraktna zgodba vizualizirana s pravili mizanscene, ta vizualizacija pa je pozneje upodobljena s pravili kamere in montaže. Upoštevati moramo tudi pravila zvoka. Preplet avdiovizualnih kod zgodovinski film prisili, da preteklosti pripiše obraz, glas in zvok. To posledično seveda pomeni veliko invencij (Hesling 2001, 193; Rosenstone 2001, 60–64). Enako velja za like. Vsi zgodovinski filmi vsebujejo izmišljene like ali izmišljene značilnosti nekega lika. Če je oseba oziroma lik zgodovinski, tedaj film pove tisto, kar se pravzaprav redko da povedati: kako je oseba bila videti, kako se je gibala, kako je zvenela.<sup>13</sup> Prav tako to velja za dogodke. Izmisleki so tu neizogibni iz veliko

---

<sup>13</sup> Izjema so seveda tiste zgodovinske osebe, ki imajo močno vizualno podobo, na primer Napoleon, Hitler, Gandhi (Hesling 2001, 194).

razlogov: ohranjanje gibanja zgodbe, ohranjanje intenzivnosti čustev, poenostavitev kompleksnosti dogodkov v verjetno dramsko strukturo, ki se bo obnesla v časovnih omejitvah filma<sup>14</sup> (Rosenstone 2001, 61). Nekateri zgodovinski filmi so zbir v celoti izmišljenih likov, ki so le postavljeni v neko dokumentirano okolje ali situacijo. Ta praksa izmišljevanja pa še vedno dopušča 'historično' mišljenje – če s tem mislimo na ukvarjanje z vprašanji preteklosti, kot so družbene spremembe, odnosi med spoli, razred, vojne, kolonializem, revolucije, ideologije in nacionalizem (Rosenstone 2003, 73).

Filmska dobesednost je torej nemogoča. Film nam lahko pokaže svet oziroma površino dela sveta, ne more pa podati dobesedne izvedbe dogodka iz preteklosti. Ne more biti točna replika tistega, kar se je zgodilo (pravzaprav tudi ne vemo točno, kaj se je zgodilo). Seveda mora zgodovinska pripoved temeljiti na tem, kar se je 'dejansko' zgodilo, pripoved sama pa ne more biti dejanska ne na platnu ne v pisani besedi. Beseda seveda deluje drugače kot podoba. Beseda lahko posploši, govori o abstrakcijah, kot sta revolucija ali pa napredek. Pripovedovati o tem ne pomeni o preteklosti pripovedovati dobesedno, temveč simbolno in splošno. Film v svoji potrebi po specifični podobi ne more govoriti splošno o revoluciji ali napredku. Film mora povzemati, posploševati, simbolizirati v podobah (Rosenstone 2001, 60–65).

Igrani zgodovinski film si torej izmišlja like, dialoge in dogodke. Vsak zgodovinski film, tako kot dela pisane zgodovine ali ustnega izročila, vstopi v maso vedenja in razprav, ki so obstajali pred njim. Da je neki film zgodovinski in ne le kostumska drama, pa se mora posredno ali neposredno spopasti z vprašanji, problemi, podatki in argumenti zgodovinskega diskurza. Tako kot knjiga zgodovinski film ne obstaja v stanju zgodovinske nedolžnosti, ne more se odločati za muhaste invencije in ne more ignorirati izsledkov in trditev virov (Rosenstone 2001, 62).

Podoben pogled na fikcijo v filmih, ki se ukvarjajo z zgodovino, ima tudi Jaques Ranciere, ki nas spomni, da je tudi spomin delo fikcije. »Spomin je delo fikcije. Čista vest zgodovine lahko v tem prepozna paradoks in zoperstavi svoje potrpežljivo iskanje resnice fikcijam kolektivnega spomina, na katerih je na splošno osnovana oblast, posebej

---

14 V te namene se uporabljajo različni postopki, najpogosteje krčenje, krajšanje, spreminjanje dogodkov in metafora (Rosenstone 2001, 63–65).

totalitarna. Vendar pa fikcija ponavadi ni neka lepa pripoved ali podla laž, ki bi nasprotovala resnici ali ki bi jo želeli postaviti na njeno mesto. /.../ Fikcija je torej uporaba umetniških sredstev za izgradnjo 'sistema' reprezentiranih dejanj, zbranih form ter medsebojno ustreznih znakov« (Ranciere 2010, 146).

Ko govorimo o zgodovinskih filmih, se je pomembno vprašati, v kakšnem odnosu z zgodovino je film, saj ima film kot zgodba veliko različnih možnosti. Marco Ferro ponudi štiri tipe družbenih diskurzov, iz katerih lahko ocenimo tak odnos. Prvi je diskurz institucionalizirane ideologije, na primer 'uradni' diskurz. Naslednji je diskurz nasprotovanja, kjer lahko film oziroma njegov avtor izrazi pogled na zgodovino, ki nasprotuje uradni različici. Tretji je diskurz družbenega in zgodovinskega spomina, zadnji pa diskurz izvirne in neodvisne interpretacije (Ferro v Bartholeyns 2000, 31). Ti odnosi so lahko prikazani iz različnih stališč, na primer od zgoraj navzdol, kjer je pozornost na tistih, ki so na položajih moči; lahko je od spodaj navzgor, kjer zgodbo pripoveduje množica, ljudstvo, kmet. Odnos z zgodovino je lahko prikazan tudi od znotraj, kjer je avtor predan lastnemu pogledu in izraža samorefleksijo, ali pa od zunaj, ko gre za rekonstrukcijo ideološkega koncepta (Ferro v Bartholeyns 2000, 31).

Bartholeyns v luči zgoraj opisanih razvrstitev poudari, da mora avtor, ki se želi spopasti z zgodovinsko tematiko v filmu, zavzeti osebni odnos do njega in se opredeliti, ali bo zgodovino uporabil samo kot dramski in časovni okvir ali pa bo imel film tudi neki namen, zgodovinski cilj (Bartholeyns 2000, 32–36). To je namreč osnovna razlika med zgodovinskimi filmi. Ali film zgodovino uporabi samo kot pretvezo, ki sama sebe dopolnjuje, ali pa nasprotno, ko zgodovina ni samo prizorišče, pač pa sprejme vase nek cilj, namen, ki presega običajno pripoved zgodbe. Tako se vplete v povezovanje preteklosti in sedanjosti, sodobnost se poveže v zavedanju zgodovinske ali mitične preteklosti, za katero je značilen občutek odgovornosti, ki smo ga že srečali v poglavju Kulturna travma. Taki filmi projicirajo več kot samo zgodovino in z vzpostavitvijo povezave med preteklostjo in sedanjostjo, ki omogoči že minuli dobi, da najde duhovno in ideološko perspektivo, presežejo zgolj rekonstrukcijo zgodovinskosti. Na ta način si zgodovina prilagodi zgodbe, ki denuncirajo, obogatijo, reflektirajo ali zlomijo zgodovinske trenutke, ki jim služijo za osnovo (Bartholeyns 2000, 32–36).

## 5 Študija primerov: analiza filmov

### 5.1. Metodološki osnutek raziskave

Cilj tega diplomskega dela je ugotoviti, na kakšen način so v sodobnih nemških filmih upodobljeni nekateri pomembni akterji iz obdobja nacizma (Hitler, narod, posamezniki). V ta namen sem izbrala filme različnih žanrov – dve drami in parodijo, v katerih bom z dikurzivno in semiološko analizo preučevala reprezentacije in interpretacije akterjev iz obdobja nacizma. Cilj diplomskega dela je ugotoviti tudi, ali so med ugotovljenimi upodobitvami nacizma v sodobnih nemških filmih kakšne pomembno nove upodobitve, kar bom ugotavljala s pomočjo teorij o kolektivnem, kulturnem in globalnem spominu ter kulturni travmi.

Postavljam dve tezi:

3. Hitler kot človek, ne pošast – v sodobnem nemškem filmu se pojavlja trend humanizacije Hitlerja, ki je v filmih vse pogosteje upodobljen bolj človeško. To lahko opazimo tako v parodiji kot v drami.
4. Kolektivna krivda nemškega ljudstva ni več samoumevna – v sodobnem nemškem filmu se izpostavlja dejstvo, da je bil del nemškega prebivalstva aktiven v boju proti nacizmu.

Za analizo podob nacizma v sodobnem nemškem filmu sem izbrala tri filme nemške produkcije iz obdobja po letu 2000. Vsi trije filmi so v Nemčiji dosegli dobro gledanost, poleg tega pa so odmevali tudi v drugih evropskih državah. Izbrani filmi so: Propad (Der Untergang, 2004), Zadnji dnevi Sophie Scholl (Sophie Scholl – Die letzten Tage, 2005) in Moj Hitler (Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler, 2007).

Vsi trije izbrani filmi so po zvrsti igrani filmi.

Igrani film je zvrst, kjer igralci s svojo igro pred kamero prikažejo določene osebe in položaje – povezano vrsto oseb in situacij (dogajanje torej), ki jih oblikujeta scenarist in dramaturg in jih pred kamero 'oživi' režiser. Kot svojevrsten antipod pojmu dokumentarni naj bi igrano-filmski model označeval nekaj različnega od dokumenta, nekaj različnega od naravnega dogajanja, nekaj 'narejenega', torej umetno ustvarjenega, 'ne resnično, ampak zaigrano, rekonstruirano, režirano dogajanje. /.../ Vse te ugotovitve vsebujejo osnovno značilnost vrste /.../; tu je zares vse izmišljeno, zato (tudi če gre za resnične osebe in dogodke), ker je vse oblikovano v filmsko dogajanje, v igrano-filmsko rekonstrukcijo,

umetno narejeno delo torej /.../, ki nas skuša prepričati o resničnosti dogajanja (Munitič 1977, 27).

Žanrsko filme opredeljujem kot vojne filme. Vojni film spada v okvir zgodovinskega filma in je del posebne skupine zgodovinskih filmov, ki jih Musek (1960) imenuje filmi obdobja. To so tisti filmi, ki opisujejo bistvene značilnosti določenega obdobja, dogodki iz katerega so tako značilni, razgibani in pomembni, da prav s temi svojimi posebnostmi vabijo filmskega ustvarjalca. Med filme obdobja spadajo torej vojni filmi, filmi, ki opisujejo pomembne družbene preobrate, dogodke in pojave ter tako imenovani filmi s tezo (Musek 1960, 96).

Filmi so si torej enaki po žanru in zvrsti, razlikujejo pa se po vrsti. Filma Propad in Zadnji dnevi Sophie Scholl sta bila na kinotečnem sporedu označena kot vojni drami, Moj Hitler pa kot parodija.

### **Semiotika filma, naracija, diskurz**

Semiologija in semiotika se nanašata na študij znakov in jezikovnih sistemov. Semiologija izhaja iz dela Ferdinanda de Saussurja, semiotika pa iz del Charlesa Piercea. Semiologija je študij vsega, kar se lahko uporablja za komunikacijo: besede, podobe, glasba, prometni znaki in drugo. Semiologija preučuje načine, na katere znaki komunicirajo, in pravila, ki nadzorujejo njihovo rabo (Seiter 1987, 33). Najmanjša enota pomena v semiotiki je znak. Po de Saussurju je znak sestavljen iz dveh ločenih delov, čeprav sta ta dela ločljiva le v teoriji, ne v dejanski komunikaciji. Vsak znak je torej sestavljen iz označevalca – to je podoba, objekt, zvok kot tak, del znaka, ki ima neko materialno obliko – in označenca, koncepta, ki ga predstavlja. De Saussure je poudaril, da je odnos med označevalcem in označencem v jeziku dogovoren, popolnoma arbitraren. Pomen neke besede izhaja iz razlike do drugih besed v znakovnem sistemu jezika (Seiter 1987, 35). Saussure in Pierce sta razpoznala tudi, da nekateri znaki nimajo 'realnega' objekta, na katerega se nanašajo; to so abstrakcije (resnica, svoboda) ali produkti domišljije (morske deklice). Trdila sta, da so vsi znaki kulturni konstrukti, ki so svoj pomen pridobili skozi ponavljanje, učenje, kolektivno rabo.

Semiologija je teoretski model za študij jezika, njene metode pa se uporabljajo za vrsto kulturnih tekstov, tudi film. Metodo so prvi razvili strukturalisti, njen cilj pa je ugotoviti, kaj znaki in simboli, uporabljeni v kulturnem sistemu, pomenijo in zakaj to pomenijo. Semiologija se torej ukvarja z jezikom v njegovem najširšem pomenu. Kot metoda pa se osredotoča na odkrivanje pomenov v znakih. Semiologijo filma je zasnoval Roland Barthes, za utemeljitveni tekst semiologije filma pa velja poznejše delo Cristiana Metza *Film: jezik ali govorica*. Metz je film definiriral kot govorico brez jezika, kot način pomenjanja, ki se je razvijal v procesu narativizacije, pripovedovanja zgodb (Vrdlovec 1999, 551). Za osnovno enoto filma je Metz opredelil kader,<sup>15</sup> ki po njegovem mnenju ni ne simboličen ne arbitraren, temveč ikoničen – torej nosi nek specifičen pomen. Ko obravnava sintagmatiko – razporejanje slik v berljivo zaporedje –, v filmskem kadriranju in montaži loči osem tipov sintagem, ki tvorijo 'veliko' sintagmatiko'. »Tako naj bi med 'veliko sintagmatiko' in posameznimi filmi obstajalo podobno razmerje kot med jezikom kot omejeno množico pravil in govorom kot praktično neskončno množico aktualizacij jezika« (Vrdlovec 1999, 552). Pozneje Metz semiologijo zastavi kot deskriptivno znanost o filmski govorici in jo definira kot kombinacijo heterogenih kodov, s tem terminom pa nadomesti 'veliko sintagmatiko'. Razločuje med 'kinom' (*cinema* kot de saussurjevski jezik) in 'filmom' (kot de saussurjevskim govorom), kjer prvi pomeni množico homogenih oziroma specifičnih kodov, drugi pa sistem heterogenih kodov, med katerimi so nekateri specifični (Vrdlovec 1999, 552–553). Specifično kinematografski kodi so tisti, ki se nanašajo na gibljivost filmske slike (gibljivost kamere, dinamični spoji med kadri ...), saj so značilni le za film. Vendar za Metza specifično kinematografski kodi niso nič pomembnejši od tistih, ki niso kinematografsko specifični. Od tu izvira njegov sklep, da je specifičnost filmske govornice prav kombinacija heterogenih kodov in ne izhaja zgolj iz 'kinematografskega označevalca' oziroma 'materije izraza', ki jo sestavljajo gibljiva slika, grafizmi, glas, šumi in glasba (Vrdlovec 1999, 553).

Kot sem že omenila, je de Saussurjev lingvistični model prevzel tudi Roland Barthes. Še posebej ga je zanimalo tisto, kar je de Saussure poimenoval proces

---

15 Beseda kader (cadre) izvira iz francoščine in pomeni rob ali okvir. Kader je zapis med enim in drugim rezom, več kadrov skupaj sestavlja sekvenco.

signifikacije. Trdil je, da signifikacija poteka na dveh ravneh. Raven denotacije opisuje dobesedni pomen znaka, na ravni konotacije pa interpretiramo tisto, kar smo že spoznali na enostavnejši ravni; ob konotaciji beremo globlje ravni pomenov stvari. Barthes je menil, da konotacija zamrzne pomen denotacije; prva raven znak osiromaši tako, da mu pripiše le enega označenca, ki je ponavadi ideološko pogojen (Seiter 1987, 39).

Narativna teorija se osredotoča na pripoved, narativna struktura je pravzaprav ogrodje katerega koli teksta. Vsaka naracija je sestavljena iz dveh delov: zgodbe (kaj se komu zgodi) in diskurza (kako je zgodba pripovedovana). Zgodba je serija dogodkov, razporejena v kronološko zaporedje, dogodek pa je definiran kot sprememba stanja (Rimmon-Keenan v Kozloff 1987, 69). Dogodki se seveda ne morejo dogajati sami od sebe, za to morajo biti prisotni akterji v določenem okolju. Dogodki so med seboj povezani s časovno zaporednostjo ali vzročnostjo, torej ne naključno. Glavni mehanizem, ki vodi oziroma spodbuja naracijo, je suspenz – napetost. Vsak dogodek namreč odpre številne možnosti nadaljevanja zgodbe in tako je gledalec ves čas v pričakovanju, kaj se bo zgodilo. Za gonilnik naracije lahko štejemo tudi pojav več simultanih zgodb in razširjanje teh zgodb (Kozloff 1987, 70–74).

Tako kot zgodba je tudi diskurz sestavljen iz več delov. Ker je naracija dejanje komunikacije, morata poleg zgodbe obstajati tudi pripovedovalec in poslušalec. Literarna naracija ima vedno šest udeležencev. To so: resnični avtor, nakazani avtor, pripovedovalec, poslušalec, nakazani bralec in resnični bralec. Nakazani avtor ni oseba, ampak je konstrukt teksta – gledalčevo občutenje organizacije, ki se skriva za filmom. Prototip naratorja je oseba, ki pripoveduje. V filmu in televiziji je ta nekdo, ki pripoveduje, pravzaprav slika in zvok. Vedno pa obstaja še tisto, kar izbira točno določen položaj kamere, zaporedje prizorov, osvetlitev, glasbeno spremljavo; to Sarah Kozloff imenuje 'agency' – moč, delovanje – v primeru filma je to režiser (Kozloff, 1987).

Pripovedovalec je v narativni teoriji zelo pomemben, saj ima njegova vloga v zgodbi odločilno vlogo pri tem, kako gledalec zgodbo dojame, opazimo lahko več odnosov med naratorjem in zgodbo ter svetom, ki ga ta zgodba ustvarja (diegezo). Narator je lahko del zgodbe (homodiegetičen) in je umeščen v svet, o katerem pripoveduje, ali pa je le opazovalec (heterodiegetičen) in ne prihaja iz sveta zgodbe. Narator lahko pove celotno



zgodbo, lahko pa je njegova pripoved le del širšega diskurza pripovedujoče instance. Naratorji so lahko očitni, skriti, ironični, tisti, ki niso del zgodbe, ampak jo le pripovedujejo, ponavadi uživajo več kredibilnosti kot tisti, ki nadomeščajo lik v zgodbi. Narator je neredko tudi vsevedni oziroma vsemogočni: pozna izid zgodbe, srca in duše likov ter lahko poljubno potuje v času in prostoru (Kozloff 1987, 79–84).

Naslednji sestavni del diskurza je čas. Po definiciji si dogodki v zgodbi sledijo po kronološkem zaporedju. Pripovedovalec temu zaporedju ni zavezan, pripoveduje lahko v zaporedju, ki se mu zdi najučinkovitejše. Na televiziji in v filmu so zelo pogosti *flashforwards* (sekvence, ki pokažejo, kaj še sledi) in *flashbacki* (sekvence, ki pokažejo, kaj se je zgodilo prej). Diskurz lahko ne samo preuredi zaporedje dogodkov v zgodbi, ampak lahko spremeni tudi njihovo trajanje. Poznamo več oblik: obnova zgodbe (summary) pomeni, da je diskurz krajši od zgodbe, izpust pomeni, da je čas diskurza nič, diskurz je lahko tudi enako dolg kot zgodba, raztezanje pomeni, da je diskurz daljši kot zgodba, pavza pa pomeni, da je čas zgodbe enak nič. Bolj ko sta si zgodba in diskurz blizu po trajanju in kronološkem zaporedju dogodkov, bolj neopazen je narator. Če pa diskurz spreminja zgodbo in jo podaja v nekronološkem zaporedju, tedaj je narator zelo opazen (Kozloff 1987, 85–89).

Predvsem pa diskurz razumemo v širšem smislu. Če se navežem na semiotiko – pomen znakov oblikujejo tudi diskurzi, osnovni načini vedenja in mišljenja, ki konstituirajo družbene prakse v specifičnih kontekstih ali družbenih svetovih (Gee, 1996). Fairclough (2009) pravi, da so teksti semiotične dimenzije dogodkov, v nasprotju z njimi pa so diskurzi lahko apropiirani ali kolonizirani in uresničeni skozi sprejetje, vcepljenje ali materializiranje (Fairclough 2009, 164). Faircloughov koncept kritične analize diskurza je tridimezionalen – poskuša povezati lastnosti tekstov, značilnosti diskurzivnih praks (produkcije, distribucije in potrošnje tekstov) ter širše družbene in kulturne prakse (Fairclough 1995, 87). Tako Fairclough kot van Dijk poudarjata pomembnost tretje dimenzije in pravita, da analiza tekstov ne sme biti umetno izolirana od institucionalnih in diskurzivnih praks, znotraj katerih so ti nastali (Fairclough 1995; van Dijk 2005).

## 5.2 Opisi filmov

### Propad

Film Propad je režiral nemški režiser Oliver Hirschbiegel, ki je bil občinstvu že znan zaradi uspeha, ki ga je dosegel s filmom *Das Experiment*. Scenarist in producent filma Propad je bil Bernd Eichinger, ki je scenarij osnoval na več knjigah, najpomembnejši med njimi sta *Inside Hitler's Bunker: The Last Days of the Third Reich* nemškega zgodovinarja Joachima Festa ter *Until the Final Hour*, biografija Hitlerjeve osebne tajnice Traudl Junge, ki jo je zapisala Melissa Müller.<sup>16</sup> V kinih je bil tako doma kot mednarodno dobro sprejet, z investicijo dobrih 13 milijonov evrov je globalno zaslužil nekaj več kot 92 milijonov, skoraj polovico od tega v domači Nemčiji, kjer si je film ogledalo 4,5 milijona gledalcev.<sup>17</sup> Kritiške ocene so bile raznolike, prevladovale pa so pozitivne, kar se je pokazalo tudi v nominaciji za oskarja za najboljši tuji film leta 2004, šestindvajsetih drugih nominacijah in enaindvajsetih prejetih nagradah. Na portalu Imdb ima oceno 8,3, na portalu metacritic pa 82 (metacritic 2016a).

#### Povzetek vsebine

Sredi novembrske noči 1. 1942 Hitler za svojo osebno tajnico izbere 22-letno Traudl Junge, mlado in naivno Münchenčanko. Slaba tri leta pozneje se Hitler umakne v zaklonišče pod kanclerskim uradom. Ruska armada stiska obroč okoli Berlina, ki je v ruševinah, in poraz Nemčije je neizogiben. V bunkerju Eva Braun pripravlja praznovanje firerjevega 56. rojstnega dne. Voditelji nacističnega režima se ob tej priložnosti še zadnjič zberejo ob kozarcu šampanjca in firerja poskušajo prepričati, naj zbeži iz Berlina, preden se do njega prebijejo zavezniki, a Hitler v bunkerju pod ruševinami mesta vztraja, njegovi sodelavci, ki dejansko situacijo ocenjujejo drugače kot on, pa ga eden za drugim zapuščajo. Med njimi tudi Himmler, njegov najzvestejši sodelavec, ki se je predal zaveznikom. Obupani Hitler se odloči za samomor. Z Evo Braun, s katero se je poročil v svojih zadnjih dneh, se odločita, da s strupom in strelom v glavo poskrbita, da

---

<sup>16</sup> Preostala dela, ki jih omenja Eichinger, so *Hitler's Last Days: An Eye-Witness Account*, katerega avtor je Gerhardt Boldt, oficir nemške vojske, *Inside the Third Reich* Alberta Speera ter *Soldat: Reflections of a German Soldier*, Siegfrieda Knappa, prav tako oficirja v nemški vojski, ki je služil blizu bunkerja.

<sup>17</sup> Vir podatkov o gledanosti in zaslužku je [Boxoffice Mojo.com](http://Boxoffice Mojo.com).

ne bosta preživela. Goebbels, ki ga je Hitler v oporoki imenoval za svojega namestnika, noče podpisati kapitulacije in nazadnje sledi svojemu firerju. Njegova žena zastrupi njune otroke, on pa nato ustrelj njo in sebe. Boji na berlinskih ulicah se kljub Hitlerjevi smrti nadaljujejo. Traudl Junge se pridruži peščici beguncev iz bunkerja, ki upajo na rešitev iz obroča Rdeče armade.

## **Zadnji dnevi Sophie Scholl**

Film Zadnji dnevi Sophie Scholl je po scenariju Freda Breiendorferja režiral Marc Rothmund, ki je s tem filmom doživel preboj na filmsko sceno, film mu je namreč prinesel nominacijo za oskarja za najboljši tuji film leta 2005 ter med drugim berlinskega srebrnega medveda. Film je bil kritiško uspešen, tudi med gledalci je postal nekakšen nepričakovan hit, najbolj po pričakovanju v Nemčiji, kjer je privabil največ gledalcev. Film je bil globalno distribuiran in ima na Imdb oceno 7,7, na portalu metacritic pa 76 (metacritic 2016b).

### **Povzetek vsebine**

Skupina mladih ljudi, večinoma študentov, leta 1943 v Münchnu razvije uporniško gibanje Bela vrtnica, ki naj bi pripomoglo k padcu tretjega rajha. Film pripoveduje zgodbo zadnjih šestih dni življenja Sophie Scholl, ki se skupini pridruži kot edino dekle. 18. februarja 1943 Sophie in njen brat Hans po univerzi raznašata letake gibanja Bela vrtnica, pri tem pa ju opazi hišnik, ki ju odpelje k rektorju, ta pa ju naznani gestapu. V naslednjih dneh sledi zasliševanje, ki se sčasoma sprevrže v psihološki dvoboj med Sophie in Mohrom, predstavnikom gestapa. Sophie drži svojo pozicijo, pri tem laže, izziva, priznava samo tisto, česar res ne more zanikati, in vztrajno parira izpraševalcu Mohru, ki jo zaslišuje temeljito in natančno. Vseeno je poražena, saj v stanovanju, kjer stanujeta z bratom, najdejo neizpodbitne dokaze. Kljub porazu poskuša narediti vse, da bi zaščitila svojega brata in preostale člane Bele vrtnice, predvsem pa, da ne bi nikogar izdala. Sledi inscenirani proces proti njej na nacističnem ljudskem sodišču, ki je seveda samo predstava. Obramba je prisotna samo za dober

videz, obtoženci skoraj ne pridejo do besede, saj je jasno, da je bila obsodba že vnaprej določena. Sophie, njenega brata Hansa ter prijatelja Cristopha obsodijo na smrt in takoj usmrtijo.

## **Moj Hitler**

Film Moj Hitler je režiral Dani Levy, Jud švicarskega rodu, po lastnem scenariju. Film je bil kritiško bolj mlačno sprejet, kljub temu pa je v (predvsem nemške) kine privabil lepo število gledalcev. Njegova ocena na Imdb je 'samo' 5,4, kar je precej manj od preostalih dveh filmov, tudi bera nominacij in nagrad je precej manjša. Pravzaprav film ni prejel nobene nominacije, prejeli so jih igralci in režiser.

### Povzetek vsebine

25. decembra 1944 je Berlin v ruševinah in totalna vojna je videti dokončno izgubljena. Minister za propagando dr. Joseph Goebbels ve, da njegova dežela potrebuje nekaj spodbudnega, zato si zamisli, da bo firer z energičnim govorom ob novem letu nastopil pred čudovitim Berlinom, ki bo sicer samo kulisa. Njegov načrt pa ima pomembno pomanjkljivost – firer se namreč skriva v pisarni in se v objemu depresije izogiba vseh stikov z javnostjo. Pomaga mu lahko le judovski igralec in učitelj Adolf Grunbaum. Grunbauma izpustijo iz koncentracijskega taborišča Sachsenhausen, ta pa za to, da sprejme nalogo, postavi pogoj, da iz taborišča izpustijo tudi njegovo ženo Elso ter njune otroke. Pogoj je izpolnjen in program se začne. Grunbaum s Hitlerjem dela in vadi, kmalu pa postane tudi njegov psihoterapevt. Začne ga spoznavati kot človeka, zato opusti načrt, da bo firerja v trenutku njegove šibkosti ubil. Sledi cel kup zapletov, terapija se nadaljuje in kmalu pride dan Hitlerjevega govora. Med zadnjimi pripravami Hitler po nesreči ostane brez polovice brkov, posledično pa tudi brez glasu. Zato Grunbaum stoji za odrom in namesto firerja, ki le odpira usta, opravi govor, a je ta precej drugačen od načrtovanega. Grunbauma pod odrom odkrijejo in ustrelijo, med Hitlerjevim bežanjem z odra pa eksplodira bomba.

## 5.3 Podobe nacizma v izbranih filmih

### 5.3.1 Hitler kot človek

Propad opisuje Hitlerjeve zadnje dneve v Berlinu. Hitler že od samega začetka filma kaže svojo človeško plat. Film se začne s prihodom skupine mladih žensk, ki sredi noči novembra leta 1942 prispejo v Hitlerjev štab Wolfsschanze kot kandidatke za službo firerjeve tajnice. Rečeno jim je, naj počakajo v predprostoru, saj Hitler hrani svojega psa Blondi, ki ga pozneje poljubi na glavo in pohvali, da ima zelo oster um. Ko Hitler kandidatke končno sprejme, zazna, da so živčne, zato jih poskuša sprostiti: naroči jim, naj uradne pozdrave zanemarijo, in jih sprašuje o njihovih domačih krajih. Tako je že prvi vtis o Hitlerju, ki ga film ponudi gledalcu, to, da je Hitler ljubitelj živali in šarmer. Ko sprejeta kandidatka Traudl Junge takoj po tem, ko jo najame, piše po nareku in naredi veliko napak, jo Hitler pomiri in ji nežno reče: »Predlagam, da poskusiva še enkrat.« Ko se film nadaljuje dve leti in pol v prihodnosti, aprila 1945, se nadaljuje tudi taka podoba Hitlerja. Hitler počasi popušča pod pritiskom, saj zunaj bunkerja Sovjeti oblegajo Berlin, prihajajoči poraz pa postaja vedno bolj očiten. Takrat je lepo viden simbol krhkosti – tresenje leve roke. Ta ga spremlja skozi čas, ko se spopada z izdajami na vojaških in političnih frontah, ko se njegovi generali izkažejo nesposobne držanja položajev, ko Goering in Himmler izvajata diplomatske poskuse brez njegovega vedenja in dovoljenja, ko je prepričan, da so ga izdali 'strahopetci, izdajalci in zgube'. Ko ga še zadnji preostali podporniki vprašajo, kaj naj storijo, jim obupano odvrne: »Vojna je izgubljena ... Naredite, kar hočete.«

Hitlerja lahko vidimo tudi iskreno ganjenega, na primer ko mu Eva Braun pove: »Veš, da bom ostala s tabo. Ne bom ti dovolila, da me pošlješ proč.« Za to izjavo ji hvaležnost izkaže z dolgim poljubom. Tudi ko se Hitler že bliža odločitvi za samomor, še dobrohotno gleda Goebbelsove otroke peti ljudske pesmi ter na primer pohvali svojega kuharja za odličen zadnji obrok. Od osebja bunkerja se prisrčno poslovijo, Magdi Goebbels pa podari svojo zlato značko stranke. Menim, da Propad skozi te prizore ne poskuša neposredno ustvarjati sočutja s Hitlerjem, ampak da film njegove reakcije na neuspeh prikaže na povsem človeški način, saj so njegova slavna besnenja iz filma<sup>18</sup> z vidika

---

18 Zdaj že slavne parodije, ki so nastale iz teh prizorov, so na YouTubu posnetki z velikim številom ogledov.

človekovega odziva na neuspeh nekako razumljiva.

Naracija filma *Propad* odseva poskus režiserja Hirschbiegla in scenarista Eichingerja, da bi ustvarila film, ki bi Hitlerjeve zadnje dneve prikazal čim bolj avtentično. To stremljenje k avtentičnosti lahko vidimo v tem, da scenarij izvira iz knjig *Inside Hitler's Bunker: The Last Days of the Third Reich* nemškega zgodovinarja Joachima Festa ter *Until the Final Hour*, biografije Hitlerjeve osebne tajnice Traudl Junge, in se opira nanje. S pomočjo teh knjig sta želela upodobiti zgodovinske dogodke čim bolj tako, kot so se resnično zgodili. Scenarist Eichinger je celo poudaril, da je to bolj avtentičen film kot vsi prejšnji, saj se izogiba melodrame in pokaže Hitlerja v vsej kompleksnosti, ki je človek. Menil je, da je prikazovati Hitlerja kot demona narobe, saj je bil Hitler človek – ni bil sicer human, lahko pa je bil prijazen in vljuden. Primer Hitlerja pravzaprav pokaže, da lahko iz človeka izhajajo najbolj nečloveške stvari (Cavagna 2005).

Kot sem razbrala iz različnih intervjujev, je scenarist Eichinger s humanizacijo Hitlerja želel prispevati k razbijanju tabujev o dobi nacizma. Pravi, da moraliziranje še nikomur ni prineslo nič dobrega in da morajo biti nacistični protagonisti prikazani kot ljudje z večdimenzionalnimi karakterji, kot ljudje, ki bi nam lahko bili celo simpatični. Zanimal je kakršno koli lastno solidarnost s Hitlerjem in obtožbe, da tak pogled relativizira zlo, čeprav je priznal, da se v filmu lahko zazna nekaj empatije. Wim Wenders je v članku za *Die Zeit* zapisal, da si je po neprespani noči po ogledu filma tega še enkrat ogledal in ugotovil, da v filmu ni nobenega močnega pogleda na Hitlerja in da je s tem ta postal precej neškodljiv (Wenders 2004, 21. okt.) Sama menim, da je stremljenje k avtentičnosti razlog, da naracija filma deluje, kot da film želi pripovedovati brez konteksta in brez sodbe ter to nalogo v bistvu prepusti gledalcu.

Tako kot *Propad* tudi *Moj Hitler* upodobita firerja v obdobju, ko je pod velikim stresom, pa čeprav je ta v tem filmu osnovan na izmišljeni situaciji. Čas, ki ga skupaj preživita Hitler in Grunbaum, in njune interakcije postrežejo s kar nekaj primeri Hitlerja kot človeka. Ena opaznejših je, ko se Hitler in Grunbaum prvič srečata, Hitler gleda skozi okno in ukaže: »Pozdravi me!« nato pa hitro doda »Pozdravi me. Nisem dobro.«<sup>19</sup> Hitler je upodobljen brez tipične samozavesti, sam sebi reče celo brezupen primer. Še vedno pa je

---

<sup>19</sup> Igra z jezikom je v slovenščini enako posrečena kot v nemščini, saj gre za popolnoma isti izraz – pozdravi, v nemščini: heil.

nadut – najprej Grunbauma celo vrže iz pisarne in odkloni njegovo pomoč. Ko se po nekaj zapletih Grunbaum in Hitler končno lotita dela, se začnejo tudi vedno bolj parodistične upodobitve Hitlerja. Nezgrešljiva je na primer svetlo zelena trenirka, ki jo Grunbaum Hitlerju predlaga kot zamenjavo za uniformo med vadbo. Hitler je v njej seveda videti smešno, saj je sproščen in v njej dela sklece ter boksa v zrak. Takšnih prizorov je še veliko, na primer ko Hitler Grunbaumu zastavlja celo serijo vprašanj: »Zakaj se Jud ne brani? Zakaj se ne braniš? Zakaj Jud dovoli, da ga deportiramo?« Ta na koncu izgubi živce in Hitlerja tako udari na nos, da pade po tleh. Ali ko Hitler na vseh štirih oponaša lajanje psa, potem pa ga naskoči njegov pes Blondi; ko se poskuša ljubiti z Evo Braun, pa se izkaže da je impotenten; ključen pa je tisti, ko zaradi nerodnega frizerja ostane brez polovice brkov ravno pred velikim govorom, ki je vzrok vsega dogajanja. Vsi ti prizori prinašajo popolnoma drugačne od vseh drugih filmskih upodobitev Hitlerja, prikažejo ga kot reveža, ki ima smolo, kar je popolnoma človeško.

V filmu je tudi nekaj prizorov, ki v Grunbaumu vzbudijo sočutje do Hitlerja, s tem pa morda tudi pri gledalcu. Ti prizori se pojavljajo, predvsem ko se Grunbaum loti psihoanalitičnega pristopa k Hitlerjevim težavam. Na primer, Hitlerju naroči, naj si zamisli trenutek, ko je bil najbolj jezen, in naj znova občuti to jezo, potem pa, naj si zamisli trenutek, ko je bil srečen. Hitler mu pove, da je bil srečen, ko mu je oče podaril fračo. Še izrazitejši je prizor, ko Grunbaum Hitlerja hipnotizira, da ta odigra nekaj starejših spominov iz otroštva, tokrat to, kako ga je oče pretepal vsak dan, zato začne jokati. Grunbaum tako sčasoma razvije sočutje do svojega učenca in skozi pogovore ugotovi, da je šibek človek, ki potrebuje pomoč. Njun odnos preraste začetni motiv, zaradi katerega je Grunbaum nalogo sploh sprejel – da bi rešil svojo družino iz taborišča. Skozi psihoanalizo Hitlerju povrne glas in ga tako uspešno pozdravi, da ga Hitler poimenuje moj judovski prijatelj in celo moj firer. Vlogi tako simbolično zamenjata.

Grunbaum ima v filmu veliko priložnosti, da bi Hitlerja lahko ubil, pa vendar tega ne stori. V prej omenjenem prizoru, ko Grunbaum Hitlerja udari na nos, da se ta onesvesti, se mu na firerjevi mizi ponuja oster nož za odpiranje pisem in na kratko pomisli, da bi ga ubil, a Hitler prehitro pride k sebi. Na ženino vprašanje, ali Hitlerja namerava ubiti, ji le oklevajoče odgovori: »Saj ga moram, kajne?« Vendar se izkaže, da ni tako. Hitler namreč proti koncu filma zleze v posteljo h Grunbaumu in njegovi ženi, ker ga muči nespečnost. V njuni postelji takoj zaspi, žena pa izkoristi priložnost ter firerja začne dušiti z blazino,

vendar jo Grunbaum ustavi z besedami: »Ubijaš človeka, ki se ne more braniti.« Vsi ti prizori Hitlerja prikazujejo kot navadnega človeka.

### **5.3.2 Kolektivna krivda nemškega ljudstva ni več samoumevna**

Medtem ko Propad Hitlerja prav gotovo prikaže kot človeka, pa se nedvomno posveti tudi njegovi zli strani. Proti koncu filma Traudl pove Evi Braun: »Zasebno je lahko skrben človek, potem pa govori tako brutalne stvari.« Brutalnosti pa ne razberemo samo iz njegovih besed, temveč tudi ravnanj. To lahko vidimo na različnih točkah, ko izraža brezčutne poglede na trpljenje nemškega ljudstva v vojni. Ko Albert Speer nasprotuje njegovi politiki zažgane zemlje in pravi, da bo Nemčijo potisnila nazaj v srednji vek, Hitler izjavi: »Če je vojna izgubljena, je povsem nepomembno, če tudi ljudje umrejo. Izkazali so se za prešibke in zakon narave je tak, da bodo zato uničeni.« Brezčutnost se pokaže na primer še, ko firer zaradi kolaboriranja s Himmlerjem ukaže usmrtitev svaka Eve Braun, Hermanna Fegeleina, in svoji zgroženi bodoči ženi reče: »Za izdajalce ni usmiljenja.« Ti primeri zaokrožijo filmski prikaz krutega nacističnega diktatorja in so protiutež prikazom njega kot človeka, obenem pa zgoščajo vse zlo nacizma na Hitlerju, ki tako postaja glavni izvor vsega zlega tega obdobja, kar posredno odrešuje vse druge. Upodobitve skoraj plemenitega vedenja drugih likov, na primer zdravnika, ki skrbi za ranjene, ali pa na primer vsakdanjost opravkov, ki jih na primer Traudlova opravlja znotraj bunkerja, dajejo legitimnost občutku, ki ga gledalec dobiva skozi ves film – saj niso bili vsi tako slabi. Plemenitost vpletenih, ki skušajo ublažiti Hitlerjevo uničevalnost, jih naredi bolj nedolžne, kot pa so dejansko bili, saj so bili večinoma goreči nacisti. Njihova krivda za nastalo stanje je nekako zanemarjena.

Prizor v filmu Moj Hitler, kjer Hitler ostane brez polovice brkov, ko nahruli frizerja in ostane brez glasu, nas pelje h koncu filma. Grunbaum mora zdaj pod odrom s skritim mikrofonom povedati govor, medtem ko bo firer na odru samo odpiral usta. Seveda se Grunbaum ne drži predpisanega: »Zahvaljujem se vam za vaše slepo zaupanje vame. Kot zvesti Nemci ste mi sledili in svet spremenili v kisló zelje. Danes naša domovina leži v ruševinah. In vsi vi, razen mene, ste arijci, svetlolasi in modrih oči, a še vedno me pozdravljate. Pozdrav meni!« Množica mu odzdravi: »Heil!« on pa nadaljuje: »Zakaj to počnete? Lulam v



posteljo, sem na drogah in impotenten. Oče me je pretepel tolikokrat, da zdaj tudi sam mučim nemočne ljudi. Za agonijo, ki sem jo preživel kot otrok, se maščujem vsej Evropi Judov, homoseksualcev in bolnih.« Grunbaum bi še nadaljeval, a ga v skrivališču odkrijejo in ustrelijo. Njegove zadnje besede so: »Pozdravite sami sebe!« Hitler v zmedi pogleduje proti Grunbaumu in beži z odra, na katerem eksplodira Goebbelsova skrita bomba, tako da gledalec niti ne ve, ali je firer eksplozijo preživel. Menim, da sklepni govor nemškemu narodu ničesar ne odpusti, pravzaprav celo poudari vse, česar je ta kriv. Z zadnjimi besedami Grunbauma »Pozdravite sami sebe!« pa film poudari, da je čas, da si narod kljub temu odpusti.

Film Zadnji dnevi Sophie Scholl, ki, kot nam pove najavna špica, temelji na zgodovinskih dejstvih, zapisnikih zasliševanj in intervjujih s pričami, odpre lahkoten prizor, ki je poln swinga, ko Sophie in njena prijateljica na radiu poslušata prepovedano glasbo. Vidimo lahko, da film, tako kot Propad, stremi h kar najbolj avtentičnemu prikazu dogodkov.

Zgodba se hitro premakne do svojega bistva – zasliševanja, med katerim se Sophie drži svojih načel ter se brani častno in pogumno. Sophiejina drža in kontrola ves čas zasliševanj sta ena pomembnejših motivov filma. Prizori zaslišanj so dolgi, posneti v stilu kader/protikader, kar je pogosta izbira za prikaz dialoga. Sophie ne pusti, da bi jo čustva premagala, čeprav na primer vidimo, da med zasliševanjem pod mizo vrti prste. Nekaj sprostitev si dovoli samo, ko je sama – takrat jezo in strah izrazi skozi jok in krik. Na začetku dolgo laže in zanika svojo vpletenost, vendar se, ko obupa nad dokazovanjem svoje nedolžnosti, loti tem, kot sta svoboda vesti in odgovornost. Sophie je prikazana kot pogumna, pametna in trezna, to na primer vidimo v prizoru, kjer izpraševalcu Mohru na vprašanje, zakaj se je pridružila nacistični dekliški zvezi, odgovori, da zato, ker je slišala, da bo Hitler rešil socialne probleme in ustvaril pogoje, kjer bodo lahko vsi ljudje svobodni in srečni. Tudi sicer se njene značilnosti vidijo v njenih odgovorih, ki so premišljeni in skoraj zviti.

Sophiejin izpraševalec Mohr je prikazan večslojno. Je oster, inteligenčen, občasno hladen in pretkan (na primer, ko uporablja razne taktike, od manipulacije, ustvarjanja zaupanja in potem presenečenja do neutemeljenih trditev), vendar nikoli brutalen. Je pa

tudi pozoren, na primer, ko Sophie vpraša, ali želi kaditi. Skozi pogovore s Sophie postane celo sočuten.

Menim, da večino pomenov v tem filmu nosijo prav dialogi, kar omogoči stil filma. Scenografija je skromna, prav tako tudi kostumografija. Režija je precej neizrazita, večinoma sestavljena iz prej omenjenega stila kader/protikader, bližnjih in srednjih planov, opazna izjema je le prizor, kjer Sophie raztresa pamflete, tam ji kamera sledi 'iz roke' in je dinamična in aktivna. Dialogi so detajlni in odkrivajo karakterje. Za primer bom uporabila dialog iz sredine filma, ko Sophie in Mohr 'razpravljata' o smiselnosti njenega početja. Mohru se namreč zdi, da ji vsega tega ne bi bilo treba, saj dobro živi tudi v času vojne.

»Mohr: Vsega tega vam sploh ni treba! Kako si sploh drznete povzdigniti glas. Firer in nemško ljudstvo vas ščitita.

Sophie: Tukaj, v palači Wittelsbach? S tem, da je moja družina aretirana?

Mohr: Naši nemški vojaki Evropo branijo pred plutokracijo in boljše vizmom. Borijo se za veliko in svobodno Nemčijo! Nemčija ne bo nikoli več okupirana, to vam povem.

Sophie: Dokler ne bo konec vojne in bodo k nam vkorakale tuje vojske in vsi narodi bodo s prstom pokazali na nas, kako smo mogli brez odpora tolerirati Hitlerja.

Mohr: In kaj boste rekli, ko bo osvojena končna zmaga? Ko bosta cvetela svoboda in napredek? Taka je bila tudi vaša vizija, ko ste se pridružili BDM.

Sophie: V Hitlerjevi Nemčiji so vsi izgubili to upanje.

Mohr: Kaj pa če se vendarle zgodi, kot sem rekel jaz? Vi ste protestantka?

Sophie: Ja.

Mohr: Tudi cerkev zahteva vero, čeprav dvomite.

Sophie: Cerkev je prostovoljna. Hitler in nacionalsocialisti pa ne pustijo nobene izbire.

Mohr: Zakaj tako mlado dekle za napačne ideje sprejema tako veliko tveganje?

Sophie: Zaradi vesti.« (Rothmund, 2005)

Dialog se nadaljuje s Sophiejinim pripovedovanjem o poniževanju Judov, njihovem deportiranju, o pomorih duševno prizadetih otrok in izjavo, da je vsako življenje pomembno. Mohr v tem dialogu Sophie ponudi, da v poročilo zapišeta, da je vse delala po navodilih svojega brata. »Ali ni res, da ste se zanašali na svojega brata, da je prav, kar je naredil? Da ste samo sodelovali? Ali ne bi tega zapisala v poročilo?« Sophie mu odgovori, da ne, saj to ne drži.

Film je osredotočen na Sophie, primarno pripoveduje njeno zgodbo, zato iz njega o Beli vrtnici ne izvemo veliko poleg tega, da je obstajala, kljub temu pa je film prispeval k njeni prepoznavnosti. Čeprav so v času tretjega rajha obstajala tudi druga odporniška gibanja, je med njimi najbolj poznana prav Bela vrtnica, druga so skoraj izginila iz kolektivnega spomina. Film skozi Sophie pripoveduje o pogumu posameznika. In čeprav je poudarek na njej, njeni pameti in pogumu, pravzaprav junaštvu, pripoveduje tudi o njeni človeški plati, kar je režiserja pravzaprav spodbudilo k ustvarjanju tega filma. V intervjuju za Los Angeles Times je povedal, da se je za snemanje odločil, ko je ugotovil, kako dolgo je na zaslišanjih lagala. V Nemčiji vidijo Sophie Scholl kot junakinjo, mučenico, v njenem laganju pa vidimo le mlado žensko, ki se bori za svoje življenje in ki v tem boju celo zanika ideje Bele vrtnice. Režiser pravi, da Sophie v filmu postane junakinja na koncu (King 2006, 19. feb.).

### 5.3.3 Razprava

Iz dolge vrste kritik, recenzij in ocen je razbrati, da so bili odzivi na film Propad zelo raznoliki. V Ameriki in Veliki Britaniji so film hvalili, ker se je ognil moraliziranja, pridiganja in samotrpinčenja, ki je v navadi za to poglavje nemške zgodovine (Thomas 2004; Johnston 2015). Ian Kershaw je pohvalil ambicije filma, da pokaže, koliko so Nemci napredovali v boju z lastnimi okostnjaki (Kershaw 2004, 17. sept.). Podobni odzivi so bili tudi v Nemčiji, kjer so opazili, da si je film privoščil bolj 'sproščen' pogled na obdobje nacizma, za katerega je značilno večje razumevanje vpletene generacije. Na primer v Frankfurter Allgemeine Zeitung so zapisali, da je režiserju uspelo prikazati Hitlerja z lastnimi umetniškimi metodami, namesto da bi se podredil sledem diktatorja iz dokumentarnih filmov in zapisov ter jim dovolil oblikovati njegovo podobo. Ustvarjalcem tako diktator ni diktiral, kar je pomemben korak pri spopadanju s preteklostjo (Schirmacher 2004).

Film Moj Hitler nam da nedefiniran konec, ki si ga lahko razlagamo po svoje. Na primer če Hitler umre, vajeti prevzameta Himmler in Goebbels; če Hitler ne umre, lahko nadaljuje sam. Nobena od teh možnosti pa ne pomeni pomembnega zasuka ali pa spremembe. Tak konec odseva mnenje režiserja Danija Levyja, ki je v intervjujih za Der Standard (2007) in Frankfurter Allgemeine Zeitung (2007) povedal, da nasprotuje

moralističnim prikazom tretjega rajha ter da je pomembno biti odprt za stvari, ki so prepovedane, saj se samo s takim pristopom lahko zares spopademo s preteklostjo. Meni, da so se filmi o tretjem rajhu zaradi tega, ker želijo rajh prikazati z realistične, skoraj dokumentarne perspektive, ustavili na mrtvi točki. Levy pravi, da je film 'laž', in zanika, da je holokavst sploh mogoče prikazati, zato filmi, kot sta Schindlerjev seznam in Propad, gledalcem prodajajo simulirano realnost kot resnico. Levy ambicije filma Propad po objektivnosti zavrne in pravi, da je »način, na katerega poskuša reproducirati realnost, prav grotesken«. Levy je želel najti drug izraz in neposredno parodirati humanizacijo Hitlerja iz filma Propad ter njegovo ambicijo biti najbolj resnicoljuben izmed vseh Hitlerjevih portretov. Iz vidika njegovega mnenja, da je Hitlerja nemogoče realistično upodobiti, lahko razumemo tudi naslov filma Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler, dobesedno prevedeno Moj Firer – resnično najbolj resnična resnica o Adolfu Hitlerju. Izpostavim naj, da Grunbaum kot nevidni narator na koncu filma pove: »To je bila moja zgodba. Obljubim, da je popolnoma resnična. Ok, mogoče sem malo pretiraval. Mi ne verjamete?« Gledalcem nato še pove, da je Hitler umrl aprila 1945 tako, da se je zastrupil s cianidom in se ustrelil. In sto let pozneje se bo o Hitlerju še vedno pisalo. »Zakaj? Ker hočemo razumeti tisto, česar ne bomo nikoli razumeli.« Grunbaum kot nevidni narator gledalca preseneti, saj je ravnokar umrl pod streli. S temi izjavami Grunbauma potrdi, da nas je prevaral, režiser pa izrazi svoj dvom o sposobnosti filma, da prikaže resnico.

Kritiški odzivi na film so bili izredno mešani, za večino pa lahko rečemo, da mu niso bili naklonjeni in so mu očitali, da premočno humanizira Hitlerja in ga celo trivializira. Nekateri so v njem našli nekaj moralnega, ki pa je podleglo satiričnemu in parodiji, zato se film ne more odločiti, ali naj bo komedija ali drama. Henryk Broder pravi, da ima film dva dela, absurdnega in moralnega, ki pa nista usklajena. Absurdni del ni dovolj absurden, moralni del pa je preveč moralen (Broder 2007).

Vsi trije izbrani filmi torej vsebujejo elemente, ki pritrjujejo mojima postavljenima tezama. Propad in Moj Hitler vsebujeta množico prikazov Hitlerja kot človeka. Videli smo, da veliko upodobitev, za katere sem ocenila, da humanizirajo Hitlerja, v gledalcu vzbudijo sočutje in empatijo. Sočutje vznikne iz identificiranja z nekom, pogosto skozi bolečino ali trpljenje, ki ga ta doživlja. Čeprav sočutje predvideva enakost med tistim, ki sočutje čuti, in njegovim objektom, enakost ni zelo pomembna, saj s sočutjem svoja čustva projiciramo na drugega. Empatija vsebuje več kot samo čustva, je sočutje do objekta sočutja in hkrati

razlikovanje sebe od njega. Vez, ki jo čutimo ob empatiji, je ne samo čustvena, temveč tudi intelektualna (Landsberg 2004,149). Če naj z nekom čutimo, nam mora torej biti na neki način enak – to, da je človek, je pravzaprav najnižja zahteva. Propad in Moj Hitler sočutje vzbujata v dveh različnih stilih. Kljub mnogo kritikam filma Moj Hitler, da je preveč absurden in preveč moralen, menim, da sočutje vzbudi ne samo na ravni identifikacije skozi bolečino in trpljenje, pač pa tudi skozi smeh in norčavost, zaradi katerih so filmu očitali, da Hitlerja trivializira. Vsak se lahko identificira s tem, da kdaj izpade smešen, včasih si moramo priznati, da smo nerodni, naivni, smešni – pač samo ljudje. Moj Hitler Hitlerja kot človeka pokaže tudi skozi to, da ga Grunbaum kljub množici priložnosti ne ubije, to pa iz sočutja do njega prepreči tudi svoji ženi. Isti element zgodbe pa lahko razumemo tudi ravno obratno – Grunbaum se noče ponižati na njegovo raven, svoji ženi reče, da če ga ubije, ne bo nič boljša kot on. Grunbaum Hitlerja vidi kot oboje – človeka in pošast. Oba filma torej ne vsebujeta le podob Hitlerja kot navadnega človeka, pač pa tudi kot zlega.

Zgoraj sem pokazala, kako je Hitler v različnih prizorih prikazan kot človek. V njih se dejansko pojavi, nastopa, njegov lik v podobi igralca je prisoten in dejaven. Naj poudarim še to, kar po mojem mnenju tudi prispeva k tej podobi: tisto, kar ni prikazano. Mnogo kritikov je poudarilo dejstvo, da film ne prikaže Hitlerjeve smrti, s čimer naj bi potencial njegov mit. Wenders (2004) kot najglasnejši med njimi je v svojem članku zapisal množico vprašanj: »Kaj lahko razloži ta neuspeh reprezentacije, to nenadno čistunstvo? Zakaj ne bi prikazali, da je svinja končno mrtva? Zakaj bi temu možu omogočili čast, ki jo odvzamejo toliko drugim, ki množično umirajo?« Dejstvo, da Hitlerjeva smrt na platnu ni prikazana, ga lahko spremeni v mitično osebnost, je še zapisal Wenders (2004). Hitler je že mitična osebnost, zato sama menim, da je režiser z izbiro, da njegove smrti ne bo prikazal, najizraziteje priznal, da je Hitler le človek, saj mu je s tem izpolnil željo, da umre pod lastnimi pogoji, tako kot se za človeka spodobi.

Za film Zadnji dnevi Sophie Scholl bi na prvi pogled lahko rekla, da potrjuje tezo, da je bil del nemškega prebivalstva aktiven v boju proti nacizmu in da kolektivna krivda nemškega ljudstva ni več samoumevna že samo s tem, da obstaja. Njegova zgodba s poudarjeno glavno akterko Sophie več kot očitno kaže, da je tako. Lik Sophie (in pravzaprav tudi njenega brata Hansa) pokaže, da ne samo da je odpor obstajal, pač pa je bil tak kot ona, ki jo film postavi na točko identifikacije – trden, inteligen, odločen in

neomajen v svojih prepričanjih, za katera danes vemo, da so bila prava. Vendar moram poudariti točko, na kateri film oz. Sophie dovoli razpoko v tem splošnem vtisu. Če se vrnem na izbrani dialog, v njegovem nadaljevanju Sophie poudari, da je takih, ki mislijo tako kot ona, še veliko, vendar pa si ne upajo spregovoriti na glas, saj Hitler in nacizem ne dopuščata nobene izbire. To razumem kot trkanje na vest nemškega naroda, naj se ne počuti preveč domače v tem na novo nastalem diskurzu, saj pasivnost ni enaka aktivnosti. Sophie predvidi, kaj se lahko zgodi: »/.../ vsi narodi bodo s prstom pokazali na nas, kako smo mogli brez odpora tolerirati Hitlerja,« vendar obenem ponudi opravičilo, saj v istem dialogu poudari, da v dobi brutalne diktature kakršno koli alternativno vedenje ni mogoče, kar je očitno iz njene smrtne obsodbe in hitre usmrčitve.

Na to temo lahko razmišljamo tudi skozi film *Propad*, vendar pa nekoliko širše. S tem, da je film osredotočen le na zadnje dneve tretjega rajha in njegov propad, predhodni dogodki pa so nepomembni, pridejo do izraza človeški liki. Film mnogokrat nakaže plemenitost likov, katerih zgodbe so umeščene v film in uspešno razvite (vsi so seveda nacisti), predvsem pa film prezre žrtve tretjega rajha. Hitlerja pokaže kot človeka, tudi kot zlega človeka, ne prikaže pa ga kot množičnega morilca. Film s tem, česar ne pokaže, ne definira svojega pogleda, s tem pa zanemari in zamegli mejo med žrtvami in krivci. Nekaj kritikov je plemenitost nekaterih likov nacistov označilo za filmski poskus odrešitve krivde nemškega naroda, sama pa menim, da k temu več prispeva podoba nemškega naroda kot žrtve Hitlerjeve ideologije iz primera zgoraj. Kot piše Barta (2007), s tem, ko film ne osvetli realnosti Nemčije pred ali med vojno, obdobje, ki ga film prikazuje, dobi nadrealističen fokus. Če je bila še do 70. let dvajsetega stoletja ideja o nemškem narodu kot Hitlerjevi žrtvi provokativna, je zdaj prišel njen moment. Nemce kot storilce bodo zamenjali Nemci kot zadnje žrtve Hitlerjevega režima (Barta 2007, 197–199). Taka žrtev je tudi Sophie Scholl.

Moj Hitler nemški narod prikaže popolnoma nasprotno. Končni govor, ki si ga privošči Grunbaum skozi podobo Hitlerja, narod ne samo okara, pač pa poudari njegovo neumnost in slepoto za protislovja, ki izhajajo iz ideologije in človeka, ki ga pozdravljajo. Pokaže, da nacizem ni le zgodovinsko naključje, ampak je značilen za Nemčijo in njeno zgodovino, zato olajšanja vesti in zmanjšanja narodove krivde ne prinese, prinese pa dovoljenje, da si narod lahko odpusti.

Postavljeni tezi torej lahko potrdim le delno. Pokazala sem, da so podobe, kot sem jih s tezami predvidela, prisotne v vseh treh filmih: Hitler je upodobljen bolj človeško, kolektivna krivda nemškega ljudstva pa ni več samoumevna. Čeprav je podob, kot sem jih predvidela s tezama, veliko, pa se v izbranih filmih jasno pojavljajo tudi ustaljene reprezentacije Hitlerja kot zle in brutalne osebe obdobja nacizma, ter teme in diskurzi, ki krivdo nemškega naroda uvrščajo prav nanj kot kolektiv. Glede na to, da so izbrani filmi nastali v diskurzivno tako kompleksnem okolju in družbi, kot je Nemčija, je to seveda pričakovano. Kot smo videli iz kritik, je različnih mnenj veliko, ne smemo pa pozabiti še na navadnega gledalca, ki film gleda po svoje.

Iz množice mnenj je težko razbrati prevladujoče diskurze, v kombinaciji z izbranimi filmi pa sem kljub temu lahko izločila nekatere. V Propadu sem tako opazila diskurz osredotočanja na Hitlerja, ne samo zaradi njegove humanizacije, ki je očitna, čeprav po mojih opažanjih obstaja vzporedno z ustaljenimi podobami zlega Hitlerja in ki je pomemben diskurz že sama po sebi, saj se pojavi v dveh izmed izbranih filmov. Diskurz osredotočanja na Hitlerja sem videla tudi v kopičenju vsega dogajanja na njem, s čimer postane on edini izvor in vzrok zgodovine. V filmu o Sophie Scholl je najopaznejši diskurz aktivnosti in poguma posameznika, ki simbolizira odpor. Če torej filmi v svojih zgodbah in podobah ne prinašajo zelo močnih motivov brisanja oziroma manjšanja kolektivne krivde naroda, pa se diskurzivno ta s koncentracijo krivde na Hitlerju zagotovo kaže.

Izbrani filmi so pomembna stičišča kolektivnih spominov, ne samo zaradi tem, za katere smo lahko videli, da jih ohranjajo, pač pa tudi tistih, ki so nove, kot na primer drugačni pogledi na narodovo krivdo. Kot sem pokazala, so obravnavani filmi v družbi sprožili veliko odzivov, tudi skozi te izbrani filmi v kolektivno zavest vnašajo nove spomine, kot je na primer obstoj in aktivnost odporniških gibanj. Ne nazadnje so pomembne tudi teme, ki jih 'pozabljajo' in s tem počasi izločajo iz zbirke spominov, ki so na voljo v družbi. Iz obravnavanih filmov sicer ne morem reči, da se holokavst pozablja, je pa opazno manj prisoten. Izbrani filmi primarno niso filmi o holokavstu, je pa holokavst tema, ki je vselej povezana z nacizmom in tretjim rajhom ter bogato obravnavana v filmih nemške produkcije in drugih. Iz izbranih filmov bi lahko rekli, da je diskurz holokavsta v Nemčiji nekako v zatonu, saj se v vseh pojavi zgolj spotoma ali pa sploh ne, kot na primer v Propadu.

Gledalec je skozi filme ponovno priča pomembnim zgodovinskim dogodkom, ki so

izvor širših kulturnih travm, to pa ga, kot piše Zelizerjeva (2002), zbliža z drugimi posamezniki. Omogoči mu, da prevzame odgovornost za to, kar vidi, obenem pa ga premakne iz osebnega doživljanja proti kolektivu, ki travmo preboleva skupaj. Tako posameznik utrdi vez s skupnostjo (Zelizer 2002, 2). Če še izhajam iz pisanja Zelizerjeve, ki pravi, da ko skupnost sprejme odgovornost za nastalo travmo in po njej na novo ustvari skupni red, takrat ponovno pričevanje travmatičnemu dogodku postane znak, da je skupnost pripravljena okrevati (prav tam), morda lahko iz množice obravnavanih diskurzov in mnenj sklenem, da v Nemčiji še ni tako.



## 7 Zaključek

S tem diplomskim delom sem želela ugotoviti, na kakšen način so v sodobnih nemških filmih upodobljeni nekateri pomembni akterji iz obdobja nacizma, kot so Hitler, narod in posamezniki, ter ali so med ugotovljenimi upodobitvami nacizma kakšne pomembno nove oziroma drugačne od ustaljenih.

V teoretskem delu sem predstavila pregled pojma kolektivnega spomina in njegove številne interpretacije. V povezavi s kulturno produkcijo sem pokazala, da so spomini del širšega procesa kulturnega pogajanja, ki se stalno proizvaja in posreduje skozi spominske tehnologije, katerih del je tudi film. Skozi teorije o kulturni travmi smo spoznali, kako ta nastane ter na kakšen način se lahko posameznik, prek njega pa družba kot celota, z njo spopade. V nadaljevanju sem predstavila za izbrane filme ključne teme obdobja nacizma – nacistično stranko in njeno ideologijo, njenega voditelja ter odporiška gibanja. Opisala sem vojni film, načine, kako konstruira historičnost ter njegov odnos s preteklostjo ter zgodovino. V luči tega odnosa sem osvetlila še preteklost kot filmsko zgodbo.

V empiričnem delu sem postavila dve tezi: prvo, da je v sodobnem nemškem filmu Hitler upodobljen vse bolj človeško, ter drugo, da kolektivna krivda nemškega naroda ni več samoumevna. Za analizo podob nacizma sem izbrala tri nemške filme iz obdobja po letu 2000: Propad, Zadnji dnevi Sophie Scholl in Moj Hitler. V izbranih filmih sem odkrila množico upodobitev Hitlerja kot človeka, ki potrjujejo mojo prvo tezo, obenem pa sem v izbranih filmih odkrila skoraj toliko tudi takih upodobitev, ki ponujajo ustaljene reprezentacije in interpretacije Hitlerja kot zlega. Podobno velja tudi za drugo tezo, saj sem ugotovila, da medtem ko izbrani filmi prinašajo nekatere nove poglede na kolektivno krivdo nemškega naroda, ohranjajo tudi ustaljene. V Propadu sem odkrila diskurz osredotočanja na Hitlerja, ki ga prinaša njegova humanizacija, vendar ta obstaja vzporedno z ustaljenimi podobami zlega Hitlerja. Diskurz osredotočanja na Hitlerja sem opazila tudi v osredotočanju vsega filmskega dogajanja na njem, s čimer postane on edini izvor in vzrok zgodovine. V filmu o Sophie Scholl je najopaznejši diskurz aktivnosti in poguma posameznika, ki simbolizira odpor. Ugotovila sem, da filmi v svojih zgodbah in podobah sicer ne prinašajo zelo močnih motivov brisanja oziroma manjšanja kolektivne krivde naroda, se pa ti z osredotočanjem krivde na Hitlerju zagotovo kažejo. Z vsem zgoraj navedenim sem potrdila, da v izbranih filmih prostor in pozornosti dobivajo nove podobe

nacizma: humanizacija Hitlerja, nove obravnave kolektivne krivde naroda in pogum posameznika (kot v Sophie Scholl) ali pa preprosto dejstvo, da se lahko tako resnih tem, kot so vse zgoraj naštete, lotiš s kontradiskurzom, kot je to storil Moj Hitler. Ker sem ob vseh teh novih upodobitvah in diskurzih vzporedno ugotovila tudi ustaljene, sem postavljeni tezi lahko potrdila le delno.

Podobe nacizma, ki sem jih ugotovila v analizi pravzaprav ponazarjajo vse lastnosti kolektivnega spomina, ki sem jih predstavila v drugem poglavju, predvsem pa to, da je kolektivni spomin posredovan (Sturken 2008, 74; Landsberg 2004, 28; Hoskins 2009, 28–28; Pušnik 2006, 90) in s tem del širšega procesa kulturnega pogajanja ter praks, ki producirajo, reproducirajo in podeljujejo pomene spominom, naj bodo ti osebni ali kolektivni (Sturken 2008, 74). Od konca druge svetovne vojne pa do nastanka izbranih filmov je minilo približno 60 let, tako da so ti po Assmanovi teoriji del kulturnega spomina Nemčije, ki se osredotoča na dogodke iz preteklosti, katerih spomin se ohranja skozi kulturne formacije – besedila, rituale, spomenike (Assmann in Czaplicka 1995, 128–133), kot pravi Landsbergova (2004) pa tudi skozi filme (Landsberg 2004, 28). Filmi dramtizirajo in/ali rekreirajo zgodovino, ki je posameznik sam ni izkusil in s tem oblikujejo prostetične spomine za občinstvo, ki z vojno ni imelo direktnega stika (Landsberg 2004, 28). Če se spomnimo Noraja, ki opaža premik od spomina, ki je »stalen sedanji pojav, vez, ki nas povezuje z večno sedanjostjo«, k zgodovini, »vedno problematični in nepopolni rekonstrukciji tistega, česar ni več« (Nora 1989, 8), za katero pravi, da preteklost oropa njene legitimnosti, spomine pa izžene v arhive (prav tam). Vendar izbrani filmi kažejo, da je nacizem in tretji rajh še vedno 'živ' del kulturnega spomina v Nemčiji, kar kažejo številne debate, ki so jih filmi sprožili. Te kažejo tudi, da je dejstvo, da je bil nemški narod agresor še vedno močna kolektivna travma in v nemškem prostoru še vedno zelo prisotna.

## 8 Literatura

1. Adorjan, Johanna. 2006. Filmkomödie „Mein Führer“: Dürfen wir über Hitler lachen?. *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 17. december. Dostopno prek: [http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/filmkomoedie-mein-fuehrer-duerfen-wir-ueber-hitler-lachen-1100652.html?printPagedArticle=true#pageIndex\\_2](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/filmkomoedie-mein-fuehrer-duerfen-wir-ueber-hitler-lachen-1100652.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2) (23. maj 2016).
2. Alexander, Jeffrey C. 2002. On the Social Construction of Moral Universals: The 'Holocaust' from War Crime to Trauma Drama. *European Journal of Social Theory* 5(1): 5–85.
3. Anderson, Benedict. 2007. *Zamišljene skupnosti: O izvoru in širjenju nacionalizma*. Ljubljana: Studia Humanitatis
4. Ankersmit, Frank R. 1989. Historiography and Postmodernism. *History and Theory*, 28(2):137–153.
5. Assmann, Aleida. 2004. Four Formats of Memory: From Individual to Collective Constructions of the past V *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World Since 1500*, ur. Christian Emden in David Midgley, 19–37. Bern: Peter Lang.
6. Assmann, Jan. 1992. *Das kulturelle Gedachtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identitet in fruhen Hochkulturen*. Munchen: Beck.
7. Assmann, Jan in John Czaplicka. 1995. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique* 65: 125–133.
8. Barta, Tony. 2007. Downfall and Other Endings: German Film and Hitler's War after Sixty Years. V *Repicturing the Second World War*, ur. Michael Paris, 192–204. New York: Palgrave Macmillan.
9. Bartholeyns, Gil. 2000. Representation of the Past in Films: Between Historicity and Autheticity. *Diogenes* 189 (48): 31–47.
10. Bergson, Henri. 1929. *Memory and Matter*. London: George Allen & Unwin LTD. Dostopno prek: <http://ia311516.us.archive.org/1/items/matterandmemory00berguoft/matterandmemory00berguoft.pdf> (2. december 2008).
11. Brockmeier, Jens. 2002. Remembering and Forgetting: Narrative as Cultural Memory. *Culture & Psychology* 8(1): 15–43
12. Broder, Henryk M. 2007. "Mein Führer" Review: Dani Levy's Failed Hitler Comedy. *Der Spiegel*, 9. januar. Dostopno prek: <http://www.spiegel.de/international/spiegel/mein-fuehrer-review-dani-levy-s-failed-hitler-comedy-a-458499.html> (26. maj 2016).

13. Cajnko, Zvonko. 2005. *Nacizem. Adolf Hitler in Tretji rajh*. Maribor: Locutio.
14. Cavagna, Carlo. 2005. *Interviews: Downfall*. Dostopno prek: <http://www.aboutfilm.com/features/downfall/feature.htm> (25. maj 2016).
15. Ekins, Jenny. 2003. *Trauma and the Memory of Politics*. Cambridge University Press.
16. Eyerman, Ron. 2004. The Past in the Present: Culture and the Transmission of Memory. *Acta Sociologica* 47(2): 159–169.
17. Fairclough, Norman: 1995. *Critical discourse analysis: the critical study of language*. New York: Longman Publishing.
18. ---. 2009. A Dialectical-Relational Approach to Critical Discourse Analysis. V *Methods of Critical Discourse Analysis*, ur. Wodak Ruth in Michael Meyer, 162-186. London: Sage. Kindle edition.
19. Fowler, Bridget. 2005. Collective Memory and Forgetting: Components for a Study of Obituaries. *Theory, Culture & Society* 22(6): 53–72.
20. Geary, Dick. 1995. *Hitler in nacizem*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
21. Gee, James P. 1996. *Social linguistics and literacies: Ideology in discourses*. Dostopno prek: <http://ia311516.us.archive.org/1/items/sociallinguisticsideologyindiscoursesOOgeeoft/sociallinguisticsOOgeeoft.pdf> (1. marec 2009).
22. Halbwachs, Maurice. 1992. *On Collective Memory*. Chicago University Press.
23. ---: 2001. *Kolektivni spomin*. Ljubljana: Studia humanitatis.
24. Hesling, Willem. 2001. The past as story: The narrative structure of historical films. *European Journal of Cultural Studies* 4(2): 189–205.
25. Hirschbiegel, Oliver. 2004. *Der Untergang*. Nemčija: Constantin film in Bernd Eichinger
26. Hoskins, Andrew. 2009. The Mediatisation of Memory. V *Save as... Digital memories*, ur. J. Garde-Hansen, A. Hoskins, A. Reading, 27–43. UK: Palgrave Macmillan. Kindle edition.
27. Johnston, Sheila. 2015. The Dangers of Portraying Hitler. *The Telegraph*, 30. april. Dostopno prek: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/11573042/The-dangers-of-portraying-Hitler.html> (18. maj 2016).
28. Kershaw, Ian. 2004. The Human Hitler. *The Guardian*, 17. september. Dostopno prek: <https://www.theguardian.com/film/2004/sep/17/germany> (23. maj 2016).
29. King, Susan. 2006. Brief encounter: His White Rose. *Los Angeles Times*, 19. februar. Dostopno prek: <http://articles.latimes.com/2006/feb/19/entertainment/ca->

- brief19 (26. maj 2016).
30. Kozloff, Sarah. 1987. Narrative theory and television V *Channels of Discourse, Reassembled*, ur. Robert C. Allen, 67–99. Chappel Hill, Nc: University of Chappel Hill Press.
  31. Landy, Marcia. 2001. Introduction V *The Historical Film: History and Memory in Media*, ur. Marcia Landy, 1–22. Rutgers University Press.
  32. Ladsberg, Alison. 2004. *Prosthetic Memory*. New York: Columbia University Press.
  33. Levy, Dani. 2007. *Mein Führer – Die Wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*. Nemčija: Arte
  34. Levy, Daniel in Natan Sznajder. 2001. *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
  35. ---: 2002. Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory. *European Journal of Social Theory* 5(1): 87–106.
  36. McLennan, Gregor. 2005. The 'New American Cultural Sociology': An Appraisal. *Theory, Culture & Society* 22(6): 1–18.
  37. Metacritic. 2016a. Dostopno prek: <http://www.metacritic.com/movie/downfall> (27. maj 2016)
  38. Metacritic. 2016b. Dostopno prek: <http://www.metacritic.com/movie/sophie-scholl-the-final-days> (27. maj 2016)
  39. Meysels, Lucian O. 1994. *Nacionalsocializem. Fenomen množičnega gibanja: Kaos na začetku - kaos na koncu*. Mohorjeva založba: Celovec, Ljubljana, Dunaj.
  40. Mizstal, Barbara A. 2003. Durkheim on Collective Memory. *Journal of Classical Sociology* 3(2): 123–143.
  41. Munitič, Ranko. 1977. *Filmske zvrsti in žanri*. Ljubljana: Dopisna delavska univerza Univerzum.
  42. Musek, Vitko. 1960. *Knjiga o filmu*. Ljubljana: Prešernova družba.
  43. Nora, Pierre. 1989. Between Memory and History: Les Lieux de Memoire. *Representations* 26: 7–24.
  44. Olick, Jeffrey. 2007. *The Politics of Regret*. New York: Routledge. Kindle edition.
  45. Olick, Jeffrey. 1999. Collective Memory: The Two Cultures. *Sociological Theory* 17(3): 333–348.
  46. Pearce, Caroline. 2008. *Contemporary Germany and the Nazi Legacy: Remembrance, Politics and the Dialectics of Normality*. Palgrave MacMillan.
  47. Pušnik, Maruša. 2006. Collective memory in a Multimedia Age. *Javnost/The Public*

13(1): 89–102.

48. Ranciere, Jaques. 2010. *Kinematografska pripoved*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO!.
49. Redaktion, 2007. Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler": "Adolf Hitler? Hast du das denn nötig?". *Das Standard*. 15. januar. Dostopno prek: [derstandard.at/2721300/Adolf-Hitler-Hast-du-das-denn-noetig](http://derstandard.at/2721300/Adolf-Hitler-Hast-du-das-denn-noetig) (25. maj 2016).
50. Rosenstone, Robert A. 2001. The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age. V *The Historical Film: History and Memory in Media*, ur. Marcia Landy, 50–66. Rutgers University Press.
51. ---. 2003. The Reel Joan of Arc: Reflections on the Theory and practice of the Historical Film. *The Public Historian* 25(3): 61–77.
52. Rothmund, Marc. 2005. *Sophie Scholl – Die Letzte Tage*. Nemčija: Broth Film
53. Schirrmacher, Frank. 2004. Die zweite Erfindung des Adolf Hitler: "Der Untergang", Drehbuch Bernd Eichinger. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. september. Dostopno prek: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino-die-zweite-erfindung-des-adolf-hitler-der-untergang-drehbuch-bernd-eichinger-1189875.html> (25. maj 2016).
54. Seiter, Ellen. 1987. Semiotics, structuralism and television V *Channels of Discourse, Reassembled*, ur. Robert C. Allen, 33–65. Chappel Hill, Nc: University of Chappel Hill Press.
55. Seunig, Peter. 2007. Nemška mladost v nacizmu. *Radar št. 349*, oktober 2007. Dostopno prek: [http://public.editionon.net/links/376\\_radar\\_349\\_oktober\\_07.asp?page=33](http://public.editionon.net/links/376_radar_349_oktober_07.asp?page=33) (22. februar 2009).
56. Stepinsky, Jeffrey. 2005. Global Memory and the Rhythm of Life. *American Behavioral Scientist* 48(10): 1383–1402.
57. Sturken, Marita. 2008. Memory, consumerism and media: Reflections on the emergence of the field. *Memory Studies* 1(1): 73–78.
58. Sztompka, Piotr. 2000. Cultural Trauma: The Other Face of Social Change. *European Journal of Social Theory* 3(4): 449–466.
59. Thomas, Gina. 2004. Bunker Mentality. *The Guardian*, 27. avgust. Dostopno prek: <https://www.theguardian.com/world/2004/aug/27/secondworldwar.film>. (23. maj 2016).
60. Turner, Graeme. 2004. Filmski jezik. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 339–354. Ljubljana: Študentska založba
61. Van Dijk, Teun A. 2005. Critical Discourse Analysis. V *The Handbook of Discourse Analysis*, ur. Deborah Schiffrin, Deborah Tannen in Heidi E. Hamilton, 352–370. Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd

- 62.Vrdlovec, Zdenko. 1999. Semioigija V *Filmski leksikon*, ur. Bojan Kavčič in Zdenko Vrdlovec, 551–553. Ljubljana: Modrijan
- 63.Walkowitz, Daniel J . 1985. Visual History: The Craft of the Historian - Filmmaker. *The Public Historian* 7(1): 52–64.
- 64.Wenders, Wim. 2004. Tja, dann wollen wir mal. *Die Zeit*, 21. oktober. Dostopno prek: <http://www.zeit.de/2004/44/Untergang> (18. maj 2016).
- 65.Wertsch, James. 2002. *Voices of Collective Remembering*. Cambridge: Cambridge University Press
- 66.Zelizer, Barbie. 1998. *Remembering to forget: Holocaust memory trough the camera's eye*. The University of Chicago Press
- 67.Zelizer, Barbie. 2002. Finding Aids to the Past: Bearing Personal Witness to Traumatic Public Events. *Media, Culture, and Society* 24(5): 697–714.