

Erik Paulsen

Holocaust på film

Representasjonen av jøder i Schindlers liste og
Sauls sønn

16 730 ord

Masteroppgave i Film- og videoproduksjon

Veileder: Stig Kulset

Juni 2019

Erik Paulsen

Holocaust på film

Representasjonen av jøder i Schindlers liste og
Sauls sønn

16 730 ord

Masteroppgave i Film- og videoproduksjon
Veileder: Stig Kulset
Juni 2019

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap

Forord

Endelig er denne oppgaven fullført, 3 år etter normert tid. Det er mye jeg har lært gjennom disse årene, men aller viktigst er kanskje at det ikke er så lurt å gå ut i full jobb rett etter studiene hvis du ikke har levert masteroppgaven ennå. Våren 2019 viste seg å bli det siste året man kunne utsette, og da var det like greit å bare fullføre. Å kombinere masteroppgave med å drive et nystartet filmselskap er ikke lett, men da er det desto bedre å være ferdig nå. Jeg må takke institutt for kunst- og medievitenskap for tålmodigheten, familie og venner for all støtte, kollokvie-gruppen med Paul og Andreas som har holdt arbeidet gående, og sist men ikke minst Astrid, som til tross for sin studietilværelse i London alltid hjelper meg med godt humør og kloke ord.

PS: Jeg må også takke velferdsstaten Norge som gjorde det mulig å utsette masterleveringen seks ganger før jeg endelig satte i gang å skrive. Takk!

Sammendrag

Norsk:

I denne oppgaven har jeg analysert filmene *Schindlers liste* (1993) og *Sauls sønn* (2015) og sett på hvordan de skiller seg fra hverandre når det kommer til representasjon av jøder, sjanger, estetikk og hovedkarakter. *Schindlers liste* har kanskje blitt den viktigste filmen som representant for Holocaust, men er også den som har mottatt mest kritikk. Til tross for å være en spennende filmfortelling svikter den når det kommer til hvordan de representerer jødene og deres lidelser under andre verdenskrig. Mens *Sauls sønn* sitt fokus er rettet mot jøden Saul Ausländer og hans medfanger er *Schindlers liste* fokusert rundt den kristne redningsmannen Oscar Schindler som går fra å være en kynisk forretningsmann tilknyttet Nazi-partiet til å bli en messias som redder 1200 jøder fra en sikker død. Den tar for seg en spennende historie fra virkeligheten, men som et historisk dokument følger den vrangbildet som mange amerikanske Hollywood-filmer gjør ved å fokusere på helter og overlevelshistoriene, et fokus som ikke yter rettferdighet til den store majoriteten av jødene som ble drept. Min oppgave går i dybden på denne problemstillingen og ser på hvilke grep de gjør, både i manus men også i den estetiske presentasjonen.

English:

I have analyzed the films *Schindler's list* (1993) and *Son of Saul* (2015) and studied how they differ from each other when it comes to representation of Jews, genre, aesthetics and the main characters. *Schindler's list* has become maybe the most important film as representative of the Holocaust, but it is also the one who has received the most criticism. Despite being a thrilling film it fails when it comes to correctly represent the Jews and their suffering during World War II. While *Son of Saul* focuses on the Jew Saul Ausländer and his fellow prisoners, *Schindler's list* is focused on the Christian rescuer Oscar Schindler who goes from being a cynical businessman connected to the Nazi party to becoming a messiah who rescues 1200 Jews from a certain death. *Schindler's List* presents a thrilling story from reality, but as a historical document it follows the tropes that many American Hollywood films swear to by focusing on heroes and survival stories, a focus that does not give justice to the vast majority of the Jews who were killed. My task goes in depth on this issue and analyze what kinds of step they make, both in the manuscript and also in the aesthetic.

Innholdsliste

Kapittel 1: Innledning	1
1.1: Problemstilling	1
1.2: Teori	2
1.3: Oppgavens innhold	2
1.4: Praktisk oppgave	3
Kapittel 2: Holocaust på film	3
2.1: Anne Franks dagbok	4
2.2: Den femininiserte jøden	6
Kapittel 3: Schindlers liste og Sauls sønn	7
3.1: Stil og estetikk	10
3.1.1: Fargebruk og symbolikk i Schindlers liste	10
3.1.2: Det begrensede universet i Sauls sønn	14
Kapittel 4: Sjanger	16
4.1: Schindlers liste - dramatisk realisme eller melodrama?	17
4.1.1: Amon Goeth	18
4.1.2: Melodramaet	19
4.2: Sauls sønn som del av europeisk filmtradisjon	21
Kapittel 5: Representasjon - hovedkarakteren og fremstillingen av jødene	22
5.1: Oscar Schindler - Messias	24
5.2: Den hjelpeløse jøden i Schindlers liste	28
5.3: Forholdet til Itzhak Stern	30
5.3.1: Hvordan Stern transformerer Schindler.	32
5.4: Jenta i den røde kåpen	34
5.5: Saul Ausländer - helt eller anti-helt?	36
5.6: Jødene i front i Sauls sønn	40
5.7: Far-sønn forholdet i Sauls sønn	44
Kapittel 6: Avslutning	49
Kapittel 7: Referanseliste	51
7.1: Bøker:	51

7.2: Nettartikler:	51
7.3: Filmer:	52
7.4: Videoklipp:	52
7.5: TV-serier:	52
7.6: Bilder:	52

Kapittel 1: Innledning

Da meg og min samboer dro på kino tidligere i år for å se holocaustfilmen *Son of Saul* visste vi ikke helt hva vi gikk til. Med en slik tematikk forberedte vi oss på tungt materiale, men at den kom til å være så brutal som den var, det hadde vi ikke trodd. Min samboer har mye lettere for å bli emosjonell når hun ser film enn meg, og allerede et par minutter inn i åpningsscenen ville hun nok helst bare forlate salen. Når jeg så hvor mye den gikk inn på henne, inkludert resten av oss i salen, følte jeg at det var en film verdt å se nærmere på. Jeg begynte umiddelbart å tenke tilbake på *Schindlers liste* (1993), en av mine første spillefilmopplevelser som ikke var barnefilm. Den har uten tvil vært en av filmene som har festet seg mest i minnet, men det slo meg at virkemidlene som brukes i *Schindlers liste* er ganske så annerledes fra *Sauls sønn*. På mange måter følte jeg meg mer berørt av *Sauls sønn*, at den traff meg på en helt annen måte. *Schindlers liste* er en fantastisk film, men jeg fikk ikke den samme kroppslige reaksjonen når jeg så den om igjen. Hvorfor reagerte jeg ulikt på disse filmene, som jeg begge føler er fantastiske og forferdelige på samme tid? Og hvordan håndterer de å presentere et så sensitivt tema som berører så mange?

1.1: Problemstilling

Å sette disse to filmene opp mot hverandre er interessant på mange måter. Først det åpenbare; det er to filmer om Holocaust som har valgt to ulike innfallsvinkler på temaet. Laszlo Nemes, regissøren av *Sauls sønn*, er personlig berørt av Holocaust. Personer fra hans familie ble utryddet i konsentrasjonsleir. Hvordan har hans fortid påvirket hvordan han lagde denne filmen? Steven Spielberg, regissøren av *Schindlers liste*, er også jøde og er dermed uløselig knyttet til den samme historien. Likevel er han en representant for underholdningsmaskinen Hollywood, og har også en annen innfallsvinkel på temaet som amerikansk jøde. Filmene kommer fra to ulike filmkulturer, og det preger uttrykket. *Son of Saul* er produsert i Ungarn, mens *Schindlers liste* er en vaskeekte Hollywoodfilm. Det er to spørsmål som har preget debatten om Holocaust-filmer:

- 1) Kan vi i det hele tatt lage underholdningsfilmer om tyskernes jødeutryddelse når det fra utsiden ikke er mulig å 100% ta inn over seg de monumentale lidelsene det medførte?
- 2) Hvis det er greit å lage film om det, hvordan presenterer vi den historien på en best

mulig måte, som er til tjeneste for fremtidige generasjoner og i tillegg yter respekt for alle som mistet livet?

Med disse spørsmålene til grunn vil jeg i denne oppgaven fokusere på fire hovedområder jeg skal analysere i den ungarske dramafilmen *Sauls sønn* (2015), regissert av Laszlo Nemes, og den amerikanske dramafilmen *Schindlers liste* (1993), regissert av Steven Spielberg. Først vil jeg se på filmenes sjangertrekk, deretter går jeg gjennom de estetiske stilvalgene som er gjort. Så vil jeg analysere hovedkarakterene og deres ark i fortellingen. Til sist vil jeg analysere fremstillingen av jødene, hvilken plass de får i filmuniverset og hvorvidt de skiller seg fra hverandre i de to filmene.

1.2: Teori

Når jeg drøfter representasjon av jøder samt hovedkarakteren i Holocaust-filmer benyttet jeg meg av bøkene *Film and the Holocaust* (Kerner, 2011) samt *Holocaust and the Moving Image* (Haggith og Newman, 2005). Når jeg skriver om sjanger har jeg benyttet meg av boken *Film Genre . Hollywood and Beyond* (Langford, 2005). I tillegg til en rekke nettartikler har jeg brukt artikler i samleboken *Spielberg's Holocaust* (Loshitzky, 1997). Når det gjelder *Sauls sønn* finnes det ikke like mye publiserte verk, siden den er vesentlig nyere enn *Schindlers liste*. Derfor har jeg funnet flere nettartikler om filmen, både intervjuer og akademiske tekster. I tillegg bruker jeg teorier fra de andre nevnte bøkene over som er relevant for den filmen.

1.3: Oppgavens innhold

Jeg starter med å skrive litt om Holocaust på film generelt, både om historien til Holocaust-filmen i etterkrigstiden og de kritiske aspektene ved å lage underholdning av dette temaet. Jeg går videre inn på hvordan jødene har blitt fremstilt i disse filmene, hvor sentral de har vært i historien og hva utfordringen er med de tradisjonelle tropene knyttet til jøderepresentasjoner på film. Dernest går jeg videre til mine to hovedobjekter, *Schindlers liste* og *Sauls sønn*, og undersøker på hvilke områder de differensierer seg, hvem de har valgt som hovedkarakter, hvordan jødene blir presentert i historien samt stil og estetikk. Jeg vil også se på hvordan sjanger definerer historiefortellingen i de respektive filmene.

1.4: Praktisk oppgave

I tillegg til denne teoretiske oppgaven har jeg også som del av min masteroppgave regissert en spillefilm, *Nocturne* (2017). Den ble produsert som et samarbeid mellom alle på masterkullet 2014-2016 på film- og videoproduksjon. *Nocturne* er en mysteriefilm som følger pianisten Daniel i forkant av en viktig konsert. Daniel drømmer om å komponere et mesterverk, men sliter med skrivesperre. Men en dag finner han ut at han har komponert første sats til et fantastisk pianostykke, i søvne. For å fullføre verket blir han nødt å dykke videre ned i denne drømmeverdenen, men samtidig setter det den forestående konserten på spill. Hvor mye er Daniel villig til å ofre for å realisere sin store drøm?

Kapittel 2: Holocaust på film



Millie Perkins i hovedrollen som Anne Frank (Stevens, G. 1959).

Film har helt siden sin spede begynnelse i starten av det forrige århundret vært med på å prege folks oppfatning av historiske hendelser. Begrepet Holocaust ble faktisk etablert som et begrep for jødeutryddelsen etter TV-serien *Holocaust* (1978). Holocaust betyr «fullstendig brent» og viser til hedenske dyre-ofringer (Store norske leksikon, u.å., Holocaust, avsn. 4). Til tross for at navnet har blitt kritisert av mange, blant annet filmskaperen av *Shoah* (1985),

Claude Lanzmann, har det blitt stående som det mest brukte navnet jødeutryddelsen på 40-tallet, særlig i Amerika. Det virker heller ikke som premisset om at film er fiksjon hindrer folk i å tro at den er en 100 % korrekt gjengivelse av historien. Dette fører igjen til at filmskaperne har et ansvar når de gjengir viktige historiske hendelser. *Birth of a Nation* (Griffith, 1915) er kanskje det beste eksempelet på hvordan filmens rasistiske undertoner (for å si det mildt) kan gjøre skade i etterkant. Måten svarte amerikanere ble fremstilt under gjenoppbyggingstiden etter borgerkrigen legitimerte og fyrte opp under rasismen, og underbygget folks fordommer mot mørkhudede. Med dette eksempelet friskt i minnet er det ikke urimelig at folk reagerer når jødeutryddelsen på 40-tallet skal bli til underholdning på film. Hvordan kan man egentlig klare å lage en korrekt gjengivelse av noe slikt? Er det rett at filmskaperne i for eksempel USA kan «frarøve» europeiske jøder sin egen historie og vinkle det på den måten de ønsker? Disse spørsmålene blir enda mer viktig å stille når vi nå skal huske disse hendelsene 75 år senere. Generasjonene som levde på 40-tallet er i ferd med å dø ut, og igjen sitter vi med historiske dokument. Visst har vi tilgang til bøker, men det er ikke tvil at mange av oss har tegnet oss et bilde av krigen gjennom dokumentar- og fiksjonsfilmer. Filmvitere og historikere har flere ganger reagert på at filmfortellingene ikke gir et korrekt bilde på hendelsene, at de ikke forteller oss det vi egentlig bør fokusere på. Jeg tror ikke det er mange som insinuerer at dette har skjedd med onde intensjoner, de fleste filmene snakker jødernes sak og betviler ikke hvilken side som er det faktiske offeret. Mer enn onde intensjoner handler det nok mer om å lage filmer som skulle selge godt hos det viktigste publikummet.

2.1: Anne Franks dagbok

I 1948 kom den første fiksjonsfilmen som viste bilder fra konsentrasjonsleirene (Santos, P.B, 2016, avsn. 10). Det var filmen *The Last Stage* (1947), og er laget av Wanda Jakubowska. Regissøren brukte bare polske skuespillere, og hun fikk til og med skuespillerne som skulle være tyske soldater til å snakke tysk, selv om de ikke behersket det 100 %. Ikke alle filmer har siden hatt samme fokus på autentisitet. Flere fortellinger om Holocaust har fått stempel for å amerikanisere og universalisere historien til å treffe et bredere publikum. Den viktigste historien, og som har hatt mest påvirkning på vår tolkning av historien, er dagboken til Anne Frank. Historien om den tyske jenta som måtte leve i skjul med sin familie på et loft i Amsterdam grunnet sitt jødiske opphav. Skrev en dagbok i perioden som etter krigen ble gitt

ut som bok, og senere teater og film. Boken ble ekstremt populær i USA for sine litterære kvaliteter, men også for Anne Franks humor og positivitet under en slik påkjennelse. Men er historien om Anne Frank slik offentligheten kjenner den, faktisk *hennes* historie? Boken, som teaterstykket og senere filmen er basert på, ble kraftig redigert av utgiverne i samråd med Anne Frank sin far. Et verk som skulle selge godt i Tyskland gjorde seg dårlig med for mye kritikk av tyskere. Og for at kristne jenter skulle identifisere seg med historien som en oppveksthistorie ble mye av de religiøse elementene plukket bort. Igjen sitter vi med en historie som handler om å se positivt på livet og ha troen på mennesket, lite om frykten og sinnet som Anne Frank også uttrykte. Vi får servert setninger som «a song to life» og «a poignant delight in the infinite human spirit» (Ozick, C, 1997, avsn. 8). Til å være en historie som skal handle om Holocaust inneholder den forsvinnende lite om temaet. Slutten på historien om Anne Frank mangler. Det står ingenting om den virkelige tragedien, at hun og resten av familien ble sendt til Bergen-Belsen der de enten ble drept eller døde av sykdom, slik som var tilfellet med Anne Frank. Historien ble en stor suksess, men mange vil mene at det er respektløst at historien har blitt såpass redigert, trivialisert og amerikanisert for å tilpasses et publikum. Det er isolert sett flott at lesere identifiserer seg og sympatiserer med Anne Frank, men man er nødt å spørre seg om man yter denne viktige historien full rettferdighet ved å unnlate å eksponere historiens dypeste sår. Senere i denne oppgaven vil jeg undersøke hvorvidt *Schindlers liste* og *Sauls sønn* har vært mer tro mot historien de prøver å portrettere.

Som Anne Frank har heller ikke andre historier om Holocaust på film vært et ukontroversielt tema. Helt siden starten har det vært sterk kritikk mot ideen om å lage underholdning av jødeutryddelsen. «One does not imagine the unimaginable. And in particular one does not show it on screen» (Baron, L, 2002, s. 106). De som har blitt hardest rammet av denne kritikken er Hollywood. Amerikanerne har ikke den samme tilknytningen til jødeutryddelsen, og filmene deres var dermed ikke nødvendigvis motivert av historisk korrekthet, og de fokuserte gjerne på mer trivielle deler av historien. Europeiske filmer har også blitt utsatt for kritiske røster som blant annet peker på feil fokus og vinkling i filmene, særlig de som ble produsert i tiårene etter krigen. Likevel finner man ikke den samme type kritikken ettersom de europeiske filmene i større grad legitimeres gjennom at de bearbeider

både personlige og nasjonale traumer etterfulgt av masse mordet på europeiske jøder.

2.2: Den feminiserte jøden

Holocaust har blitt benyttet som bakteppet for filmer helt siden 40-tallet og fram til i dag. Den tydelige maktbalansen samt fraværende moral og humanisme hos nazistene gjør temaet lett å bruke i et narrativ mellom det gode og det onde. Filmskapere som har laget filmer om Holocaust, og da særlig Hollywood, søker ofte etter historiene som handler om overlevelse. Men for de fleste jødene handlet ikke Holocaust om overlevelse, men om død. Derfor vil det kanskje heller ikke overraske at mange av filmene ikke har en jøde i hovedrollen, men en person tilknyttet tragedien. Jødene spiller ofte andrefolin som offeret i historien, en katalysator for hovedpersonen til å gjennomgå en transformasjon. Denne trivialiseringen og amerikaniseringen av historiene for å i større grad tiltrekke seg et amerikansk publikum er en av de største innvendingene mot Hollywood-produksjonene. *Schindlers liste* er muligens kronksempelen, der filmen handler om nazi-sympatisøren Oscar Schindler som går fra å være en utspekulert forretningsmann til å redde flere tusen jøder fra konsentrasjonsleir.

Et trekk som går igjen i mange av filmene i etterkrigstiden er ideen om at jøden er en passiv figur som må bli reddet fra en sterk, moralsk og kristen mann. En ikke-jødisk karakter i hovedrollen som blir fremstilt som jødernes frigjører, en Gud, mens jødene selv er passive tilskuere i sin egen undergang. Når Schindler sin assistent, Itzhak Stern, ser listen som Schindler har satt sammen, sier han: «The list is an absolute good. The list is Life». De guddommelige undertonene er tydelige, og Schindler står igjen som den eneste som vil redde jødene fra døden (Lohitzky, 1997, s. 140). Filmviteren Judith Doneson, som har skrevet bøker og avhandlinger om Holocaust på film, har skrevet om «The Jew as a Female Figure in the Holocaust Film». Dette henger tett sammen med den gudfortellingen som beskrevet over. Hun mener at Holocaust-filmer ofte tyr til den hjelpeløse, svake feminine skikkelsen som trenger en sterk kristen mann for å bli reddet. Hun har ofte ikke noen andre relasjoner i historien enn til den sterke mannen og klarer ikke ta vare på seg selv. Hun er en passiv tilskuer i en fortelling som handler om å trekke frem manndom og kristendom som de ultimate egenskapene. Jødene viser lite motstand, og fremstår heller mer aksepterende over

diskrimineringen i ghettoen og dødsdommen de får signert når de marsjerer ned i gasskammeret. Ofte er jødene heller ikke særlig heroiske, og er mer opptatt av å redde seg selv enn å redde hverandre. Derimot blir de heroiske handlingene tilskrevet modige valg fra den sterke mannen. Disse tendensene kan du finne igjen i en lang liste filmer, blant annet *Stars (1959)*, *Kapo (1960)*, *The Shop On Main Street (1965)*, *Cremator (1969)* og altså nevnte *Schindlers liste (1993)*. Senere i oppgaven vil jeg utdype hvordan Schindlers liste også idoliserer den kristne mannens heltemot, og hvordan jødene blir portrettert som en passiv part i filmen.

Kapittel 3: Schindlers liste og Sauls sønn

Schindlers liste er en amerikansk dramafilm fra 1993 regissert av Steven Spielberg. I hovedrollene finner vi blant annet Liam Neeson og Ralph Fiennes. Historien foregår i Polen etter den tyske okkupasjonen, og vi følger den tsjekkisk-fødte forretningsmannen Oscar Schindler. Han har meldt seg inn i nazistpartiet, og ser økonomiske muligheter i kjølvannet av nazistenes internering av jødene. Etter å ha kjøpt opp en fabrikk får han i stand en avtale som gir han tilgang på gratis, jødisk arbeidskraft mot at han produserer produkter for den tyske krigsmaskinen. Forretningen gjør Schindler svært rik, men etter hvert som han blir bedre kjent med de jødiske arbeiderne blir han mer og mer klar over at han, gjennom å sysselsette dødsdømte jøder, redder hundrevis av liv.

Plottet er på mange måter tydeligere i *Schindlers liste* enn *Sauls sønn*. Den presenterer et tradisjonelt narrativ som beveger seg gjennom de mer kjente fasene av en historie. En tydelig konflikt, det voksende håpet som etter hvert forsvinner, før vi får en endelig forløsning på slutten som ender bra for en del av aktørene. Schindler blir fremstilt som en martyr som ofrer seg for arbeiderne sine, og må leve resten av sitt liv på rømmen fra de allierte styrkene.

Filmen endte opp som en stor suksess både økonomisk og med priser. Den vant hele 7 Oscar-statuetter ut av 12 nominasjoner og har havnet på topp 10 hos AFI på listen over de 100 beste amerikanske filmene noensinne. Spielberg selv var i tvil om han var klar for å regissere en film om jødeutryddelsen, og forhørte seg innledningsvis med andre regissører. I

pressen og blant vanlige folk ble den omtalt som et av de store mesterverkene, og førte til stor debatt i Tyskland i etterkant av visningen. Dog har den også blitt svært omdiskutert, særlig i de akademiske miljøene. Spørsmålet om jødisk representasjon har blitt et stort diskusjonstema, og det har og vært kontroversielt at en amerikansk filmskaper har fått ha så mye å si for offentlighetens oppfatning av jødeutryddelsen, særlig i en tid da generasjonene som levde da krigen foregikk er i ferd med å dø ut. Det er ingen tvil om at Schindlers liste har blitt bildet mange av de nyere generasjonene ser for seg når Holocaust som tema blir nevnt. Kanskje aller viktigst er debatten om hva man kan lage underholdning av og hvor store kunstneriske friheter man kan ta seg når man skal lage en slik film. Har *Schindlers liste* gitt et for simpelt og trivialisert bilde av jødernes mørkeste kapittel i historien?

Sauls sønn er en ungarsk film fra 2015 som tar for seg livet til Saul Ausländer i konsentrasjonsleir under andre verdenskrig. Han arbeider i det som ble kalt Sonderkommando, en rekke utvalgte jøder som har utvidede arbeidsoppgaver i leirene, blant annet å bistå med å frakte nye fanger inn i gasskamrene. Saul fremstår som en mann som har mistet alt håp og gjennomfører arbeidsoppgavene sine nesten apatisk. Det er i kjølvannet av dette han en dag han gjør det til sitt viktigste oppdrag å få begravd en ung gutt som har blitt drept i leiren, en gutt han påstår er sin sønn. Til tross for at han risikerer å bli drept selv prøver han å få tak i en rabbi som kan gi gutten en verdig begravelse. Sauls eget liv virker han ikke å være opptatt av lenger, og det er kanskje dette fraværet av håp som gjør oppdraget ekstra meningsfullt. Dette må han sjonglere med å gjøre jobben som Sonderkommando uten å vekke mistanke hos vaktene.



En jøde i Sonderkommando snikfotograferer forholdene i leiren (Nemes, 2015).

Filmen har hatt stor suksess i etterkant og har vunnet et drøss med priser, som Oscar-prisen for beste utenlandske film. Bakgrunnen for at Laszlo Nemes lagde denne filmen er den massive jødeforfølgelsen av jøder i Ungarn som førte til at 400 000 ungarske jøder ble drept. Deler av historien er basert på fire berømte fotografi som ble tatt av faktiske folk fra Sonderkommando under andre verdenskrig. Situasjonen i disse bildene legger delvis grunnlag for hva vi ser, og det blir dermed på en måte en rekonstruksjon av faktiske hendelser. Den unge gutten som overlever gassingene kan også være en referanse til en faktisk jente som overlevde gasskammeret. Nemes kommer selv fra en familie som er berørt av Holocaust, og Nemes ønsket å lage det han omtalte som en mer korrekt fremstilling av jødeutryddelsen. Særlig er ønsket om å differensiere seg fra Hollywood sine fremstillinger av temaet, og da også *Schindlers liste*, noe han tydelig har kommunisert i mediene.

Nemes (2015) sier i et intervju:

«I did not just want to differentiate myself. I wanted to make a film that makes sense to me and maybe another generation. This generation is not the one that deals with these stories of survival as a way of processing the trauma of the Holocaust. This is a generation that doesn't know much about anything of this sort, so it's a disconnected generation. The aim was to try taking this out of the history books and bringing it into the present in a sense while concentrating on one man, one human being, and not being distracted by all kinds of things that we want to show and tell.» (Ganjavie, 2015, avsn. 10).

I det samme intervjuet uttrykker Nemes også sin respekt for *Schindlers Liste*, og sier at den er både dramatisk og episk. Med andre ord kan vi tolke ham slik at hans egen film ikke nødvendigvis er en fullstendig avvisning av filmer av den typen som Spielberg har laget, men mer et ønske om å lage en film som fokuserer på andre ting enn heltehistorien. Han omtaler overlevelseshistoriene som unntaket i stedet for regelen. I hans øyne er Sauls historie i større grad den realiteten som de fleste ungarske jødene måtte leve med i konsentrasjonsleir. Filmen er et ønske om å gjøre noe distansert og historisk til noe virkelig gjennom øynene til én

person. Samtidig understreker Nemes at historien til Saul representerer noe universelt.

3.1: Stil og estetikk

Sjangermessig vil jeg plassere begge innenfor dramatisk realisme, men ser man forbi merkelappene oppdager man at de forteller historiene på veldig ulike måter. Hvordan de har løst filmen visuelt avslører også noe av motivasjonen hos den respektive regissøren. Ett av poengene til Nemes når han argumenterer filmen sin er at han vil løfte frem en historie som blir fjernere fra dagens generasjon, trekke den «ut fra historiebøkene og til nåtiden» (Ganjavie, 2015, avsn. 10). Til en viss grad en motsetning til Steven Spielberg som lagde *Schindlers liste* i 1993 da krigen fortsatt var et minne hos en stor del av befolkningen. En av måtene Nemes løfter frem historien er ved at den er realistisk og nær i sin fremtoning. Vi henger på hovedkarakteren og opplever den gjennom hans øyne. Vi får ikke se mer av omgivelsene enn det Saul gjør, noe både foto og lys understreker.

3.1.1: Fargebruk og symbolikk i *Schindlers liste*



Spielberg benytter seg av svart/hvitt-foto med sterke kontraster (Spielberg, 1993).

Der *Sauls sønn* «flytter historien til nåtiden» fremstilles *Schindlers liste* som et historisk dokument. Det mest synlige eksempelet er valget om å skyte filmen i sort/hvitt. Spielberg har uttalt at valget delvis er på grunn av at de fleste kjenner historien gjennom sort/hvitt-bilder, og at det derfor følte som den mest riktige måten å fortelle historien. Vi kan også velge å tolke det som en måte å kunne distansere seg fra historien. Fraværet av farger

gjør at det føles fjernt, at det ikke har noe med dagens generasjon å gjøre. I tillegg kan det selvsagt også oppleves som et visuelt grep for å understreke tristessen i filmen, det føles veldig passende at en så mørk historie vises frem nesten fritt for farger. Visuelt er den nydelig skutt, så man må ikke nødvendigvis bare vurdere symbolikken i fargevalget. Men i denne sammenhengen kommuniserer den uansett tydelig at dette er en historisk film som tilhører fortiden.

Disse valgene tror jeg er avgjørende hvis man legger til grunn at *Sauls sønn* føles mer konfronterende enn *Schindlers liste*. For ser man filmen under ett viser egentlig Spielbergs film mer av de fæleste operasjonene på leirene enn i *Nemes*. I *Sauls sønn* ser vi lite av selve henrettelsene. Dette er kanskje i hovedsak fordi Saul er blitt såpass apatisk at han ikke legger merke til dem selv. I åpningsscenen står han på utsiden av gasskammeret, da han naturligvis ikke kunne være inne der sammen med dem. Dermed ser vi ikke heller noe av dette. Senere ser vi heller ikke særlig mer av de andre operasjonene, de befinner seg diffust i bakgrunnen. Likevel vil *Sauls sønn* for de fleste være vanskeligere å se på, kanskje nettopp på grunn av at den ligger så tett opp til et realistisk uttrykk. Døde kroppar i bakgrunnen er dagligdags, det understrekes ikke. Å understreke en død kropp både gjennom utsnitt og i lydbilde vil føles mer noe som tilhører filmverdenen, noe fjernt.

Schindlers liste er en historie om overlevelse. Det er en historie om mannen som går fra å være nazist til å bli helt. Den er skutt i nydelig sort/hvitt og er en del av Spielbergs tradisjon for å lage sterke personlige drama. Stilmessig er den mer på linje med tradisjonelle dramafilmer. Vi følger hovedpersonen Oscar Schindler, men den er på langt mer like klaustrofobisk som *Sauls sønn* er. Likevel søker ikke filmen etter å være realistisk i form av å vise en objektiv sannhet. I løpet av de første minuttene plasserer filmen oss på skulderen til Schindler og forteller oss at dette er vår mann. Når Schindler ankommer festen i starten av filmen setter han seg ned og saumfarer lokalet med blikket. Øynene hans er dramatisk belyst, og i neste klipp panorerer kameraet fra høyre til venstre for å vise oss hva Schindler ser på. Denne subjektive måten å etablere lokalet på viser oss hvem vi skal identifisere oss med. Det skaper også en tydelig distanse mellom Schindler som en outsider i denne sammenhengen, selv om han på dette tidspunktet er på deres side.



Liam Neeson i rollen som Oscar Schindler i *Schindlers liste* (Spielberg, 1993).

Spielberg er en av de fremste på å lage cinematisk vakre filmer med følelser. Sammen med Janusz Kaminski som fotograf er det visuelle uttrykket delvis ekspresjonistisk, med slående, kontrastfylte og dramatiske sort/hvitt-bilder. Nazistene er ofte belyst som majestetiske glansbilder, og understreker den tyske overlegenheten som de ønsker å utstråle. Når de senere bruker håndholdt-bilder i gettoen med kaotiske sekvenser av desperate mennesker i stappfulle gater, som på langt nær er belyst like fint, understreker de at Schindler kjemper kampen for de svake, David mot Goliat. Andre former for symbolikk som bør nevnes er de få bildene som inneholder farger. Den første scenen i filmen viser et lys som er tent av en jødisk familie. Flammen er først i farger, men dør sakte men sikkert ut. I takt med flammen forsvinner også fargene. Fargen symboliserer håp, og at håpet er i ferd med å slukke. På slutten av filmen, når Schindler har fraktet sine arbeidere til sin hjemby i en ny fabrikk, lar han dem holde fredagens sabbat. Der tennes et lys, og fargen i flammen er tilbake. Dette forteller oss at håpet igjen er tent.



Fargebruken på flammen symboliserer håp (Spielberg, 1993).

Den andre bruken av farge er når Schindler ser jenta med den røde kåpen løpe gjennom gatene i Krakow. Dette er øyeblikket der Schindler virkelig for øynene opp for hva tyskerne gjør med den jødiske befolkningen. Bruken av farge her kan nok symbolisere mye, men for meg handler det igjen om subjektivitet. Fargen symboliserer Schindlers følelser, noe som vekker hans moralske kompass. Synet av en uskyldig jente som får livet sitt revet fra hverandre av hans likemenn får han til å endre retning. Valget av den røde fargen kan også være for å symbolisere blod og død. Denne hendelsen blir en viktig markør i filmen, og den får sitt forferdelige høydepunkt senere i filmen når Schindler ser jenta ligge død i en vogn, rødfargen fortsatt til stede, men bleknet.

3.1.2: Det begrensede universet i Sauls sønn



Saul på sine knær med et gevær pekende mot hodet (Nemes, 2015).

Sauls sønn sitt mantra er «less is more». Fotoet er svært minimalistisk og vi får bare se en bit av universet til Saul. Formatet er tilnærmet det gamle 4:3-formatet, og han bruker nesten utelukkende håndholdt kamera med teleobjektiv. Vi er ekstremt tett på hovedpersonen hele filmen, og det understreker den klaustrofobiske følelsen det må ha vært å være inne på leiren i påvente av å bli drept. Samtidig forteller Nemes gjennom det begrensede synsfeltet at forbrytelsene mot jødene i Auschwitz er for uforståelig til at det kan vises på film. Dermed gjør han det til seerens oppgave å skape bildene selv. For Nemes er det umulig å vise noe som det er umulig å fatte. Han gir oss bare noen små hint, ofte i de-fokus i bakgrunnen, men som likefullt er svært effektivt. Nakne, døde kroppar som blir dratt hensynsløst rundt på anlegget. Skrik og banking som høres fra innsiden i dusjanlegget. Røykfylte scener ute på gårdsplassen. Nemes sparer oss fra å direkte vise oss de mest grafiske scenene, men han legger opp til en svært grafisk tolkning av scenene i publikums fantasi.



Saul i forgrunnen mens et nakent lik transporteres i bakgrunnen (Nemes, 2015).

For å veie opp for manglende grafiske bilder i *Sauls sønn* har han benyttet seg av et rikt lydbilde. Uansett hvor Saul beveger seg i leiren hører vi det industritunge maskineriet dampe og arbeide i bakgrunnen. Vi slipper aldri unna skrikingen og forferdelsen som foregår rundt Saul. Tyske kommandoer som skrikes til fangene. Jøder som hvisker utenfor bildet på forskjellige språk. Det er en effektiv måte å kommunisere det som foregår utenfor Sauls oppmerksomhetssfære. Som seere blir vi av og til nødt å måtte gjette hvordan vi skal tolke lydene som høres utenfor det vi ser i bildet.

Visuelt ligner den lite på estetikken vi kjenner igjen fra *Schindlers liste*. Selv om den er nydelig skutt fremstilles den ikke som en «vakker film». Lyssettingen er nedtonet, Saul er ikke fremhevet i bildet på noen som helst måte. Med unntak av noen nøkkelscener er kameraføringen kaotisk, nesten dokumentarisk. Stilen føles passende når man vet at deler av historien baserer seg på fotografiene som ble tatt av folk i Sonderkommando i virkeligheten. Filmen ønsker ikke å gi noe ekstra utover den rå fremstillingen av historien slik den forløp seg. På den måten føles den som et historisk dokument som differensierer seg fra de mer underholdningsbaserte fortellingene om Holocaust. Samtidig er det klart at Nemes også tar i bruk konkrete visuelle midler for å fortelle sin historie, særlig denne litt uortodokse måten å

filme på. Bildene er nøye regisserte med tydelige parallell-historier som fortøner seg i bakgrunnen av bildene hele tiden. Derfor er det viktig å ikke gå for langt i å antyde at *Sauls sønn* på noen som helst måte er en dokumentar på linje med *Shoah* (1985). Filmen er et fiksjonsunivers som er sterkt koblet til de virkelige hendelsene, og som ikke faller for fristelsen til å vise for mye av drapsmetodene.

Kapittel 4: Sjanger

For å forstå hvorfor *Sauls sønn* og *Schindlers liste* påvirker oss annerledes er vi nødt til å definere hvordan sjangervalg setter rammene for vår tolkning av filmen. Man kan si at sjanger er et filter som plasserer filmer i ulike grupper, og jobber etter noen fastsatte rammer. Det er en måte som gir oss som seer en forventning om hvilken type film vi skal se. Personlig tror jeg filmer ofte plasseres i en spesifikk sjanger av kommersielle grunner. Å kunne klistre «grøsser» på en film fører til at man får en viss mengde personer til kinosalen, uten at man nødvendigvis har hørt noe bra med den. På den måten kan filmstudioene tjene gode penger på middelmådige filmer, delvis på grunn av å ha laget en tydelig sjangerfilm. Men det er selvsagt ikke bare kommersielle hensyn som bestemmer sjanger. Noen ganger kommer sjangeren naturlig ut i fra historien, mens det noen ganger er et kunstnerisk ønske å gå i en spesifikk retningen med historien.

Sjanger kan også være en metode for å skape motsetninger. *Inglourious Basterds* (2009) er en fiktiv historie satt til andre verdenskrig, men med tydelige trekk fra komedien og eventyrsjangeren. Ikke bare forteller den en historie der Hitler blir brent inne i en kinosal av en fransk jøde. Den forteller også med en god dose lekenhet og komikk. I det hele skiller den seg veldig fra andre filmer om andre verdenskrig, men den viser at alvorlige og dystre historier kan fortelles på en lystigere måte.

Sjanger skaper med andre ord et filter mellom film og tilskuer, som hjelper oss med å lese filmen på en spesifikk måte. Det er en veiviser for publikum som sier om vi skal le eller gråte de neste to timene. *Schindlers Liste* har en del av disse filtrene som *Son of Saul* ikke har. For å sette det på spissen kan man si at Spielberg bruker noen virkemidler for å skåne oss fra den totale sannhet og lar oss oppleve filmen gjennom filmatiske konvensjoner, noen

ganger klisjeer, som noen omtaler som en amerikanisering av temaet. Nemes på motsatt side fjerner alle filtre og ønsker å vise oss den brutale sannheten, ikke nødvendigvis gjennom mer grafiske bilder, men ved å utelate klassiske filmelementer som håp, helter, lykkelig slutt, kjærlighetsforhold osv. Når man i tillegg utelater fiksjonsfiltre som musikk får man en film man kan plassere som dramatisk realisme med tydelige trekk fra dokumentarsjangeren.

4.1: Schindlers liste - dramatisk realisme eller melodrama?

Hollywood har i mange tilfeller blitt kritisert for å diktere og overta andre kulturers historier. Gjennom å bruke egne etablerte troper bidrar de til å forme fremtidige generasjoners syn på ekte hendelser. Man kaller det ofte for å amerikanisere eller universalisere historien. Denne kunstneriske friheten som filmskapere har tatt seg mottar ofte mye kritikk fra akademikere, historikere og andre kulturer som føler at sin egen historie blir vrangfortalt. Innenfor sjangeren Holocaust-film er det fremstilling av jøder og vinkling/fokus i filmene som har mottatt mest kritikk. For europeiske jøder er ikke overlevelse det beste ordet for å beskrive jødeutryddelsen. 6 millioner jøder ble drept i denne perioden, likevel handler majoriteten av filmene om Holocaust om overlevelshistoriene, unntaket i denne sammenhengen. Dette har provosert mye, og det er lett å forstå at det føles som en forvrengning av historien at de fleste filmene fokuserer på de par 1000 jødene som overlevde og ikke de 6 millionene som ble drept. I lys av dette er det interessant å se nærmere på hvordan *Schindlers liste* utvikler seg sjangermessig gjennom filmen.

Schindlers liste fremstår for det meste som dramatisk realisme. Man kan også argumentere for at det er mer riktig å kalle det et historisk drama. Sammenlignet med andre drama-filmer er den kanskje nedtonet i sin stil, innenfor dette gitte temaet vil den for noen føles litt for spektakulær. Men det er ikke tvil om at den prøver å operere innenfor rammene av hva som kan kalles dramatisk realisme, den ønsker å etterligne virkeligheten og vise oss slik forholdene faktisk var. Filmen er i sort/hvitt, noe vi som seere forbinder med videoklipp fra andre verdenskrig, og kan framkalle minner for dem som levde på den tiden. Bruk av tekstplakater med saklig informasjon forsterker inntrykket om at man blir presentert for noe ekte. Til tross for dette er det ikke tvil om at Spielberg tidvis viker fra den harde realismen, uten at han skal få kritikk for det. Gjennom filmen viser han også sine egenskaper innen filmkunst og å overføre følelser fra manus til film. For eksempel brytes svart/hvitt-stilen flere

ganger i filmen for å kommunisere følelsene og kraften som ligger i scenen.



Ralph Fiennes som nazi-offiseren Amon Goeth (Spielberg, 1993).

4.1.1: Amon Goeth

Filmens tydeligste antagonist, den tyske offiseren Amon Goeth spilt av Ralph Fiennes, er fremstilt som den ultimate skurk. Det er ikke tilfeldig at karakteren har havnet på flere toplister over beste skurk i filmhistorien. Fiennes er fantastisk i rollen, og Goeth gjør seg veldig godt som superskurk i en film som er såpass polariserende som Schindlers liste er. Skal man se rollen i et kritisk lys fremstår han som litt i overkant karikert, og han tjener først og fremst rollen for å gjøre seeren opprørt og gi oss et simplere bilde på ondskapen enn slik nazismen er i virkeligheten. Man kan diskutere om det hadde føltet enda skumlere å ha en «vanlig» person i denne rollen. Erkjennelsen om at helt vanlige folk drives til å gjøre så forferdelige ting som Goeth gjør er for meg en enda mer skremmende tanke enn at en litt overdreven filmskurk gjør det.



Den andre gangen Schindler ser jenta med den røde kåpen (Spielberg, 1993).

4.1.2: Melodramaet

Jenta med den røde kåpen er et annet eksempel på at Spielberg også bruker følelser for å kommunisere historien. Han går der vekk i fra den objektive, dokumentariske stilen og fokuserer mer på Schindlers følelsesmessige perspektiv. Det er ikke rart at Spielberg bruker mye følelser i sitt filmspråk, det har vært hans varemerke hele karrieren. Hvorvidt det er rett å lage et såpass følelsespektet drama om denne tragedien er en diskusjon som ingen kan kreve å ha fasit på, men det er ikke tvil om at filmen tyr til mer subjektive følelser enn enkelte mener er sømmelig. Det skal i samme slengen nevnes at det på den andre siden er mange som mener at Spielbergs stil er helt greit, at det er lov å bruke sitt eget kunstneriske uttrykk for å kommunisere en historie som ikke må bli glemt.

Om filmen kan stemples som dramatisk realisme er det også riktig å si at den utvikler seg i retning mot et melodrama på slutten. Delvis har den trekk fra melodramaet gjennom hele filmen ettersom emosjoner gjennomsyrrer scenene i stedet for mer målrettede, realistiske narrativ. Melodramatiske Holocaust-filmer kjennetegnes blant annet ved at en karakter fanges av intense følelser eller sensasjoner. I tillegg kan ofte karakteren få en kroppslig reaksjon, for eksempel på grunn av en overveldende tristesse (Kerner, 2011, s. 121). I *Schindlers liste* slår melodramaet ut for full blomst mot slutten av filmen. Bruken av melodramaet er som nevnt tidligere mye brukt i de amerikanske filmene. En følelsesbasert film vil gjøre opplevelsen mer identifiserbar for et bredere publikum, særlig om filmen har en lykkelig slutt. *Schindlers*

liste handler om unntaket, overlevelseshistorien. Men for martyren Schindler er slutten fylt opp av depresjon. En klassisk trope innenfor melodramaet er konseptet med å være for sent ute. Det kan handle om å innse realitetene for sent, at du ikke har evnen til å gjøre det som behøves, og empatien hos seeren vokser ut i fra ideen om at hovedkarakteren ikke har evnen eller mulighetene til å gjøre nok. Det er en følelse alle kan relatere seg til, tanken på at du kunne gjort noe annerledes for å lykkes med prosjektet (Kerner, 2011, s. 33). For Oscar Schindler sin del er den lykkelige slutten bittersøt. Krigen er over, arbeiderne hans har overlevd og kan nå gå fri. Alle på fabrikken, egentlig dødsdømt, er nå evig takknemlig for hans innsats. Han får et brev fra arbeiderne som alle har signert og forklarer alt det gode han har gjort, i tilfelle han blir arrestert. Men for Schindler er ikke lenger hans handlinger godt nok. Hva hvis han kunne reddet flere? Han kunne gitt vekk flere av sine dyre gjenstander som betaling for flere liv, han kunne fått så og så mange personer for denne tingen. Han gråter, en fysisk reaksjon som er vanlig i melodramaet. Han mister også en ring på bakken han får i gave av arbeiderne. Hele denne sekvensen fører til at filmen avsluttes som et melodrama som fokuserer på martyren Oscar Schindler, og at tragediens egentlige fortelling, at 6 millioner jøder ble drept, ikke er filmens hovedfokus.

4.2: Sauls sønn som del av europeisk filmtradisjon



Saul skrubber gulvet mens et lik er synlig i bakgrunnen (Nemes, 2015).

Sauls sønn er ikke isolert sett en unik film sjangermessig. Den er, om man må sette den i bås, innenfor den samme sjangeren som *Schindlers liste* etter min mening, dramatisk realisme. Derimot låner den ikke like mye fra melodramaet slik *Schindlers liste* til tiden gjør. Aaron Kerner (2011) skriver at Holocaust-filmene stort sett kan plasseres innenfor tre hovedsjangre: melodramaet, horror og exploitation. Felles for de alle er at de inneholder grafiske bilder av menneskekroppen (Kerner, 2011, kap. 7-9). Nemes benytter seg delvis av disse bildene han også, om ikke like tydelig. I bakgrunnen, ute av fokus, blir vi til stadighet konfrontert med den ødelagte kroppen, men til forskjell fra mange andre filmer er den ikke like eksplisitt i sin framtrede. Vi får små drypp av Sauls synsfelt, noe som trigger vår trang til å «tittle». Men Nemes velger alltid å hindre oss fra å se det hele bildet, noe som gjør at vi må spinne videre på de små visuelle hintene som han gir oss. Nemes ønsket nemlig ikke å vise for mye av de verste bildene da det fort kan bli tolket som en horror-film, som igjen ville frastøtt en del folk (Pfefferman, 2015, avsn. 15).

Et annet sentralt element i melodramaet er den overveldende emosjonelle responsen fra rollefigurene. Det kan være en emosjonell reaksjon i form av et sammenbrudd, det kan også være en nærmest paralyserert person som ikke er i stand til å stå opp for seg selv. Hos

Saul ser vi lite av dette, og historien om ham er i mye større grad et realistisk, målrettet plot. Amerikanske filmer har en tendens til å lage melodramaer om Holocaust, kanskje fordi det viktigste elementet for dem handler om håp og overlevelse. Europeiske filmer følger ikke den samme trenden i like stor grad (Kerner, 2011, s. 123) og *Sauls sønn* er i så måte på linje med den europeiske filmtradisjonen. Europeiske filmer har sterkere røtter til realismen og fokuserer mer på motstanden blant jødene enn jødene som et passivt offer. Dette stemmer overens med de forskjellene vi ser i *Schindlers liste* og *Sauls sønn*. I Nemes sin film er tristessen og tårene byttet ut med et ganske så kronologisk plot fritt fra de store følelsene.

På den estetiske biten tar den noen konkrete grep, men går ikke like langt som *Schindlers liste* når det kommer til visuelle grep som fremhever fiksjonen. Den tette kameraføringen er et tydelig visuelt grep som gjør at den ikke føles som en klassisk dokumentar, men på den andre siden er den skutt i farger i motsetning til Spielberg sin film. Musikken er fraværende, og de subjektive følelsene hos Saul får ikke like stor plass som hos Schindler. *Schindlers liste* bruker sitt svart-hvitt-uttrykk til å skape kontraster når viktige emosjonelle endringer må understrekes, som med den lille jenta med rød kåpe. Slike effekter er ikke like tydelige i *Sauls sønn*, men man kan av og til se små grep som blir gjort, som stødigere kameraføring for å understreke en transformasjon hos Saul. Den er heller ikke objektiv overfor seeren, vi er i veldig stor grad på samme nivå som Saul når det kommer til hva vi får se. Et eksempel på det er de første minuttene av filmen, der vi følger Saul ned i gasskammeret der han geleider jødiske fanger inn til dusjrommet. Mange Holocaust-filmer ville valgt å vise bilder fra innsiden av dusjen, men siden Saul står på utsiden og ikke får se hva som skjer, får vi som seere heller ikke se noe av det. Vi blir stående igjen på utsiden med Saul og kan bare oppfatte hva som skjer gjennom lydbildet.

Kapittel 5: Representasjon - hovedkarakteren og fremstillingen av jødene

Noe av det mest gripende i en god film er reisen hovedkarakteren tar deg med på. Som oftest starter en film med en hovedkarakter, helten, som har et mål. Det kan både være materielle mål og emosjonelle mål. Helten er på punkt A og ønsker å komme til punkt B. Gjerne handler det om å overvinne en utfordring helten har i livet sitt og til slutt være

«rikere» gjennom den reisen vi får se i filmen. Luke Skywalker starter som en ubetydelig gutt langt ute i ørkenen på Tatooine. Han bodde hos sin onkel og tante og visste lite om sin fortid. I løpet av de neste tre filmene blir vi med ham på en reise der han finner ut om sine foreldre og ender opp med å bli galaksens mektigste jediridder. Luke er på de fleste områder den typiske Hollywood-helten. En underdog som lærer seg selv å kjenne og ender opp som en bedre utgave av seg selv.

Når jeg påstår at *Schindlers liste* skiller seg fra filmfortellingen til Laszlo Nemes handler en stor del av det om valg av hovedkarakter. Da sikter jeg særlig til hvor ulik deres reise er gjennom filmfortellingene. Med Oscar Schindler blir vi med et vellykket medlem av nazipartiet som gjennom møter med jødene på fabrikken hans innser at dette er faktiske mennesker som blir hensynsløst slaktet av det tyske regimet. Han går fra å være en usympatisk forretningsmann (punkt A) til å bli en godt likt redningsmann og helt for sine 1200 jødiske arbeidere (punkt B). Vi som seere går fra å ha lite sympati med Schindler til å føle med ham når han må flykte ved krigens slutt. Saul Ausländer i *Sauls sønn* beveger publikum på en helt annen måte. Sauls reise i denne filmen er en historie om motløshet og død, og man kan i liten grad se at han endrer seg fra start til slutt, med unntak av hans transformasjon i starten der han bestemmer seg for å ordne begravelse til en ung gutt som blir drept av nazistene. Et annet poeng er også at Saul Ausländer og Oscar Schindler representerer to veldig forskjellige ting. Mens Schindler er medlem av nazipartiet er Saul en jødisk fange i Auschwitz. Schindlers manglende link til jødisk lidelse gjør han for mange til en uegnet karakter til å fange den rette historien på film. Med Schindler som hovedkarakter ender fokuset opp med å bli hans moralske vekkelse i filmen i stedet for at det viser frem et jødisk perspektiv på hendelsene. Der *Schindlers liste* ikke innfrir på det kravet er *Sauls sønn* derimot sentrert rundt et voksende opprør på leiren, samt at vi blir kjent med Saul som mest sannsynlig har gitt opp håpet om å komme seg overlevende ut fra leiren. Men spørsmålet om representasjon må også stilles opp mot spørsmålet om hvilken rolle fiksjonsfilmer skal spille. Ettersom historien om Oscar Schindler er basert på en ekte historie kan man debattere om Spielberg kan få kritikk for å lage en film som tross alt taler jødenes sak.

I filmverdenen opererer man ofte med begrepene helt og anti-helt. Manusforfatteren Jule Selbo definerer begrepene slik: Helten gjør de rette tingene for de rette grunnene, mens anti-helten gjør de gale tingene for de rette grunnene (Selbo, 2015). Anti-helten er som oftest ikke like modig, mens helten følger sitt moralske kompass og trosser sine svake sider. Viten om at han må leve med sine egne valg gjør at han tar de rette valgene. Helten skal få oss til å identifisere oss med noen vi streber etter å være. Følger man disse punktene er Oscar Schindler en typisk helt, mens Saul på enkelte punkter kan fremstå som en anti-helt, selv om det kan virke som en urettferdig karakteristikk.

5.1: Oscar Schindler - Messias



Oscar Schindler mottar en ring fra de jødiske arbeiderne (Spielberg, 1993).

Hovedkarakteren i *Schindlers liste*, Oscar Schindler, representerer egentlig kampen mellom det gode og det onde. I filmen blir du presentert for to motpoler. Schindler på den gode siden, og Goeth på den onde siden. Dette god/ond-narrativet er noe vi kjenner igjen i religion, både innen katolisisme og jødedom. Fokuset på redningsmenn er ikke en ukjent gren i Hollywood, og heller ikke i Holocaust-filmer. Schindler er skikkelsen som representerer kristendommen, en person publikum skal identifisere seg med. Jødene er et folk som behøver å bli reddet fra et moralsk overlegent kristent samfunn. På et teologisk nivå er teorien at jødene for alltid vil være fordømt for å ha avvist Jesus som Messias, men som vil fortsette eksistere som et vitne til den kristne doktrinen og for å teste kristen godhet. I *Schindlers liste*

tar dette form i relasjonen mellom jødene som må bli beskyttet av den sterke, kristne mannen (Lohitzky, 1997, s. 141). Etter at Stern og Schindler har fullført listen med alle jødene som Schindler kjøper fri fra det tyske regimet, omtaler Stern listen slik: «The list is an Absolute good. The list is Life». Schindler ender til slutt opp med å bli en gudelignende figur, fra å være en slu forretningsmann til å bli Messias. I den jødiske verden kaller de ham Haside U'Mot Ha 'Olam - righteous among the nations of the world (Galián, 2005-2008, s. 64). Han er en redningsmann.

Kampen for overlevelse og heltestatus preger som sagt mange av hovedkarakterene i filmer om Holocaust. Kanskje har det vært en måte å bearbeide minnene om den forferdelige tiden, at man samler seg rundt overlevelseshistoriene, solskinnshistoriene, de store heltene. De samme tendensene ser vi i de norske filmene som viser frem motstandskampen under krigen. Til tross for at vi også i Norge hadde en betydelig del av befolkningen som var negativt innstilt til jødene har vi utelukkende produsert filmer som *Max Manus* (2008) og *Den 12. mann* (2017), samt laget serier som *Kampen om tungtvannet* (2015). Filmen om Vidkun Quisling gjenstår ennå å bli laget.

I sin søken etter rikdom på bekostning av jødisk slavearbeid kjøper Oscar Schindler en tidligere jødisk drevet fabrikk og ansetter arbeidsføre jøder, og som betaling unnslipper togturen til konsentrasjonsleirene. Ettersom fabrikken produserer kokekar og lignende til det tyske militæret får Schindler dispensasjon til å drive fabrikken delvis uforstyrret. Gjennom denne perioden utvikler han et bånd til sine arbeidere, særlig med sin høyre hånd Itzhak Stern, og ser dem som de menneskene som de er og ikke som dyr. Denne kognitive dissonansen hos Schindler danner grunnlaget for historien, og hans moralske avveininger endrer seg gjennom filmen. Til slutt står han igjen som den store helten, han som reddet tusenvis av jøder fra en sikker død. Noe av det som knytter seerne til karakteren, til tross for sine feil, er transformasjonen vi blir vitne til. Det faktum at han ikke var nazist av ideologi, men av økonomiske hensikter, gjør at hans feil også er lettere å overse. Vi ser ikke en mann som går fra å være nazist til helt, men en som forlater sin grådighet og egoisme. Denne tematikken om å handle ut fra godhet versus egoistiske hensikter er også tett knyttet til kristen teologi. Man kan også trekke noen likheter mellom Schindler og Noah fra Bibelen,

som velger ut skapninger han vil ha med seg på sin ark før de ble utryddet av floden. Denne linken blir enda tydeligere hvis man tar med i betraktningen at boken som filmen er basert på opprinnelig er titulert *Schindlers ark* (1982).



Liam Neeson som Oscar Schindler (Spielberg, 1993).

Linken til Jesus finner man også i introduksjonen av ham i selskapet han dukker opp på. Ved at ingen i rommet gjenkjenner ham skaper han en mystikk rundt seg, og mangelen på gjenkjennelse finner vi også i historien om Jesus. Den kraftige lyssettingen ovenfra gir også et inntrykk av noe guddommelig. Resten av selskapet introduseres vi for en mann som åpenbart har talens gave. Det tar ikke lang tid før alle i rommet elsker ham, og denne sjarmen får han bruk for senere. Når han etter hvert setter i gang sitt prosjekt med å drive en fabrikk må han rekruttere folk som kan arbeide der. Måten han rekrutterer allierte, som Stern, kan også sammenlignes med hvordan Jesus rekrutterte sine egne disipler (Galián, 2005-2008, s. 67). Så kan man selvsagt argumentere for at Schindler ikke er lik Jesus i det hele tatt, gitt det faktum at han er medlem av Nazipartiet og utnytter jødene som slavearbeidere. Det er helt klart at Schindler blir presentert som en moralsk forkastelig mann, men det er like fullt riktig å påstå at det tidlig legges opp til at han skal bli en helgen for jødene. Når han etter hvert begynner å se arbeiderne sine som medmennesker utvikler han seg til å bli den redningsmannen de trenger. Det er også kommet fram i uttalelser fra flere av Schindler-jødene at de så på ham som noe mer enn et vanlig menneske. For noen ble han sidestilt med Gud i kraft av å ha makten til å avgjøre hvem som overlevde.

Galián siterer en av Schindler-jødene, Stella Müller-Madej, i sine memoarer:

The New Year is coming, and the women have made Schindler an incredibly beautiful steel floral bouquet from the strips of metal left over from milling cartridge castings. I think that even the most devout Jews must pray to Schindler now, and not to God (Galián, 2005-2008, s. 69).

På et tidspunkt i filmen går Schindler lenger i sin utøvelse av jobben som Gud når han blir tilbudt 300 andre jøder i stedet for hans egne 300 som ved en feiltakelse ble sendt til Auschwitz. Schindler avslår tilbudet og sier at han vil ha sine egne. Makten til å bestemme hvem som får overleve og ikke er enda en religiøs metafor som knyttes til Schindler.



Schindler knekker sammen idet han forlater Stern og de andre arbeiderne (Spielberg, 1993).

Avslutningen på filmen er øyeblikket da Schindler fullfører sin transformasjon til Messias. Stående foran alle sine arbeidere melder han om at krigen er over, og at alle er fri. Mens jødene ser opp på ham som et slags vekkellesmøte sier han at han selv er en skurk og må rømme innen enden av dagen. På samme måte som Jesus ofret seg for menneskene har Schindler ofret all sin rikdom for friheten til de 1200 jødene. I det Schindler knekker sammen før avreise og messer om hvor mange flere han kunne reddet trøster Stern han med vissheten om at flere generasjoner vil leve videre på grunn av ham. Han får en ring som arbeiderne har

smidd av en tidligere gulltann. På hebraisk står det skrevet på ringen: «Whoever saves one life, saves the world entire» (Spielberg, 1993).

5.2: Den hjelpeløse jøden i Schindlers liste

Schindlers liste fremstår ofte som et historisk dokument som skal gi seeren et bilde av hvordan det var å være jøde i Polen på 40-tallet. Tekstplakater med informasjon er med på å forsterke inntrykket om filmens historiske korrekthet. Vi får informasjon om Polens nederlag i Tyskland og at jødene må bli registrert og flyttes inn i ghettoer. Gjennom filmen viser Spielberg forferdelige hendelser som faktisk har skjedd, som massedrapene i ghettoen og brutale drap på konsentrasjonsleirene. Spielberg hevder at filmen er til minne om de 6 millioner jødene som ble drept. Da er det også interessant at perspektivet i filmen i ganske liten grad er hos det jødiske samfunnet. Vi ser det meste av konflikten gjennom tyske øyne, og man kan argumentere for at det svekker filmens autentisitet. I lys av dette kommer også spørsmålet om jødisk representasjon, og om jødisk motstand. Hovedproblemet til Schindlers liste, som et historisk dokument, er at den til dels feiler i å representere initiativ og motstandskamp innad i det jødiske miljøet. Foruten små-skala smugling og det jødiske råd, fremstilles ghettoen i Krakow som et samfunn uten egne institusjoner, som at jødene nærmest sto gatelangs og ventet på å bli sendt av gårde til konsentrasjonsleir. Ghettoene var mer kompleks enn som så. Sannheten er at det ble opprettet en infrastruktur i byen som omhandlet alt fra kulturelle aktiviteter, ungdomsgrupper og andre organisasjoner som arbeidet for å dokumentere forholdene i ghettoen. Det ble opprettet væpnede motstandsgrupper som Jewish Fighting Organization og Jewish Fighting Union (Glazer, u.å., avsn. 10). Selv om disse motstandsgruppene led nederlag og at ghettoene etter hvert ble lagt ned er det viktig å være klar over at de største reaksjonene først hos fremst var hos jødene selv, og ikke hos enkeltpersoner som Oscar Schindler. Derfor faller Spielberg for den tradisjonelle konvensjonen med å utelukkende fremstille jødene som et slaktoffer uten vilje til motstand. Dette bidrar til en polariserende effekt mellom det uskyldige på den ene siden, jødene, og det ultimate onde på andre siden, nazistene. Effekten det gir er å styrke seerens identitet til redningsmannen, i dette tilfellet Schindler, og gir han status som den ultimate beskytter mot ondskap, mens jødene fungerer som en katalysator for å drive det gode og onde mot hverandre (Kerner, 2011, s. 59-60). Følger man mange av filmenes narrativ virker det som at det var en strøm av godhjertede redningsmenn som ofret sitt eget liv for jødenes, på denne

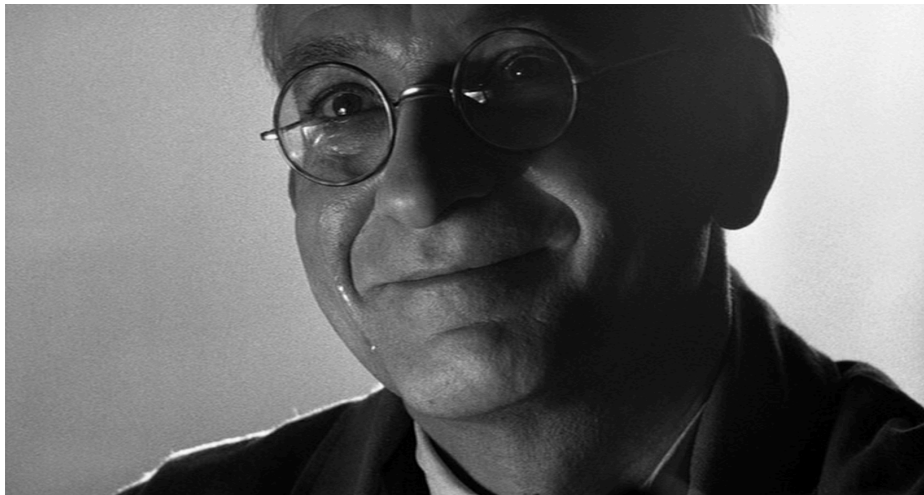
tiden. Tallene er nok dessverre ikke helt proporsjonale med de faktiske realitetene.

På hvilken måte fremstilles jødene som svak og passiv? Vi kan finne en tydelig distinksjon mellom jødene og Schindler når det kommer til heroisme. Gjennom filmen blir vi flere ganger presentert for situasjoner der Schindler risikerer sin egen operasjon for å redde andre. Mange eldre som ikke er 100% arbeidsfør blir lurt inn i listene for å unngå konsentrasjonsleir. En kvinne som ber Schindler på sine knær om å ansette hennes foreldre fører til slutt med at de får jobb, etter en lengre selvransakelse hos Schindler. Når Schindler blir vitne til at jødiske fanger tørster i hjel i varmen inne i et stappfullt tog overtaler han SS-offiserene til å ta frem brannslangen for å spyle vann inn i vognene. Dette med fare for å fremstå myk overfor Goeth og hans kolleger. Med unntak av Stern, som er sterkt delaktig i Schindlers redningsaksjon, får man ikke et inntrykk av et fellesskap hos jødene, at de i kraft av å være i samme situasjon bidrar til å redde hverandre. Når tyskerne skal tømme gettoene i Krakow prøver en mor og datter å få gjemme seg under gulvet sammen hos noen andre, noe de tydeligvis har testet ut før. Men en annen kvinne under gulvet forteller dem at det bare er plass til datteren, og at moren må gjemme seg et annet sted. Denne form for anti-heroisme forteller seeren at det bare er den sterke, gode mannen, med sine kristne røtter, som har motet til å ofre seg for fellesskapet. Jødene virker å mangle handlekraft til å forsvare seg selv og andre. Ikke mange minutter senere i filmen ser vi moren fra forrige scene som blir oppdaget av en ung, jødisk gutt som arbeider som politi for jødisk råd. Umiddelbart blåser han i fløyten for å angi kvinnen, men avbryter når han kjenner igjen kvinnen som moren til en jente han tydelig er forelsket i. Dermed var det ikke i kraft av samhold og tilhørighet at han hjelper henne å finne et gjemmested, men fordi han har varme følelser for en jente. Det er klart at slike situasjoner helt sikkert har skjedd, og med tanke på Spielberg sine mange intervjuer i forkant av opptakene kan det også være at dette er basert på en faktisk hendelse. Men det er summen av alle scenene, og mangelen på situasjoner som viser det motsatte, som gjør fremstillingen spekulativ og uheldig.

Som tidligere nevnt sammenligner filmviteren Judith Doneson jødene i Holocaust-filmer med den passive, svake kvinnerollen som er typisk å finne i filmfortellinger. Den klassiske formelen består i en mannlig, kristne heltefigur som forelsker seg i en jødisk kvinne

i nød. Den jødiske kvinnen skjønner gjerne ikke selv at hun er i fare, og at historien kulminerer med at mannen prøver å redde kvinnen og hennes nærmeste, mye grunnet hans kjærlighet for kvinnen. Doneson mener at vi som seere tolker hans heltehandlinger som et resultat av hans kristne altruisme. Disse tendensene kan man finne i filmer som *Stars* (1960) og *Kapo* (1959). Selv i filmer med en jødisk hovedkarakter ser man de samme trekkene, for eksempel i *Pianisten* (2002), *The Pawnbroker* (1964) og *Sophie's Choice* (1982) (Kerner, 2011, s. 60). Selv om denne teorien beskriver jøden i en passiv kvinnerolle-klisje er den lett overførbar til mannlige jødiske karakterer. For Schindlers liste fungerer Itzhak Stern som den femininiserte jøden som påvirker Schindler til å redde så mange jøder som mulig.

5.3: Forholdet til Itzhak Stern



Ben Kingsley i rollen som Itzhak Stern (Spielberg, 1993).

Itzhak Stern er den jødiske mannen i Schindlers liste som ender opp med å bli Schindlers regnskapsfører på emaljefabrikken, i tillegg til at han er i sentral med å få foretaket til å gå rundt. Han rekrutterer arbeidere og hjelper Schindler med å holde kontaktene blide. Det Schindler etter hvert også oppdager er at Stern har lurt inn arbeidere som gjerne ikke er de mest arbeidsføre, men som uten arbeidet ville vært sikret en togtur til Auschwitz. Mest av alt fungerer Stern som karakteren som motiverer Schindler sin transformasjon fra kynisk forretningsmann til Messias. På mange måter bekler han den kvinnelige stereotypen som beskrevet andre steder i oppgaven, og forholdet mellom ham og Schindler fremstår som et tradisjonelt mann/kvinne-forhold. Stern er med i filmen i all hovedsak for å drive Schindler sitt plot videre, ikke sitt eget. Måten Stern opererer i

filmuniverset ligner det jødiske samfunnet ellers i filmen. Til tross for at filmen er lagt til Polen er det med et par unntak bare nazister og jøder som vises i Krakow. Dette underbygger den polariserende konflikten mellom uskyld og ondskap fordi vi ikke ser noen aspekter av samfunnet enn kampen for overlevelse samt nazistenes ønske om å utrydde hele den jødiske befolkningen.

Stern er også alene i filmen. Hele hans tilstedeværelse baserer seg på forholdet til sin sjef. Dette er en kunstnerisk frihet Spielberg har tatt, ettersom den virkelige Stern hadde en kone som vi aldri ser i filmen (Itzhak Stern, u.å.). Premisset for forholdet mellom Stern og Schindler blir etablert allerede første gang de møtes. Schindler er tysk, Stern er en jøde. De symboliserer det forbudte forhold, det umulige vennskap. Herifra ser vi bare Stern mens han åpner seg for Schindler om sine bekymringer eller hvis han er ute på gaten og rekrutterer arbeidere. Sammen med Schindler kan han si det han egentlig føler, vise svakhet og frykt. Relasjonen deres er gjensidig: Stern kan ikke overleve uten Schindler, Schindler klarer seg ikke uten Stern. Dette kommer til syne flere ganger i filmen. Når Stern ved en feiltakelse har havnet på listen over jøder som skal sendes vekk blir han reddet av toget i siste liten ved hjelp av Schindlers kløkt og autoritet. Stern viser stor takknemlighet overfor Schindler og sier at han glemte arbeidskortet sitt hjemme. Schindler virker irritert over at hans viktigste mann viser slik uaktsomhet, men samtidig utstråler han en omtanke og faderlig kraft. Scenen viser at Stern ikke klarer seg selv og er helt avhengig av Schindlers beskyttelse. Schindler på sin side er helt avhengig av Stern for at fabrikken skal gå rundt, i tillegg har han nok på dette tidspunktet utviklet et vennskapelig bånd med sin trofaste regnskapsfører. Et annet eksempel på deres gjensidige avhengighet skjer etter cirka 1 time og 20 minutter. På dette tidspunktet arbeider Stern for Goeth som har inngått en avtale med Schindler om videre drift av fabrikken. Schindler har tidligere vist misnøye ved at han ikke lenger kan bruke Stern som en ressurs i sin egen fabrikk. I scenen nå står Schindler utenfor villaen til Goeth og tar en sigarett. Stern dukker opp og begynner å prate med Schindler. Det blir tydelig at Stern ikke har gitt slipp på sine gamle arbeidsoppgaver da han kommer med en lang huskeliste til Schindler, for eksempel at han må huske bursdagene til SS-offiserer og deres respektive familiemedlemmer. Det er kanskje rart at Stern velger å involvere seg så mye i Schindler sine «sysaker» nå som han jobber for Goeth, men som han etter sier i samme scene: «Jeg har

jobbet for hardt». Stern sitt liv i filmen dreier seg utelukkende om Schindler, og han har investert for mye i fabrikken og arbeiderne. Schindler avbryter etter hvert Stern og sier at alle oppgavene gir han hodeverk, før Stern repliserer at Schindler ikke må glemme disse oppgavene. Scenen etterligner det stereotypiske maktforholdet mellom en mann og kvinne. Kvinnen, i dette tilfelle Stern, er den organiserte personen som gjør oppgaven i husholdet og sørger for at mannen, Schindler, holder hodet over vannet. Schindler derimot, er den sterke parten som har evnen til å beskytte dem fra den eksterne fare. Schindler fortsetter med å nærmest beklage over at han ikke klarte å få Stern ut av leiren og sier at han vil besøke Stern en gang i uken for å se at han har det bra. I det Stern må tilbake bak murene skuer Schindler etter ham med et smil man vanligvis ser fra menn som skuer etter kvinnen når de forlater scenen. Schindler er beskytteren, Stern er den svake jøden som må bli reddet av en sterkere motpart.

5.3.1: Hvordan Stern transformerer Schindler.

Dynamikken i forholdet mellom Stern og Schindler handler stort sett om Schindlers transformasjon. En stor del av denne endringen hos Schindler kan vi tilskrive Stern. Han fungerer som drivkraften for Schindler til å gi opp drømmen om rikdom og suksess og heller bli en helt. Gjennom samtalene dem i mellom blir stadig Schindler trukket mot sine mykere, humane sider. Med andre ord har ikke Stern noen reell ark i denne historien, han er et verktøy for å drive frem en evolusjon hos Schindler. Utviklingen skjer gradvis. I starten virker det ikke som at Schindler helt forstår at Stern ansetter de mest utsatte personene i stedet for de mest sårbare. Etter hvert blir Stern mer og mer dristig i «sitt» arbeid med å skape helten som Schindler skal bli. Den første gangen Schindler blir konfrontert med sin godhet er når Stern introduserer ham for en eldre arbeider som mangler den ene armen. Arbeideren overøser Schindler med komplimenter og takker ham for at han nå er en essensiell del av krigsarbeidet. Schindler tar i mot takknemligheten, men virker brydd. I neste scene glemmer Schindler til Stern og ber han ikke sette han i slike situasjoner igjen, og reagerer på at de har ansatt en mann med bare én arm. I overført betydning virker det som at Schindler ikke ønsker å bli oppfattet som svak eller god overfor jødene. Samtidig sliter han med ambivalente følelser da han åpenbart liker følelsen av å ha hjulpet noen andre. Vi snakker tross alt om en slu, egoistisk forretningsmann. Bare fire minutter senere i filmen ser vi Schindler kjempe for den samme mannen han omtalte som verdiløs tidligere. Den enarmede mannen har nettopp

blitt drept av nazistene fordi de ikke så verdien av å ha en slik person på fabrikken. Når offiseren konfronterer Schindler med valget om å ha en enarmet mann på jobb svarer Schindler at han var en svært dyktig arbeider. Disse to scenene, så kort tid etter hverandre, forteller seeren om en klassisk årsak-virkning effekt. Stern har en tydelig effekt på Schindler og gir han motivasjonen til å bli en helt.

Denne hendelsen med Stern skaper en tydelig evolusjon i Schindlers ark, ved at han nå i flere tilfeller bevisst ansetter utsatte jøder til fabrikken sin. For eksempel når Stern tipser ham om en mann som er svært dyktig og bør ansettes. Dette er personen som vi nylig så på kne utenfor fabrikken, klar til å bli skutt av Goeth. Bare en tegneserie-aktig sekvens der pistolen hans nekter å gå av, gjorde at livet hans ble spart. Ved at vi som seere nå har en sterk empati for denne uskyldige mannen, som ble stilt opp mot vår avsky for Goeth, gjør at vi gir enda flere poeng i banken til Schindler når han redder ham fra flere henrettelsesforsøk. Når Schindler i tillegg gir fra seg en dyr lighter som Stern kan bruke til å bestikke mannen med arbeidslistene, forteller seeren at han nå har begynt å vurdere menneskeliv som like viktig eller viktigere enn materielle goder. Bare minuttet senere i filmen tipser Stern om en ny arbeider, denne gangen en liten gutt, som også har falt i unåde hos Goeth. Igjen godtar Schindler uten å nøle. Han blir takket av gutten, og ryktet om Schindlers godhet sprer seg. To minutter senere får han besøk av en kvinne (som nevnt i tidligere kapittel) på kontoret som bønnfaller ham om å hyre hennes foreldre, som er svak og frykter for sitt liv. Denne direkte konfrontasjonen om hans motivasjoner gjør at han sprekker og skjeller ut kvinnen. Vi har nå beveget oss enda dypere i Schindlers sinn. Skal det virkelig bli en etablert sannhet at han er på den gode siden? Denne myke siden som han bare har eksponert for sin venn Stern? Han blir stemplet som «et godt menneske» (Spielberg, 1993) av denne jødiske kvinnen, og fabrikken han har bygget opp blir omtalt som «a haven». Han er ikke helt klar for å gå så langt ennå, og kaster henne på dør med trussel om arrest. Deretter styrter han inn på Stern sitt kontor i neste scene og lar denne usikkerheten gå utover ham, personen han deler mest med i verden.

Schindler sier:

Folk dør! Slik er det. Hvis han (Hitler) vil drepe alle, hva skal jeg gjøre med det?! Hente alle hit? Er det det De tror? Send dem til Schindler. Alle sammen! Stedet han er et tilfluktssted. Ikke en fabrikk. Ikke en bedrift. Det er et tilfluktssted for rabbinere og foreldreløse og folk uten snev av ferdigheter. Tror du ikke jeg vet hva du driver med? Du er alltid så stille. Jeg vet om det! (Spielberg, 1993).

Schindler fortsetter å snakke om Goeth, prøver å rettferdiggjøre hans grusomme handlinger. Sier at han er en «wonderful crook» (Spielberg, 1993), som hadde vært en god mann utenfor krigsboblen. Så spør han Stern hva han mener at Schindler skal gjøre, som svarer: «Ingenting, ingenting. Vi bare snakker» (Spielberg, 1993). Dette er den andre scenen der Stern drar han et ytterligere steg videre mot den gode siden. Schindler eksponerer seg totalt vedrørende sin frykt og sine kvaler mot nazistenes metoder. Stern trenger ikke si så mye, men bare ved sitt nærvær klarer han å få Schindler til å innse hva som er det rette å gjøre. Han åpner seg også opp om sine motforestillinger mot Goeth samtidig som han inntar en forsvarsposisjon overfor Stern, kanskje en slags unnskyldning og ansvarsfraskrivelse. Men scenen ender med at Schindler tar ansvar og gir vekk enda en bit av sin rikdom. Stern får den dyre klokken til Schindler og ber han ansette foreldrene til kvinnen. Klokken bruker Stern til å bestikke mannen med vaktlistene. I neste scene ser vi foreldrene som overlykkelig går inn fabrikkportene mens datteren står ved siden av og ser foreldrene sine bli reddet. Man får nesten følelsen av at portene til fabrikkens er porten til Guds rike, der den guddommelige Schindler står klar for å ta vare på dem. Herifra og ut er Schindler overbevist om å være lojal til Stern sitt prosjekt: å redde så mange jøder som mulig.

5.4: Jenta i den røde kåpen

Foruten Sterns gradvise påvirkningskraft er det ett punkt i filmen som oppfattes som et mer markant skille i Schindler sin ark. Dette er øyeblikket hvor han virkelig åpner øynene for hva som skjer i Polen på dette tidspunktet. En god karakter etter amerikansk tradisjon går gjennom en rekke utfordringer før han eller hun står igjen som et bedre menneske. Det er lett å si at Oscar Schindler gjennomgår en transformasjon på grunn av moralske overbevisninger,

selv om dette ikke sies i klartekst i filmen. Det er meget mulig at Schindler endret seg fordi han håpte på å unngå den verste straffen i etterkant når han så at Hitlers regime gikk mot slutten. Her snakker vi dog om en faktisk historisk skikkelse, så det er begrenset hvor sterke antydninger Spielberg kunne legge i dette. Hvis man tar utgangspunkt i at han gjorde som han gjorde av moralske overbevisninger er det først og fremst bekjentskapene som driver frem denne endringen, slik som beskrevet i forrige kapittel. Hvis man skal peke på en mer tydelig markør i filmen som forklarer vendepunktet for Schindler må det være synet av jenta med den røde kåpen.



Jenta med den røde kåpen i *Schindlers liste* (1993).

Bare fire steder i filmen viser Spielberg bilder som inneholder farger. Det forteller oss at dette er viktige symboler, noe som vi skal legge merke til. Ett av disse bildene dukker opp etter litt over en time. Dette er scenen hvor nazistene bestemmer seg for å tømme Krakow-gettoen for jøder og sende dem av gårde til konsentrasjonsleir eller arbeidsleir. Etter hvert i denne scenen dukker Oscar Schindler opp på hesten sin sammen med sin kjæreste på en høyde over byen. Begge virker betenkt og en smule ukomfortable over synet av SS-soldater som jager jødene av sted i tillegg til å likvidere mange i gatene. Plutselig ser Schindler en liten jente i rød kåpe som løper rådvill rundt i gatene. Grunnen til at vi vet at hun har på seg en rød kåpe er at hun vises i farger, mens alle soldatene og omgivelsene rundt er i svart/hvitt, noe som fører til at både vi som seere og Schindler retter vår oppmerksomhet mot jenta. Synet av denne uskyldige personen som løper alene i gatene rører Schindler, og gjør at han ser situasjonen på en ny måte. Selv om han på dette tidspunktet har begynt å mykne opp

overfor Stern og sine arbeidere har han for det meste kunnet forholde seg uberørt til konsentrasjonsleirene og det som skjer utenfor fabrikkportene. Jødene har blitt umenneskeligjort i så stor grad at folk har sluttet å bry seg. Men synet av denne jenta får han kanskje til å innse at dette er mennesker. Kan det være at han har klart å lukke øynene til det meste frem til nå, men at å se denne jenta løpe rundt alene fremprovoserer en selvransakelse? Når noen kan klare å drepe en liten jente skjønner han at dette ikke bare er resultatet av et par menn på toppen av rangstigen, men et helt samfunn som har vendt ryggen til humanisme og medmenneskelighet. Denne scenen opplever jeg som nøkkelen til Schindlers nye motivasjon, nemlig å redde sine arbeidere fra gasskammeret. Valget om å ha jenta i farger er med på å skille henne fra omgivelsene, men også for å understreke Schindlers følelser når han ser henne. Hun representerer det uskyldige, det menneskelige. Intense, lange nærbilder av Schindlers ansikt markerer et emosjonelt høydepunkt i filmen for vår helt. Hans indre moralske konflikter kommer tydelig til syne, og herfra merker man at hans nazi-sympatier gradvis slår sprekker. De neste sekvensene viser de forferdelige scenene i Krakow der tusenvis av jøder blir massakrert av de tyske styrkene. Neste gang vi ser Schindler i filmen står han på kontoret og skuer ned på alle kokekarene som arbeiderne hans har laget. Kameraet er plassert nede med karene. Stillheten er talende, alle arbeiderne hans er vekke, plassert i arbeidsleir. Stern, hans etter hvert gode venn, borte. Schindler er hjelpeløs uten Stern og de jødiske arbeiderne, samtidig overlever ikke de uten ham. Alt ligger nå til rette for å gjøre Schindler til filmens fanebærer for det gode, jødernes frigjørere.

5.5: Saul Ausländer - helt eller anti-helt?

Oscar Schindler kan beskrives som en typisk helt, mens Saul på sett og vis er en anti-helt. Det blir selvsagt ikke en riktig karakteristikk hvis man setter han i bås med de mer typiske anti-heltene, som James Bond, Severus Slur og Michael Corleone. Saul fremstår ikke som en med dårlige holdninger, som er utspekulert, egoistisk eller grådig. Tvert om er han en person, som i det verste stedet et menneske kan være, velger å ofre sitt eget liv til å kunne begrave en død gutt som han påstår er sin sønn. De fleste tingene tyder på at han ikke er faren til denne gutten, men det er kanskje en måte for Saul å ta tilbake litt av kontrollen over sitt eget liv. Noe som gir han mening i en håpløs tilværelse. Det er et par andre grunner til at jeg plasserer han som en anti-helt, delvis også for å differensiere ham fra Schindler, en klassisk Hollywood-helt.



Saul bevitner massegraven utenfor leiren (Nemes, 2015).

Et typisk trekk for en helt er å ofre sine egne drømmer og visjoner til det bedre for fellesskapet. Gjerne skjer det et brudd i løpet av filmen der han eller hun betviler sin egen moral og sine valg, før helten til slutt tar det rette valget. For Saul sin del er den noble handlingen at han ønsker å begrave en ung gutt. Men på veien for å gjøre dette ødelegger han for de andre fangene som desperat prøver å rømme fra leiren. Saul får i oppgave å frakte en pakke med krutt gjennom leiren som fangene skal bruke til et opprør mot nazistene. Dette er dog ikke like viktig for Saul som de andre, og ved å være for oppsatt på å finne en rabbi som kan bistå i begravelsen av gutten mister Saul pakken, og risikerer å ødelegge hele operasjonen. Dette gjør han naturlig nok upopulær blant fangene som stolte på ham. Nå lykkes for såvidt fangene med et rømningsforsøk på slutten, noe Saul også deltar på, men det sier likevel noe om karakteren. Hadde Saul vært en filmhelt i ordets rette forstand ville han skjønt at kampen om å overleve og komme seg fri er det aller viktigste. Men en slik transformasjon skjer aldri i Sauls sønn. Saul virker uinteressert i å overleve og bryter dermed også med en av de mest sentrale egenskapene til en filmhelt. Ikke fordi han er et dårlig menneske, eller vil alle vondt, men fordi han har valgt en annen vei for å gjøre opprør. Overlevelse er ikke det som driver Saul i denne filmen. Dette underbygges også av regissørens uttalelser om filmen. Nemes mener populærkulturens fremstilling av Holocaust er

forvrent, og at de utelukkende fokuserer på overlevelshistoriene når det i realiteten handler om død. Hvorvidt temaet Holocaust kan vises som en fiktiv historie har vært en lang debatt, og det er kanskje også derfor Nemes har lagt sin film tett opp mot et dokumentarisk uttrykk. Dette gjenspeiles også i filmens hovedkarakter. Kanskje Saul kommuniserer noe mer menneskelig, realistisk enn Hollywood-helten. Kanskje Sauls handlinger er nærmere slik vi som mennesker ville håndtert en slik umenneskelig påkjenning som konsentrasjonsleirene var.

Saul fremstår som en mann uten en sak. Han arbeider i Sonderkommando, som er en gruppe utvalgte jøder med ekstra ansvar i leiren. Blant annet består deres arbeidsoppgaver i å bidra med likvideringen av de andre jødene, samle inn verdigjenstander og fjerne lik. På grunn av at de opparbeidet seg mer informasjon om leirens struktur og dynamikk levde de som oftest ikke lenger enn et par måneder. Det blir med andre ord helt feil å stille spørsmålstegn ved deres moral da de også er offeret i denne sammenhengen, levende, men med en dødsdom hengende over seg. Det er likevel i en filmatisk sammenheng ikke et åpenbart valg for en stereotypisk helt ettersom noen mente de forrødte sine egne. Nedbrutt av konsentrasjonsleirens brutalitet er Sauls egen vilje til å leve vekke, og normale følelser er ikke lenger dekkende for hans sinnstilstand. Men etter at en gutt i gasskammeret på mirakuløst vis overlever drapsforsøket skjer det noe med Saul. Geza Rohrig som spiller Saul har sagt i et intervju at et møte mellom to mennesker kan føre til hva som helst, og at relasjoner kan opprettes uten at vi helt vet hvorfor (Religion & Ethics NewsWeekly, 2016). Kanskje på grunn av guttens uskyld (et likhetstrekk med Schindlers reaksjon på jenta med den røde kåpen), kanskje som et form for opprør i en håpløs situasjon, velger Saul å omtale gutten som sin sønn og bruker resten av filmen på å få begravd gutten på en ordentlig måte og i nærværet av en rabbi. Denne redningsaksjonen er på sin egen måte en heroisk akt av Saul, selv om det ikke tjener fellesskapet. På mange måter handler det for Saul om å finne seg selv igjen, sin egen subjektivitet, gjennom å gi en verdig begravelse til en uskyldig gutt. Det gir Saul en mening og et narrativ for hverdagen sin, og det ender opp med å bli altoppslukende. For seeren virker det irrasjonelt når de andre fangene organiserer et opprør, men for Saul er det viktigste å gi gutten den verdige begravelsen som ingen andre i konsentrasjonsleiren fikk.



En av fangene sier til Saul: «Du sviktet de levende for de døde» (Nemes, 2015).

Sauls emosjonelle ark har en ganske flat kurve gjennom filmen. Den tydeligste transformasjonen skjer når han finner den drepte gutten og finner ut at han vil begrave ham. Utenom det blir vi aldri særlig kjent med ham som person, noe som gjør det vanskeligere å identifisere seg med han. Som seer heier vi på ham fra starten, men det ligger også implisitt i sakens kjerne. Når det kommer til hva filmskaperen gir oss som gjør at vi blir kjent med ham, er det lite. Vi får ikke vite hva som er hans styrker eller hva som er hans svakheter. Vi har fått et lite vindu inn til hverdagen i en konsentrasjonsleir, men vi skal ikke lules inn med en ide om at dette skal gå bra. Sauls liv avsluttes ved at han blir drept etter å ha fått muligheten til å rømme fra leiren. Som oftest dør ikke helten, og hvis helten dør er det fordi han har reddet livet til andre mennesker. Her er ingen av delene tilfelle. Derfor mener jeg at Saul ikke kan defineres som en helt, ettersom han ikke gjorde de rette valgene for fellesskapets beste.

Men kanskje handler ikke historien om Saul om overlevelse i ordets rette forstand? Regissøren selv har uttalt at han mener slutten er håpefull. Mange vil mene det er rart å kalle slutten håpefull etter å ha sett denne filmen. Hovedkarakteren dør tross alt etter å ha prøvd å rømme fra en forferdelig tilværelse. Hvis Laszlo Nemes ønsket at slutten skulle være håpefull kunne han jo latt Saul få komme seg unna, leve livet sitt som en fri mann? Her kommer vi

kanskje til kjernen av hva Sauls historie handler om. I en situasjon der sjansen for fysisk overlevelse er minimal ønsker filmskaperen å fokusere på den indre form for overlevelse. Filmen handler kanskje om død, men den handler også om en mann som vil finne noe som føles meningsfylt for ham selv. Nemes har sagt at det er flere former for opprør i filmen, og at det væpnede opprøret på slutten bare er et av dem. For Saul er det indre opprøret det som gir mest mening for ham, å begrave en død gutt som egentlig bare skulle dumpes i en massegrav. Hvis man ser filmen fra et slikt perspektiv kan man si at Saul er en helt på sitt eget vis.

5.6: Jødene i front i Sauls sønn

En av de mest sentrale debattene når det gjelder Holocaust-filmer er identifikasjon, og jødernes plass i historien. Hollywood særlig har en tendens til å universalisere konflikten for at flest mulig kan identifisere seg med en karakter, finne likhetstrekk med sitt eget liv. Man vil ofte identifisere seg med heltemot, og Oscar Schindler er en mann som mange kan identifisere seg med, men mangelen på jødisk representasjon i historien er for mange en svakhet. Saul Ausländer i *Sauls sønn* utstråler ikke de samme egenskapene som Schindler har. Han tikker ikke av så mange av boksene for den stereotype hovedrolle i en Holocaust-film. Han er ikke kristen, han er ikke det man forbinder med en sterk, modig mann og han oppfører seg ikke som en helt. Spørsmålet man må stille seg er om det er filmens oppgave er å alltid ha karakterer som seeren skal kjenne seg igjen i? Den franske filosofen Emmanuel Levinas mener «alterity» eller «otherness», i mangelen på et godt norsk ord, er viktigere enn identifikasjon i møtet mellom seg selv og det ukjente (Gibson og Howell, 2018, s.152). Evnen til å kunne møte det ukjente og prøve å forstå er en viktig kvalitet, og det er kanskje noe av styrken til *Sauls sønn* og vårt møte med Saul. Ved å fokusere på Saul som et individ i motsetning til mange av de andre Holocaust-filmene, som ignorerer den individuelle opplevelsen og fremstilles jødene som en passiv, anonym gruppe, går den motstrøms den etablerte tropen for jøderepresentasjon. Fokuset på gutten som overleverer gasskammeret og senere blir drept er også en god måte å gjøre jødernes lidelse mer forståelig for folk utenfra, ved å fokusere på ett individ i stedet for industrialisert masse-mord, som nesten er umulig å ta inn over seg. Måten Sauls subjektive opplevelser presenteres visuelt gjør det vanskelig for oss å skape noen form for identifikasjon, vi blir nærmest sittende på skulderen hans resten av filmen og observere hans virkelighetsoppfatning av en utenkelig situasjon.



Det første møtet med Saul (Nemes, 2015).

Allerede i åpningssekvensen blir vi presset inn i et komprimert og begrenset perspektiv på omgivelsene. Vi blir presentert for et bilde helt ute av fokus med et rikt lydbilde. Etter hvert ser vi en skikkelse i de-fokus som kommer nærmere og nærmere kamera. Når han er kommet helt tett på kamera og i fokus møter vi for første gang Saul. Vi blir værende helt tett på Saul uten å få tilgang på for mye informasjon om hvor vi er eller hvor han skal. Dette bidrar til en viss fremmedgjørende effekt ved at vi til stadighet henger etter når det kommer til å skape en forståelse av hva som skjer. Den første replikken i filmen skjer rett etter at vi ser Saul for første gang, da kommer det en mann bort til ham og sier «Let's go». Derifra blir vi med Saul inn i gasskamrene der han arbeider med å geleide jøder inn i kamrene, vaske etter at gassingene er gjennomført og fjerne lik. Helt bevisst får vi ikke noe særlig innblikk i Sauls følelser, uansett hvor tett kameraet er på ham. Saul virker helt apatisk, og i en nærmest robot-lignende tilstand løper han lydig rundt i gangene og utfører pliktene sine. Ved å fjerne hele hans subjektivitet og følelsesregister symboliserer Saul kjernen av nazistene sitt prosjekt: en systematisk fjerning av alt som har med judaisme å gjøre, få folk til å ikke bry seg om deres overlevelse eller lidelse. (Gibson og Howell, 2018, s.153).



Saul i samtale med en av de andre i Sonderkommando (Nemes, 2015).

Det indre livet i leiren blant jødene selv er bedre dokumentert og representert i *Sauls sønn* enn i *Schindlers liste*, som fokuserer mer på aktørene rundt. Vi får et rikt inntrykk av hvilke former for opprør og motstand som rører seg i leiren, noe som også bokstavelig talt utvikler seg til et opprør på slutten av filmen. Kampen om overlevelse overlates ikke til en kristen eller ikke-jødisk forkjemper på utsiden. Vi introduseres for en realistisk miks av personligheter. Noen som har gitt opp, som Saul, og de som kjemper innbitt for å sprengte deler av leiren i fillebiter. Det skal også sies at den ikke tegner et overdrevent bilde av jødisk heltemot, filmen gir også rom for å vise svakhet, frykt, svik og sorg. Filmen gir ingen store forhåpninger om overlevelse, som oftest blir vi vitne til systematiske drap som ikke trekkes frem som ekstraordinært. Filmen er derfor en historie rettet mot skjebnen til det store flertallet av jødene som ble drept i leirene. I tillegg justerer *Sauls sønn* inntrykket Tim Blake Nelsons film *The Grey Zone* (2001) gir av jødene som var plassert i Sonderkommando. I den filmen får man et inntrykk av jødene i Sonderkommando som kollaboratører som nøt sin overordnede rolle i leiren (Pfefferman, 2015, avsn. 9). I *Sauls sønn* ser man at de har en smule bedre levevilkår enn de andre fangene, utenom det virker de å få lite ut av sin opphøyde rolle. Så er det selvsagt klart at filmen ikke kan kreve å være den eneste etablerte

sannheten når det kommer til historisk korrekthet. Likevel virker *Sauls sønn* sin mer nedtonede fremstilling å være mer korrekt.

I kapitlene om *Schindlers liste* skriver jeg om den femininiserte jøden i sammenheng med den stereotypiske representasjonen av jøder på film. Judith Doneson nevner to punkter som er typiske for den jødiske hovedrollen i disse filmene, som forsterker vårt inntrykk av jødene som offer. Det første er at alle subjektive perspektiv bare foregår innenfor en konsentrasjonsleir eller i gettoen, med et par unntak der drømmer og tilbakeblikk er inkludert. Det andre punktet går ut på at karakteren vi emosjonelt identifiserer oss med ofte er «fanget» i sin egen paralyserte og melankoli, og er ute i stand til å handle eller å «gå videre» (Kerner, 2011, s. 60). Det første punktet stemmer forsåvidt riktig i *Sauls sønn* ettersom hele filmen foregår i leiren, med unntak av slutten. Det fremstår dog ikke så relevant i en analyse da filmen er så fokusert rundt livet til Sonderkommando inne på leiren. Det andre punktet er mer interessant, da det delvis beskriver vårt første møte med Saul. Han virker paralyseret av situasjonen, kanskje til og med resignert er et mer passende ord. På dette tidspunktet er Saul på linje med mange typiske fremstillinger av jødene, han kan sammenlignes med hovedkarakteren i *The Pawnbroker* (1964) som er emosjonelt tom på innsiden og ute av stand til å handle. Men hele hans handlingsmønster endrer seg når han gjør begravelsen av den døde gutten til sin viktigste oppgave. Da viser Saul en handlekraft og et opprør som står i kontrast til Donesons fremstilling av stereotypien. Han har kanskje gitt opp tanken om overlevelse, men som vi husker handler ikke filmen om overlevelse. Det rettfærdiggjør kanskje også Sauls fravær av følelser, noe som kanskje ville vært mer til stede hvis han var en mann som fortsatt ikke hadde gitt opp å bli reddet. Saul har med andre ord noen trekk som er gjenkjennbare fra det klassiske jødekarakteren, samtidig ender han opp med å skille seg ut fra dem ved at han får sin moralske oppvåkning og gjennomfører sitt eget formål for opprør. Hvis man i tillegg ser filmen med et overordnet blikk er jødene i Auschwitz en dynamisk gruppe med styrker og svakheter, slik vi mennesker i virkeligheten er. Filmene er fokusert rundt deres opplevelser, og det er de som driver narrativet videre. Tropen med den passive jøden som gjør seg avhengig av en kristen redningsmann er ikke til stede i filmen, og ved å se på *Sauls sønn* som et historisk dokument for fremtiden er det en av filmens store styrker.

5.7: Far-sønn forholdet i Sauls sønn



Gutten som overlever gassingene, men blir drept like etterpå (Nemes, 2015).

Sauls transformasjon i filmen skjer når han ser en gutt som blir drept av en tysk lege etter at han på mirakuløst vis overlever gassingene Auschwitz. Synet av den døde gutten fører til at Saul omtaler ham som sin sønn og bruker resten av filmen på å få begravd gutten på en verdig måte. Det er synet av gutten som gjør Saul til en aktiv deltaker i historien. Det er flere hint i filmen som forteller oss at dette i realiteten ikke er hans ekte sønn, men at han i dette øyeblikket gjør ham til sin egen sønn for å skape sin egen mening med hverdagen i leiren. Blant annet løper Saul rundt og spør de andre i Sonderkommandoen om gutten og de andre jødene fra den gruppen kommer fra Ungarn, hans eget hjemland. Hadde det faktisk vært hans ekte sønn hadde ikke det vært et relevant spørsmål for Saul.



Saul ser den døde gutten gispe etter luft (Nemes, 2015).

Synet av dette døde barnet er et sterkt symbol, og det understrekes i filmen. Bildet der vi ser gutten ligge død på bordet er det første POV-bildet vi ser i filmen. Selv om det skal være sagt at dette er en del av åpningssekvensen er det ikke for mange slike skudd senere heller. Dette forteller oss at det er et viktig øyeblikk for Saul, en form for identifikasjon hos ham. Før dette er synsfeltet for Saul, og seeren, ikke stort. POV-bildet mot barnet er derimot klart, tydelig, insisterende. Et drept barn kan symbolisere et drap på fremtiden, et symbol på en tapt generasjon. Det minner oss også om jenta med den røde kåpen i *Schindlers liste*, en scene der de dveler mye hos Schindler, reaksjonen hans er tydelig. Synet av et dødt barn er noe alle kan ha empati for, og det er kanskje det klareste grepet Nemes tar for å skape en identifikasjon hos seeren. Bruken av et dødt barn er forholdsvis sjelden i film, men bruken av barn som representasjon på en tragedie, samt trusselen/frykten for barnedød, er ikke nytt. Et bilde av en liten gutt i Warsawa-gettoen endte opp med å bli et ikonisk dokument fra andre verdenskrig. Med hendene i været mens en SS-soldat peker et gevær mot ham ble et symbol for alle de jødiske barna og utryddelsen av jødene generelt. Barneskikkelsen i Holocaust-representasjoner finner man i flere verk også, blant annet *The Boy in the Striped Pyjamas* (2008), *The Diary of Anne Frank* (1959) og *Sophie's Choice* (1982) (Gibson og Howell, 2018, s. 151).



Warsaw Ghetto boy (Wikimedia).

Filmskapere har vært svært varsom med å vise et dødt barn på film, til tross for at 1,5 million av de 6 millioner jødene som ble drept, var barn (Gibson og Howell, 2018, s. 154). Trusselen om et barns død har som nevnt over vært en mer tilstedeværende faktor. Det finner man ikke bare i Holocaust-filmer, men i alle sjangre, også barnefilmer. Bare tanken på et barns død er den ultimate trusselen for oss som mennesker, og det skaper umiddelbart noe identifiserbart, noe vi alle kan vise empati for. Det representerer særlig foreldres traume i en krigssituasjon, og situasjonen er overførbar til andre krigssituasjoner i historien. Blant Holocaust-filmer er ofte far-sønn relasjonen den som dominerer mange av historiene (Gibson og Howell, 2018, s. 155). For eksempel er den anerkjente filmen *Life is Beautiful* (1997) en av filmene som omhandler en far og sin sønn. Dette gjelder da også i *Sauls sønn*. Det interessante i denne situasjonen er at Saul åpenbart ikke har sett denne gutten før. Hans identifikasjon og relasjon til gutten er umiddelbar og direkte. Saul inntar på en måte rollen som vi seere har når vi ser et dødt barn på film. Dette igjen gjør oss som seere moralsk investert i Sauls kamp for å gi barnet en verdig begravelse, til tross for at Saul svikter de levende når de trenger ham som mest. Saul insisterer på at gutten er hans egen uten at de virker å være biologisk knyttet til hverandre. Hele relasjonen mellom Saul og gutten kan sees på som litt meta, siden den symboliserer oss som seere i møte med det fremmede, det vi ikke umiddelbart kan identifisere oss med. Derimot er tapet av et barn universelt, og gutten blir et symbol på sorg og smerte. Gutten er den identifiserende kraften som representerer vår frykt for død og tap.



Saul ser ned på gutten som overlevde gasskammeret (Nemes, 2015).

Emmanuel Levinas omtaler «otherness» som noe positivt, å kunne føle empati for andre som man ikke nødvendigvis har en relasjon til (Gibson og Howell, 2018, s. 159). Saul får en moralsk vekking etter å ha tatt gutten til sitt bryst, og velger å ta ansvar for å unngå at gutten forsvinner fra minnet til vår verden. Det er et sterkt far-sønn forhold som bryter ut i en umiddelbar relasjon uten biologiske bånd, og går i mot alle de etablerte tropene for Holocaust-representasjon i tidligere filmer. Det handler kanskje om verdighet, både for seg selv og for gutten. Det er også en kvalitet som manglet under jødeutryddelsen, evnen til å kunne føle empati for andre og å ta ansvar selv om det ikke i utgangspunktet er et ansvar noen har gitt til deg. Man vet aldri hvordan situasjonen hadde sett ut for jødene hvis flere samfunnslag hadde stått opp mot den økende rasismen man så utfolde seg på 30-tallet.



Den lille gutten som ser Saul på slutten av filmen (Nemes, 2015).



Saul smiler til den lille gutten (Nemes, 2015).

I filmens avslutning får Saul transportert liket ut av leiren etter at opprøret har startet. Desperat prøver han å grave et hull i utkanten av leiren, mens han ber mannen som påstår at han er rabbi å si Kaddish. Det viser seg at han ikke er rabbi, og løper etter hvert vekk fra

Saul. Alene innser han at han må komme seg videre for ikke å bli tatt, tar gutten over skulderen og begynner å svømme. Etter hvert mister han grepet om gutten som flyter vekk fra ham nedover elven. Saul, i ferd med å drukne, blir reddet av en annen fange og dradd i land. Med tanke på alternativet, å bli brent inne på leiren, er det en ok påstand å si at Saul delvis lykkes med sitt prosjekt, selv om han ikke fikk laget en skikkelig grav. Filmen handler som sagt ikke om overlevelse, de er langt forbi dette punktet. Gutten er død, og Saul virker ikke å være så interessant i egen overlevelse. Men å delvis ta tilbake kontrollen over sine egne følelser, å ikke rette seg etter nazistenes de-humaniserende retningslinjer, ble et eget form for opprør hos Saul, og ved å innta et surrogatisk farskap over denne gutten evnet han i det minste å få ham ut av leiren. Med barn som et av de sentrale elementene i filmen virker det nokså passende at Saul i avslutningsscenen oppdager et barn stående utenfor gjemmestedet til Saul og de andre jødene. Det er bare Saul som ser den lille gutten, alle de andre er vendt andre veien. Dette gjør at møtet virker som noe som skal tolkes subjektivt innenfor Sauls univers. Det er også verdt å merke seg at et varmt smil brer seg over ansiktet til Saul etter hvert. Er gutten et symbol for den døde gutten i leiren som endelig er fri fra lidelse og frykt? Det er et varmt øyeblikk som virker passende etter halvannen time med mørke. Gutten løper etter hvert av gårde, og i bakgrunnen hører vi soldater som dreper Saul og de andre fangene. For første gang forlater vi Sauls perspektiv og følger heller den lille gutten. Det siste bildet er gutten som løper vekk fra kamera og inn i den tykke skogen.

Kapittel 6: Avslutning

Avslutningsvis vil jeg konkludere med at begge filmene på hver sin måte er utrolige sterke filmer som vil ha en viktig plass i filmhistorien. *Schindlers liste* vil stå som et referansepunkt for Holocaust-filmer i lang tid fremover, men da er det også viktig å se med et kritisk blikk på hvordan den presenterer historien. Etter å ha gjennomgått karakteranalyse og sett på filmens stil- og sjangergrep er det klart for meg at den ikke handler om de seks millioner jødene som ble drept av nazistene. Den er uten tvil bakteppet for handlingen, og den er til tider dypt rørende og empatisk overfor ofrene. Men filmens kjerne handler om en nazist som transformeres til å bli jødenes messias og redningsmann. Den er, som Nemes blant annet har sagt, en film om overlevelse, mens Holocaust (eller Shoah) for det mest handlet om død. Filmens fokus på overlevelse er ikke representativ for den skjebnen som ventet de fleste

europiske jødene. Det var mange som overlevde, og filmen viser en reell hendelse, men når *Schindlers liste* blir stående igjen som et referanseverk som mange nye generasjoner ser for å danne seg et bilde av hva Holocaust handlet om, er det mulig å forstå kritikerne som mener den danner et vrangbilde. Spielberg følger den amerikanske tradisjonen med å lage filmer om Holocaust som fortoner seg som et melodrama der jøden er en passiv figur som må reddes av andre. Er det USA sitt privilegium å diktere europeisk historie, eller burde disse historiene vært forbeholdt filmskapere som Nemes som har en tettere tilknytning til historien? Samtidig kan man på andre siden spørre seg om filmen har en så fastlåst samfunnsrolle at den ikke kan ta kunstneriske friheter for å fortelle en gripende historie? Med fokus på kritikerne er det også viktig å belyse synspunktene til dem som mener at det er uproblematisk å lage underholdningsfilmer av Holocaust da det i bunn og grunn skaper oppmerksomhet og nysgjerrighet hos unge mennesker.

Sauls sønn er en film som handler mer om jødisk motstand og opprørsvilje enn kristne redningsmenn. Den går vekk i fra den etablerte tropen om den svake, passive jøden samtidig som at den representerer skjebnen for svært mange av ofrene for Holocaust. For å gå tilbake til kinobesøket jeg nevnte i innledningen har jeg fundert på om dette kan være noe av grunnen til at den var så mye verre å se den filmen enn *Schindlers liste*? De grafiske bildene er tross alt mye mer eksplisitt i *Schindlers liste* enn i *Sauls sønn*. Det handler kanskje ikke om hvor mye som vises, men at den ene filmen gir oss en lykkelig slutt, mens den andre ikke gjør det? I *Schindlers liste* kan vi tillate oss å identifisere oss med en mann som velger å bli martyr for å redde over 1000 jøder, det er på mange måter veldig inspirerende oppi all elendigheten. I *Sauls sønn* tvinges vi til å stirre en brutal sannhet i øynene; at dette ikke handler om overlevelse, og at vår hovedkarakter har gitt opp håpet om det lenge før vi møtte ham i starten av filmen. Mens vi i *Schindlers liste* kan tillate oss å distansere oss fra fortiden med et vakkert svart/hvitt-foto trekker *Sauls sønn* den fjerne historien inn i vår nåtid. Som filmhistorier isolert sett vil jeg ikke rangere dem, da jeg oppfatter dem begge som mesterverk på hver sin måte. Som et dokument på jødisk motstandskamp og beskrivelse av forholdene for europeiske jøder på midten av 1900-tallet tilbyr *Sauls sønn* en mer korrekt gjengivelse av historien.

Kapittel 7: Referanseliste

7.1: Bøker:

- Baron, L. (2002). *Shofar. Vol. 20, No. 4.* (utdrag fra nett). Indiana: Purdue University Press.
Hentet fra: https://www.jstor.org/stable/42943495?seq=1#page_scan_tab_contents
- Haggith, T. , Newman, J. (2005). *Holocaust and the Moving Image. Representations in Film and Television since 1933.* London: Wallflower Press.
- Keneally, T. (1982). *Schindler's Ark.* London: Hodder & Stoughton.
- Kerner, A. (2011). *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films.* New York: Continuum.
- Langford, B. (2005). *Film Genre: Hollywood and Beyond.* XXXXXX: Edinburgh University Press.
- Loshitzky, Y. (1997). *Spielberg's Holocaust. Critical perspectives on Schindler's List.* Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Selbo, J. (2015). *Film Genre for the Screenwriter* (utdrag fra nett). New York: Routledge.

7.2: Nettartikler:

- Galián, J.D-C. (2005-2008) «*Man as rescuer and monster in Steven Spielberg's film text Schindler's list*». *Journal of English studies - volume 5-6.*
- Ganjavie, A. (2015). Fra MUBI. Hentet 28. februar 2019 fra: <https://mubi.com/nb/notebook/posts/an-interview-with-laszlo-nemes>
- Gibson, M og Howell, A. (2018). «*Son of Saul and the Ethics of Representation: Troubling the Figure of the Child*». *Cultural Studies Review vol. 24, No. 2 2018.*
- Holocaust. (u.å.). I *Store norske leksikon*. Hentet 2. mai 2019 fra: <https://snl.no/Holocaust>
- Itzhak Stern. (u.å.). i *Wikipedia*. Hentet 27. april 2019 fra: https://en.wikipedia.org/wiki/Itzhak_Stern
- Ozick, C. (1997). I *New Yorker*. Hentet 17. april 2019 fra: <https://www.newyorker.com/magazine/1997/10/06/who-owns-anne-frank>
- Pfefferman, N. (2015). I *Jewish Journal*. Hentet fra: <https://jewishjournal.com/hollywood/179034/>
- Santos, P.B. (2016). Hentet fra: <https://eefb.org/perspectives/son-of-saul-within-the-history-of-holocaust-representation/>

Glazer, S. D. (u.å.) I *My Jewish Learning*. Hentet 09.mai 2019 fra: <https://www.myjewishlearning.com/article/ghettos-under-the-nazis/>

7.3: Filmer:

Benigni, R. (1997). *Life is Beautiful*.

Griffith, D.W. (1915). *Birth of a Nation*.

Herman, M. (2008). *The Boy in the Striped Pyjamas*.

Herz, J. (1969). *Cremator*.

Jakubowska, W. (1947). *The last stage*.

Kadár, J. og Klos, E. (1965). *The Shop on Main Street*.

Lanzmann, C. (1985). *Shoah*.

Lumet, S. (1964). *The Pawnbroker*.

Nelson, T. B. (2001). *The Grey Zone*.

Nemes, L. (2015). *Son of Saul (DVD)*. Utgiver: Star Media Entertainment AS.

Pakula, A. J. (1982). *Sophie's Choice*.

Rønning, J. og Sandberg, E. (2008). *Max manus*.

Spielberg, S. (1993). *Schindler's List (DVD)*. Norge: Universal Pictures Norway AS.

Stevens, G. (1959). *The Diary of Anne Frank*.

Tarantino, Q. (2009). *Inglourious Basterds*.

Wolf, K. (1959). *Stars*.

Zwart, H. (2017) *Den 12. mann*.

7.4: Videoklipp:

Religion & Ethics NewsWeekly. (2016, 29. Februar). *Son of Saul Extended Interview* (videoklipp). Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=GuTtr8-f6s0>

7.5: TV-serier:

Rosenlund, P. (2015) *Kampen om tungtvannet*.

7.6: Bilder:

Nemes, L. (2015). *Son of Saul (DVD)*. Utgiver: Star Media Entertainment AS.

Spielberg, S. (1993). *Schindler's List (DVD)*. Norge: Universal Pictures Norway AS.

Stevens, G. (1959). *The Diary of Anne Frank*. George Stevens Productions. Lastet ned fra:

<https://movieboozzer.com/wp-content/uploads/2018/01/Anne-Frank-Millie-Perkins.jpg>

Ukjent fotograf (1943). *Warsaw Ghetto boy*. Lastet ned fra Wikimedia: <https://>

[upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Stroop_Report_-](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Stroop_Report_-_Warsaw_Ghetto_Uprising_BW.jpg)

[_Warsaw_Ghetto_Uprising_BW.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Stroop_Report_-_Warsaw_Ghetto_Uprising_BW.jpg)

