Indholdsfortegnelse

[1. Indledning og problemformulering 3](#_Toc393365491)

[2. Teorikapitel 5](#_Toc393365492)

[2.1. Die Banalität des Bösen 6](#_Toc393365493)

[2.2. Holocausten, antisemitisme og jøderne som ofre 12](#_Toc393365494)

[2.2.1. Den jødiske hævnfantasi 18](#_Toc393365495)

[2.3. Intertekstualitet 19](#_Toc393365496)

[2.4. Stereotyper 20](#_Toc393365497)

[3. Metodekapitel 22](#_Toc393365498)

[3.1. Den filmanalytiske metode 22](#_Toc393365499)

[3.1.1. Filmiske karakterer 23](#_Toc393365500)

[4. Analysekapitel 25](#_Toc393365501)

[4.1. Gengivelse af filmens plot 25](#_Toc393365502)

[4.2. Det intertekstuelle forhold mellem Tarantino og Castellari 28](#_Toc393365503)

[4.3. Tid og miljø 31](#_Toc393365504)

[4.4. Analyse af fremstillingen af tyskerne i filmen 36](#_Toc393365505)

[4.4.1. SS-Standartenführer Hans Landa - Ondskabens kultiverethed 36](#_Toc393365506)

[4.4.2. Adolf Hitler og Joseph Goebbels - De historiske skurke 43](#_Toc393365507)

[4.4.3. Fredrick Zoller - Krigshelten 48](#_Toc393365508)

[4.4.4. Sturmbahnführer Dieter Hellstrom - Den ikoniske nationalsocialist 50](#_Toc393365509)

[4.4.5. Feldwebel Werner Rachtman - Den patriotiske tysker og Gefreiter Butz 52](#_Toc393365510)

[4.4.6. Oberfeldwebel Wilhelm - Den løgnagtige tysker 54](#_Toc393365511)

[4.4.7. Hugo Stiglitz - Den anti-nationalsocialistiske tysker 55](#_Toc393365512)

[4.4.8. Diskussion og delkonklusion 56](#_Toc393365513)

[4.5. Analyse af fremstillingen af jøderne i filmen 58](#_Toc393365514)

[4.5.1. Shosanna Dreyfus - Den kvindelige hævner 58](#_Toc393365515)

[4.5.2. Donny Donowitz - Den jødiske hævner 64](#_Toc393365516)

[4.5.3. Diskussion og delkonklusion 68](#_Toc393365517)

[5. Konklusion 70](#_Toc393365518)

[6. Litteraturliste 72](#_Toc393365519)

[7. Bilag 76](#_Toc393365520)

[7.1. Bilag 1 - Eksemplar af DVD og cover 76](#_Toc393365521)

[7.2. Bilag 2 - Lozowicks hierarkiske oversigt over de ansvarlige for jødedeportationerne 77](#_Toc393365522)

[7.3. Bilag 3 - Lozowicks oversigt over militære range i Det Tredje Rige 78](#_Toc393365523)

[8. Resümee 79](#_Toc393365524)

# Indledning og problemformulering

Anden verdenskrig og holocausten er emner, som er blevet behandlet i mange film og på mange forskellige måder. Der kan blandt andet nævnes succesfulde og ikoniske Hollywood-produktioner som Alan J. Pakulas *Sophie’s Choice* (1982) og Steven Spielbergs *Schindler’s List* (1993), der begge tematiserer jødernes tilværelse og martyrium under anden verdenskrig. Disse er bare to i den talrige række af film, som har bidraget til konstruktionen af den stereotypiske rollefordeling mellem tyskerne og jøderne. Ifølge denne rollefordeling, der har sit udspring i anden verdenskrig, indtager jøderne rollen som ofrene, mens tyskerne skildres som gerningsmændene.   
I de senere år har der dog udbredt sig en ny tendens omkring fremstillingen af jøderne. Eric Kligerman beskriver ændringen, som den filmiske fremstilling af jøderne har gennemgået, på følgende måde: “Thirty years after *Annie Hall* and Alvy Singer’s legacy as the iconic image of the weak (albeit existentially triumphant) Jew, there has been a re-occupation of another narrative archetype, where alternative representations of Jewish resistance have arisen, as depicted in dramatic films like *Munich* [2005] and *Defiance* [2009], and comedic ones such as *Don’t Mess with the Zohan* [2008]” (Kligerman cit. i: von Dassanowsky, 2012: 137). Kligerman påviser her, at ændringen, som den filmiske fremstilling af jøderne har undergået, optræder i forskellige filmgenrer, og samtidig tydeliggøres det, at denne ændring ikke indledes med Quentin Tarantinos *Inglorious Basterds*, men at denne film tager udførelsen af ideen om jødisk modstand til en hidtil ukendt dimension.

Denne filmtradition, som ses i den gentagede rollefordeling, ønsker den amerikanske instruktør Quentin Tarantino at gøre op med, hvilket han beskriver i et interview med den jødiske journalist Jeffrey Goldberg: “Holocaust movies always have Jews as victims […] We’ve seen that story before. I want to see something different. Let’s see Germans that are scared of Jews” (Tarantino cit. i: Goldberg, 2009). Artiklen beskriver, at filmen ikke kun tematiserer en jødisk hævn men ligeledes afprøver en ny tilgang til et tema, som med tiden er blevet en smule slidt og kedsommeligt:

“It is true that most - some might even say all - films about the Holocaust focus on the persecution of Jews. The Holocaust was very bad for Jews; this is an immovable fact of history. But Tarantino isn’t wrong to suggest that the cinematic depiction of anti-Semitic persecution can become wearying over time, particularly for Semites” (Goldberg, 2009).

Filmen kan på denne måde ses ikke kun som et filmhistorisk opgør men også et kulturhistorisk, da den forsøger at bryde med de stereotyper, der gennem filmmediet har præget opfattelsen af de to grupper uden for biografen. Tarantinos producer, Lawerence Bender, der selv er jøde, udtaler i artiklen, i forbindelse med filmens kulturhistoriske opgør, at; “It’s not meant to empower the Jews and speak against the Arabs. But on the other hand, to point out that the Jews have some degree of power today but are living in the middle of a sea of people who are basically saying that they shouldn’t be around?” (Bender cit. i: Goldberg, 2009). Tarantino beskriver desuden i interviewet, at fremstillingen af jøderne i hans film er et udtryk for et opgør med den frustrerende passivitet, der, i hans øjne, tillagdes dem i tidligere film: “When you watch all the different Nazi movies, all the TV movies, it’s sad, but isn’t it also frustrating? Did everybody walk into the boxcar? Didn’t somebody *do* something?” (Tarantino cit. i: Goldenberg, 2009).

Goldbergs artikel fremhæver desuden relevante aspekter som for eksempel den moralske dimension af den brutalitet, der associeres med jøderne i filmen gennem de gerninger, som de udsætter tyskerne for. I denne forbindelse rejses spørgsmålet om, hvorvidt disse gerninger retfærdiggøres, idet de er rettet imod tyskerne, der på grund af anden verdenskrig er blevet et universelt symbol på ondskab.

Da der i nyere film ses et opgør med den gamle stereotypiske fremstilling af jøderne og tyskerne, og fordi Tarantinos udførelse af disse nye fremstillinger indeholder en del moralske facetter i forhold til den historiske kontekst, ønsker jeg i dette projekt at undersøge følgende problemformulering:

* Hvordan er henholdsvis jødiske karakterer og tyske karakterer fremstillet i Quentin Tarantinos film *Inglorious Basterds*, og hvordan forholder disse fremstillinger sig til de traditionelle, stereotypiske fremstillinger af jøderne og tyskerne i tidligere film og litteratur?

Jeg har valgt at fokusere min undersøgelse på *Inglorious Basterds*, fordi denne film indeholder mange karakterfremstillinger, som bidrager til et bredt empirisk grundlag for analyserne. I forhold til min oprindelige problemformulering, der kun havde fokus på tyskerne, inddrager denne nye problemformulering ligeledes jøderne. Jøderne er relevante at inddrage, da de spiller en interessant og utraditionel rolle i filmen, samt at da filmen har fokus på temaerne nationalsocialismen og anden verdenskrig, giver inddragelsen af jøderne et mere fuldkomment helhedsindtryk i undersøgelsen. Derudover har jeg valgt at diskutere Tarantinos fremstillinger i forhold til de traditionelle, stereotypiske fremstillinger af disse grupper for at fremhæve, hvorvidt det lykkes Tarantino at gøre op med de traditionelle stereotyper og hvilken effekt disse nye fremstillinger har.

Med hensyn til projektets struktur vil indledningen blive efterfulgt af et teorikapitel og et metodekapitel, som vil tydeliggøre baggrunden for den undersøgelse, der vil finde sted i analysekapitlet. Teorikapitlet redegør og behandler begreberne: ondskabens banalitet, holocausten, antisemitisme og jøderne som ofre, der alle er relevante at inddrage i projektets kontekst. Metodekapitlet redegør og behandler den filmanalytiske metode, som er benyttet i analysen. Ligeledes forklarer metodekapitlet, hvordan begreberne i teorikapitlet gør sig gældende i det efterfølgende analysekapitel.   
Analysekapitlet er opbygget af tre dele: den første del er en oversigt over tid og miljø, samt en oversigt over filmens karakterer. Denne del behandler derudover også den intertekstuelle forbindelse mellem Tarantinos film og Enzo G. Castellaris film *Quel maledetto treno blindato* eller *The Inglorious Bastards.* De to andre dele er en analyse af henholdsvis de tyske og de jødiske karakterer i filmen.

Analyserne, som fokuserer på karaktererne, vil blive sammenfattet i kombinerede diskussioner og delkonklusioner. I disse afsnit vil fremstillingerne i filmen blive diskuteret i forhold til den gængse stereotypiske fremstilling. Den efterfølgende konklusion, sammenfattende delkonklusionerne, vil forhåbentlig kunne besvare de spørgsmål, som stilles i problemformuleringen.

# Teorikapitel

Til undersøgelsen arbejdes der både med primær- og sekundærlitteratur. Det primære udgangspunkt for analysen er filmen *Inglorious Basterds*. Som sekundærlitteratur i teorikapitlet i forbindelse med redegørelse og definition af begrebet ondskabens banalitet, samt den historiske fremstilling af holocausten, antisemitisme og jøderne som ofre, benyttes blandt andet Hannah Arendts bog, *Eichmann in Jerusalem – Ein Bericht von der Banalität des Bösen[[1]](#footnote-1)* (2008), og Saul Friedländers bog, *Die Jahre der Vernichtung – Das Dritte Reich und die Juden* (2006). Disse er udvalgt, fordi de præsenterer nuancerede fremstillinger og behandlinger af disse begreber og temaer.   
Til definition af begreberne intertekstualitet og stereotyper anvendes artikler af henholdsvis Timothy Dewhirst og Andrew Edgar & Peter Sedgwick samt Jack G. Shaheens bog, *Reel Bad Arabs* (2001), da disse giver en grundig behandling af begreberne. Derudover arbejdes der med filmanalytisk metode og filmiske karakterer. I forbindelse med den filmanalytiske metode anvendes David Bordwell & Kristin Thompsons bog, *Film Art – An Introduction* (2008), Mario Klarers bog, *Einführung in die neuere Literaturwissenschaft* (1999) og Peter Beickens bog, *Wie interpretiert man einen Film* (2004), som alle præsenterer metodens mest relevante aspekter. Til definition af den filmiske karakter benyttes Michael Ryans & Melissa Lenos’ bog, *An Introduction to Film Analysis – Technique and Meaning in Narrative Film* (2012). Denne bog er udvalgt hertil, da den illustrerer brugen af filmiske karakterer detaljeret og fyldestgørende.

Som supplerende aspekter til analyserne af filmens karakterer i analysekapitlet inddrages Robert von Dassanowskys bog, *Quentin Tarantino’s Inglorious Basterds – A Manipulation of Metacinema* (2012), og det sidste udkast til filmens endelige manuskript af Quentin Tarantino (2008). Disse værker er relevante i forbindelse med understøttelse af argumenter og inddragelse af nye vinkler i analyserne. Derudover åbner manuskriptet muligheden for inddragelse af scener, som ikke er med i den endelig udgave af filmen, men som ikke desto mindre har relevans for analysen af karaktererne.

## Die Banalität des Bösen

Begrebet „die Banalität des Bösen“ (ondskabens banalitet) fungerer som undertitel på bogen *Eichmann in Jerusalem – Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, som er skrevet af filosoffen Hannah Arendt, efter at hun, som reporter, var til stede ved retssagen mod den tyske SS-officer, Adolf Eichmann, i Jerusalem i 1961. Eichmann spillede en meget betydningsfuld rolle i udryddelsen af jøderne, fordi han blev anset som ansvarlig for deportationerne af jøderne til koncentrationslejrene. Det skal dog nævnes, at Arendts bog er valgt på baggrund af hendes behandling af diskursen omkring ondskab og ikke på grund af hendes historiske skildring af anden verdenskrig.

Begrebet ondskabens banalitet er relevant for undersøgelsen, da det bevidner om en menneskelig dimension bag tyskernes ondskab under anden verdenskrig. Eftersom projektet undersøger fremstillingen af tyske karakterer, kunne det være relevant at undersøge, om begrebet ligeledes gør sig gældende i filmen, eller om Tarantino forholder sig anderledes end Arendt i sin skildring af ondskab.

I sin bog reflekterer Arendt over retssagen og de tanker, som blev vakt i hende under retssagen. I denne forbindelse opstod begrebet ondskabens banalitet som en form for konklusion på hendes observationer af Eichmann. I bogens engelske udgave beskriver Amos Elon, at undertitlen sammenfatter bogens essens, nemlig at Eichmann som person var banal. Derudover påpeger han, at konklusionen på analysen af Eichmann som værende banal skabte stor røre (Arendt, 2006: xii).

Bogens undertitel bliver fremstillet som ofte misforstået eller fejltolket: “Most mistaken was the famous or infamous subtitle on the cover of her book” (Elon cit. i: Arendt, 2006: xviii). Fejltolkningen af begrebet hænger sammen med, at banaliteten ikke synes at betegne karakteren af de onde gerninger, som blev begået mod jøderne. Med undertitlen forsøger Arendt dog ikke at sige, at holocausten og udryddelsen af jøderne var banale. Hendes tese er derimod, at gerningsmændene, som udførte de frygtelige gerninger, var banale: „Arendt kalder […] Eichmanns ondskab for banal. Det banale refererer ikke til ondskabens karakter, men derimod til Eichmanns intentioner, personlighed og verdensbillede“ (Laustsen & Rendtorff, 2002: 10). Ifølge Bruno Bettelheim fokuserer Arendt i bogen på følgende tre punkter: „den Menschen Eichmann; die Unmöglichkeit, den Totalitarismus von unserem traditionellen Denksystem, einschließlich unseres Rechtssystems, aus zu beurteilen; schließlich die unglücklichen Opfer“ (Bettelheim cit. i: Krummacher, 1964: 91). I dette projekts kontekst kan Bettelheims inddeling bruges, men her er det kun punkterne: Eichmanns menneskelighed, som hænger sammen med ondskabens banalitet, og ofrene, der i denne forbindelse betegner jøderne, som er relevante at undersøge. Punktet, Eichmanns menneskelighed, er relevant, fordi dette tilskriver tyskerne en dobbelthed, der ligger i de banale, ordinære mennesker og de uhyrligheder, som disse udførte under anden verdenskrig. Punktet, jøderne, er relevant, fordi Arendt har udtrykt kontroversielle holdninger omkring jøderådene (die Judenräte) og jødernes passivitet, men disse aspekt bliver diskuteret i et af projektets senere kapitler (s. 10-16).

For at kunne forstå begrebet, ondskabens banalitet, er det vigtigt først at definere sammenhængen mellem banalitet og ondskab. Ifølge Elon beskriver Arendt i forbindelse med begrebet, at: “Evil comes from a failure to think” (Elon cit. i: Arendt, 2006: xiv). Det vil sige, at ondskabens banalitet skal forstås som den manglende evne til at kunne reflektere moralsk over sine handlinger, og at det er denne manglende refleksion, som resulterer i onde gerninger. Essensen af begrebet er: “[…] the implication being that the coexistence of normality and bottomless cruelty explodes our conceptions […]” (Elon cit. i: Arendt, 2006: xiv). Begrebet illustrerer således en kausalforbindelse, da forestillingen om almindelige mennesker som gerningsmænd bag uhyrlige forbrydelser bliver muliggjort via det. Problematikken i denne kausalforbindelse, som springer rammerne for vores opfattelsesevne[[2]](#footnote-2), er kendsgerningen om, at uhyrligheder ikke kun kan blive begået af uhyrer og vanvittige sadister: “Evil, as [Arendt] saw it, need not be committed only by demonic monsters but – disastrous effect – by morons and imbeciles as well […]” (Elon cit. i: Arendt, 2006: xi). I dette citat skal anvendelsen af ordene “morons” og “imbeciles” sandsynligvis ikke forstås som nedsættende, men derimod snarere understrege den manglende evne til at tænke, som, ifølge Arendt, er definitionen på ondskabens banalitet.   
Elon konkluderer, at Arendt ikke er den første og sandsynligvis heller ikke den sidste, som vil undersøge og fremhæve uhyrernes normalitet (Arendt, 2006: xv).

For at illustrere kausalforbindelsens problematik tydeligere er det relevant at inddrage den psykiatriske evaluering af Eichmann (Arendt, 2006: xv). Evalueringen diagnosticerede Eichmann som værende normal. En sådan kendsgerning sprænger, som beskrevet ovenfor, den menneskelige opfattelsesevnes rammer, og som en reaktion på dette, bliver der i Arendts bog berettet om, hvordan statsadvokaten efter retssagen afslørede en reevaluering af Eichmann. Denne gang blev Eichmann fremstillet som værende; „ein Mann mit einem gefährlichen und unersättlichen Mordtrieb […] eine perverse, sadistische Persönlichkeit“ (Arendt, 2008: 99), eller med andre ord, et uhyre. Formålet med reevalueringen forekommer som et forsøg på at genskabe den menneskelige opfattelsesevnes sprængte rammer og gøre udryddelsen af jøderne mere håndterlig, fordi den understreger, at uhyrlighederne blev begået af uhyrer og ikke af almindelige mennesker. Golo Mann sætter i sin artikel „Der verdrehte Eichmann“ (1964) spørgsmålstegn ved evalueringernes relevans, da han opstiller påstanden om, at en persons moralske karakter ikke nødvendigvis behøver at hænge sammen med den moralske karakter af dennes gerninger. Mann benytter Eichmann som eksempel for at understøtte denne påstand: „Eichmann, der ein rationales Wesen und kein Idiot war, der wußte, was er tat, der die Mordfabriken, in die er seine Opfer schickte, selber inspiziert hat, kann so harmlos und gutmütig, wie [Arendt] ausmacht, während seines Tuns nicht gewesen sein […]“ (Mann cit. i: Krummacher, 1964: 193). Mann sætter altså her spørgsmålstegn ved, om det er nødvendigt at fremstille Eichmann som et uhyre for at forklare hans onde gerninger og argumenterer for, at Eichmann sagtens kan have været harmløs, som Arendt fremstiller ham, mens hans gerninger ikke var det. Ifølge Manns påstand kan man besidde egenskaber, som signalerer normalitet og harmløshed, men på trods af dette stadig udføre onde gerninger. Det ene udelukker altså ikke det andet.

Elon mener, at Arendt, værende en jøde, der overlevede Det Tredje Rige, ligesom andre, som var til stede under retssagen, var påvirket af en forventning om at se et uhyre sidde i retssalen. Arendt forventede åbenbart at se en nazi-slagter[[3]](#footnote-3), men hun indså den første dag, at hendes slagter i virkeligheden var en omhyggelig, banal, middelmådig bureaukrat (Arendt, 2006: xi-xii). Hendes overraskelse kommer tydeligt til udtryk i sætningen “he is not even sinister” (Elon cit. i: Arendt, 2006: xxi).   
Mann beskriver i sin sammenfatning af Arendts omfattende analyse af Eichmann:

„[…] daß [Eichmann] kein Ungeheuer, kein Sadist, nicht einmal ein fanatischer Judenhasser war, sondern ein sehr gewöhnlicher Mensch; ehrgeizig wie die anderen, gehorsam, schlau und dumm wie die anderen; dem Gebildeten gegenüber von einer Mischung aus Bewunderung und Ressentiment beseelt; der etwas heruntergekommene Sohn aus guter Familie, den es in die SS trieb, weil er hier Möglichkeiten zu neuem Aufstieg witterte, begierig, die große Mordaufgabe so pünktlich durchzuführen, wie er jede andere ihm gestellte Aufgabe durchführt hätte“ (Mann cit. i: Krummacher, 1964: 192).

Konklusionen på Arendts analyse af Eichmann, ondskabens banalitet, har, som nævnt, skabt røre og er blevet kritiseret meget. Kritikken af konklusionen hænger sammen med, at Arendt som en overlevende jøde, der har følt mange af tyskernes uhyrligheder på egen krop, forventedes at være i stand til at fremstille dem som uhyrer. Arendt blev overrasket over Eichmanns middelmådighed og hans ikke-tilstedeværende blodtørst. Denne overraskelse er grunden til, at disse aspekter er i fokus i hendes analyse af, hvad der i så fald motiverede til hans medvirken og ligeledes grunden til, at begrebet ondskabens banalitet er opstået (Laustsen & Rendtorff, 2002: 10). Elon kritiserer selv Arendt i hendes afskrivning af den tyske SS-officer som værende ordinær og banal og advarer om denne bagatellisering af gerningsmændene, da han skriver, at; “She ought to have known better. Hitler would not have cut a better figure under the circumstances. Out of power, most tyrants and serial murderers seem pathetic or ordinary, harmless, or even pitiful […]” (Elon cit. i: Arendt, 2006: xii). Blandt de Arendt-kritiske artikler kan Michael A. Musmannos artikel „Der Mann mit dem unbefleckten Gewissen“(1964) fremhæves som eksempel. Musmannos kritik er aggressiv og lægger ud med at påpege ukorrektheder og sætte spørgsmålstegn ved Arendts professionalitet i behandlingen af dette tema: „Das Missverhältnis zwischen Frau Arendts Feststellungen und den erwiesenen Tatsachen erscheint in ihrem Buch mit solch verwirrender Häufigkeit, dass man es kaum als ein maßgebliches historisches Werk bezeichnen kann“ (Musmanno cit. i: Krummacher, 1964: 87).Musmanno forsøger i artiklen så ihærdigt at fremstille Arendt som utroværdig og anti-jødisk, at der næsten skabes et indtryk af ham som værende en æreskrænket jøde.

I det følgende afsnit vil enkelte aspekter fra Arendts analyse af Eichmann, som blev fremstillet i Manns citat, blive taget op for at kunne eksemplificere og fremhæve indflydelsen af ondskabens banalitet på Eichmanns personlighed og ligeledes for at kunne forklare, hvordan Arendt er kommet frem til sin konklusion.

Et aspekt i Arendts analyse af Eichmann, som tydeliggør ondskabens banalitet, er hans ambition om at gøre karriere. Arendt forklarer, at på grund af manglende uddannelse havde Eichmann i løbet af sin ungdom problemer med at etablere en karriere. Hun når frem til påstanden om, at Eichmanns omhyggelige og ambitiøse arbejdsindsats som SS-officer kan forklares ved, at det blev klart for ham, at han kunne skabe sig en karriere i NSDAP[[4]](#footnote-4). Motivationen bag hans ambition var at muliggøre avancement. I denne forbindelse blev Hitler et forbillede for Eichmann:

„Hitler, so sagte Eichmann, ’mag hundertprozentig unrecht gehabt haben, aber eins steht jenseits aller Diskussion fest: der Mann war fähig, sich vom Gefreiten der deutschen Armee zum Führer eines Volkes von fast 80 Millionen emporzuarbeiten […] Sein Erfolg allein beweist mir, daß ich mich ihm unterzuordnen hatte“ (Eichmann cit. i: Arendt, 2008: 220).

Citatet pointerer, at Eichmanns loyalitet over for Hitler altså ikke hovedsageligt var baseret på en overbevisning om den nationalsocialistiske ideologi men derimod mere af en beundring af Hitlers avancement. At gøre karriere fik en nærmest vrangforestillingslignende karakter, som blev tydelig under retssagen, idet Eichmann opførte sig som om, at han kun var i stand til at erindre fortidige begivenheder, som var direkte forbundet med hans karriere (Arendt, 2008: 132).   
I artiklen „Arendt, Eichmann og det ondes banalitet“, beskrives det, at Eichmann opfattede sin funktion i det nationalsocialistiske bureaukrati som et normalt erhverv, der på ingen måde afspejlede hans personlige holdninger og meninger omkring jøderne (Laustsen & Rendtorff, 2002: 13). Arendt beretter ligeledes om, hvordan Eichmann i retssagen understregede, at han intet had følte mod jøderne (Arendt, 2008: 30).   
Grunden til at dette aspekt er et eksempel på tilstedeværelsen af ondskabens banalitet i Eichmanns personlighed er, at Eichmanns indtrædelse og deltagelse i NSDAP var drevet af et ønske om avancement og at gøre karriere. Et ønske, som kan betegnes som banalt og ordinært, fordi det næres af de fleste mennesker. Faktummet, at dette, og ikke antisemitisme, var Eichmanns motivation, resulterer i, at forestillingen om Eichmann som en brutal, monstrøs nationalsocialist falder til jorden.

Et andet aspekt, som kan fremhæves i forbindelse med ondskabens banalitet, er Eichmanns uselvstændighed. Denne er relevant, fordi den kan tolkes som værende udtryk for en manglende evne til at tænke. I sin analyse beskriver Arendt Eichmann som uselvstændig, det vil sige ikke-tænkende, da han altid insisterede på at få ordrer: „Eichmann, der niemals eigene Entscheidungen traf, der stets außerordentlich darauf bedacht war, von Befehlen ‚gedeckt‘ zu sein, der […] von sich aus nicht mit Vorschlägen hervortrat, sondern stets auf ‚Direktiven‘ wartete […]“ (Arendt, 2008: 182). Analysen fremhæver på baggrund af Eichmanns beskrivelser af mordene på jøderne, at han ikke havde nerver til at overvære disse mord (Arendt, 2008: 174). Dette får Eichmann, i en militær forstand, til at fremstå som en svag soldat og derfor slet ikke passende ind i forestillingen om nationalsocialisten som et uhyre, som det blev beskrevet forventet af menneskene, der var til stede ved retssagen.

Som nævnt i kapitlets start forklarede Arendt i sin definition af begrebet, at banaliteten, det vil sige den manglende evne til at reflektere moralsk, resulterer i ondskab. Det tredje aspekt, som kan inddrages, er, at Arendt kommer til den slutning, at samfundsmæssige faktorer spillede en rolle i tilblivelsen af ondskab. Elon sammenfatter dette aspekt og beskriver, at; “The Nazis had succeeded in turning the legal order on its head, making the wrong and the malevolent the foundation of a new ‚righteousness‘. In the Third Reich evil lost its distinctive characteristic by which most people had until then recognized it. The Nazis redefined it as a civil norm” (Elon cit. i: Arendt, 2006: xiii). I denne sammenfatning præsenteres tesen, at legitimeringen og samfundets generelle accept af ondskaben umuliggør en moralsk reflektering. Det vil sige, at gerningsmændene, som Arendt også pointerer i forbindelse med Eichmann, undskyldte og retfærdiggjorde deres manglende moralske reflektering ved at sætte spørgsmålstegn ved, hvorfor de skulle modsætte sig flertallets vilje og bekymre sig om noget, ingen andre bekymrede sig om. Det skal dog i forbindelse med denne tese pointeres, at der var konsekvenser for personer, der ikke fulgte ordrer, så det moralsk rigtige og forkerte har sandsynligvis ikke været helt så ligetil at definere så konkret, som Arendt gør det.

Som konklusion på Arendts analyse af Eichmann som repræsentant for ondskabens banalitet, tydeliggør de tre ovenstående aspekter fra Arendts analyse, at begrebet kommer til udtryk i to dimensioner i Eichmanns personlighed. På den ene side er Eichmann banal, fordi han på flere punkter ikke svarer til forestillingen om de onde og brutale nationalsocialister, og samtidig er hans fokus på at skabe sig en karriere et udtryk for hans banalitet og almindelighed, da han har dette tilfælles med de fleste mennesker. På den anden side mener Arendt, at banalitet kommer til udtryk ved, at han ikke reflekterede moralsk, det vil sige, at han ikke er i stand til selv at tænke. Det er dog vigtigt at påpege, at denne påståede manglende evne kan have været et led i Eichmanns forsvarsstrategi, men dette ændrer ikke på, at den er blevet baggrund for tilblivelsen af Arendts ordskabelse „die Banalität des Bösen“.

## Holocausten, antisemitisme og jøderne som ofre

Da projektet også indeholder en undersøgelse af fremstillingen af jøderne i filmen, er det relevant at inddrage og redegøre for den historiske fremstilling af jøderne for senere i analysen at kunne påpege afvigelser og sammenfald mellem de to fremstillinger. Herunder er det nødvendigt at inddrage begreberne holocaust og antisemitisme.

Som det første er det nødvendigt at definere og forklare begrebet holocaust.   
Ordet stammer fra det græske „holocautomata“, som i forbindelse med religiøse ofringer betegner et helt brandoffer. Doron Rabinovici indvender dog her, at der i konteksten af anden verdenskrig ikke kan tales om ofringer, da jøderne ikke frivilligt døde for en højere mening (Schneider, 1999: 130).   
Begrebet holocaust opstod først i 1950’erne (Schneider, 1999: 129) og er betegnelsen for; „die Verfolgung, Gettoisierung und insbesondere Vernichtung der [europäischen] Juden während der [nationalsozialistischen] Herrschaft in [Deutschland] und Europa […]“ (Rabinovici cit. i: Schneider, 1999: 129). Det er i forbindelse med denne proces, bestående af forfølgelser, deportationer og diskriminationer mod jøderne, som havde udryddelserne som klimaks, vigtigt at nævne, at disse begivenheder blev systematisk organiseret og udført. Mange af samfundets sektorer tog del i holocausten: „Die Reichbahn, die Banken, die Wissenschaft trugen ihr Teil dazu bei“ (Rabinovici cit. i: Schneider, 1999: 129).

I det følgende afsnit vil der blive fokuseret på den historiske fremstilling af jøderne. I denne forbindelse vil Arendts bog igen blive inddraget, da denne præsenterer nogle kritiske holdninger omkring jøderne i forbindelse med anden verdenskrig, som er interessante at inddrage. Inddragelsen af Arendt vil dog være reduceret i forhold til det forrige afsnit, da Arendt ikke er så betydningsfuld som historiker for dette projekt. Derudover vil bogen *Die Jahre der Vernichtung* af Saul Friedländer (2006), ligesom andre af de allerede nævnte forfattere, blive inddraget for at kunne skildre jødernes rolle. Grunden til at både Arendt og Friedländer bliver anvendt i afsnittet, hænger også sammen med, at de begge er jøder, og at det derfor er relevant at undersøge, hvordan de som jøder ser jødernes rolle under krigen.

Arendt beskriver i sin bog, at jøderne opfatter holocausten som værende en eksklusiv jødisk katastrofe:

„Dachte man ausschließlich in Vorstellungen jüdischer Geschichte, so musste die Katastrophe, die unter Hitler über das Volk hereingebrochen war (und in der ein Drittel zugrunde ging), nicht als das neuartigste aller Verbrechen, als Völkermord, für den es keine Präzedenzien gab, erscheinen, sondern im Gegenteil als das älteste, das Juden kannten und an das sie sich erinnerten“ (Arendt, 2008: 389-390).

Citatet understreger, at denne begivenhed har haft stor betydning for jøderne og spillet en central rolle med hensyn til deres fællesidentitet som ofre. Derudover peger citatet også på jøderne som nærmest havende taget patent på holocausten. Dette resulterer i, at man ofte opfatter jøderne som holocaustens eneste ofre, men som Arendt pointerer så var holocausten ikke kun en forbrydelse mod jøderne men derimod mod menneskeheden, fordi andre minoriteter også blev myrdet.   
Til påstanden om at holocausten spiller en relevant rolle for den jødiske fællesidentitet, fremhæver Elon en yderligere dimension. Han beskriver, at; “In Israel, where the Holocaust was long seen as simply the culmination of a long unbroken line of anti-Semitism, from pharaoh […] to Hitler […]” (Elon cit. i: Arendt, 2006: viii). Denne dimension er relevant, fordi det gennem den bliver klart, at holocaustens betydning og omfang er meget større, end Arendt fremstiller den. Det vil sige, at jøderne ikke kun opfatter holocaust som forfølgelserne og diskriminationen under anden verdenskrig men derimod som alle deres lidelser igennem hele historien.

Holocaust var altså en længere proces bestående af diskrimination og forfølgelser mod jøderne i både Tyskland og resten af Europa, som havde udryddelser som klimaks. I Arendts fremstilling beskrives det, hvordan jøderne blev reduceret til andenrangsborgere, som gennem lovgivningen i 1933 ekskluderedes fra for eksempel uddannelse og underholdningsbranchen (Arendt, 2008: 112). Nationalsocialisternes mål var at fratage jøderne deres rettigheder gennem indførelsen af nye antisemitiske love og fjerne den jødiske befolkning i Tyskland og i det resterende Europa: „Die Nürnberger Gesetze hatten die Juden ihrer politischen, aber nicht ihrer bürgerlichen Rechte beraubt; sie waren nicht mehr Reichsbürger, doch sie blieben deutsche Staatsangehörige. Selbst wenn sie auswanderten, wurden sie nicht automatisch staatenlos“ (Arendt, 2008: 113-114). Disse love adskilte jøderne fra den øvrige befolkning. Forfølgelsen og diskriminationen af jøderne kom blandt andet til udtryk gennem Krystalnatten (die Kristallnacht) i 1938, hvor 7500 vinduer i jødiske butikker blev smadret, synagoger blev brændt ned, og jøder blev sendt til koncentrationslejre (Arendt, 2008: 113).

I fremstillingen af holocausten, som findes hos Arendt, bliver udryddelsen af jøderne beskrevet som dens eneste mål, men Saul Friedländer beskriver derimod i sin bog, at udryddelserne var en sekundær konsekvens og ikke det primære mål: „Die Verfolgung und Vernichtung der Juden Europas war lediglich eine sekundäre Konsequenz bedeutender deutscher politischer Strategien, die verfolgt wurden, um ganze andere Ziele zu erreichen“ (Friedländer, 2006: 15). Friedländer nævner flere mål blandt andet finanseringen af Tysklands militære oprustning: „[…] die systematische Ausraubung der Juden zur Erleichterung der Kriegführung, ohne der deutschen Gesellschaft oder, genauer gesagt, *Hitlers Volksstaat* eine allzu große materielle Belastung auferlegen zu müssen“ (Friedländer, 2006: 15). En anden dimension af holocausten, som ikke tydeliggøres hos Arendt, er, at tilintetgørelsen af jøderne ikke kun var fysisk men derimod også kulturel. Friedländer beretter om en omfattende fjernelse af den jødiske kulturs elementer fra den tyske kultur:

„[…] vom Umschreiben religiöser Texte oder Opernlibretti, denen ein Makel von Jüdischkeit anhaftete, bis zur Umbenennung von Straßen, die mit ihrem Namen an Juden erinnerten, vom Verbot von Musik oder literarischen Werken jüdischer Komponisten und Schriftsteller bis zur Zerstörung von Denkmälern ,von der Ausschaltung‚ jüdischer Wissenschaft‘ bis zur ‚Säuberung‘ von Bibliotheken und schließlich, nach dem berühmten Wort Heinrich Heines, von der Verbrennung von Büchern bis zur Verbrennung von Menschen“ (Friedländer, 2006: 12-13).

Det bliver ud fra citatet klart, at alle jødiske bidrag til tysk kultur forsøgtes fjernet, som om de aldrig havde været der.

Et punkt, som det også er nødvendigt at henvise til, er, at antisemitismen var til stede i Tyskland før Hitler. Friedländer skriver i denne forbindelse, at den store udbredelse af antisemitismen i Europa og Hitlers ekstreme videreudvikling af antisemitismen, det vil sige diskriminationen, forfølgelsen og udryddelsen af jøderne, kun var mulig, fordi antisemitismen allerede var til stede (Friedländer, 2006: 17). For at kunne forstå det jødiske fjendebillede, som var udbredt på dette tidspunkt, fremstiller Friedländer Hitlers opfattelse af jøderne, som var de; „[…] das Prinzip des Bösen in der abendländischen Geschichte und Gesellschaft“ (Friedländer, 2006: 17). Han forklarer, at Hitler næsten indledte et korstog mod jøderne for at forhindre, at de skulle overtage verdensherredømmet: „Auf einer biologischen, politischen und kulturellen Ebene, hieß es, strebe der Jude danach, die Nationen dadurch zu zerstören, dass er rassische Verseuchung verbreite, die Strukturen des Staates unterminiere und ganz allein an der Spitze der wichtigsten Geißeln des 19. und 20. Jahrhunderts stehe […]“ (Friedländer, 2006: 17). Derudover understregede Hitler faren, som jøderne udgjorde, ved at betegne dem som værende en aktiv trussel. Friedländer pointerer i denne forbindelse, at jøderne gennem betegnelsen som en aktiv trussel opnåede en status som den tyske nations ærkefjende, mens holocaustens andre ofre, som for eksempel homoseksuelle og romaere, blev betegnet som værende passive trusler og dermed udgjorde en mindre fare for nationen (Friedländer, 2006: 17).

Et andet relevant punkt at fremhæve er grunden til, at andre europæiske lande gerne ville have jøderne fjernet. Svaret på dette hænger sammen med fremstillingerne af jøderne i Europa. Friedländer beskriver, hvordan jøderne blev brugt som repræsentanter for de oppositionelle politiske ideologier i Europa, sandsynligvis for at kunne identificere en fjende, som kunne beskyldes for at true samfundsstrukturen og som man kunne forene sig om at bekæmpe:

„In ganz Europa setzte man die Juden mit dem Liberalismus und häufig mit dem Sozialismus wie auch dessen revolutionären Rechten in all ihren Erscheinungsformen die Juden als Repräsentanten derjenigen Weltanschauungen ins Visier, die sie bekämpfen, und vor allen galten sie als die Anstifter und Träger dieser Weltanschauungen“ (Friedländer, 2006: 15).

Forfølgelserne og deportationerne af jøderne skete altså ikke kun i Tyskland. Arendt forklarer omkring den tyske mentalitet, i forbindelse med accepten af folkemordet på jøderne, at: „Als das Madagaskar-Projekt[[[5]](#footnote-5)] ein Jahr später für ‘überholt’ erklärt wurde, war jedermann psychologisch oder vielmehr logisch auf den nächsten Schritt vorbereitet: da kein Territorium vorhanden war, wohin man ‚evakuieren‘ konnte, blieb als einzige ‚Lösung‘ die Vernichtung” (Arendt, 2008: 160). I denne beskrivelse fremstilles jøderne næsten som skadedyr, der var legitime at dræbe, når de nu ikke kunne sendes væk. Fremstillingen af jøderne som skadedyr forstærkedes, ved at andre europæiske lande betalte tyskerne for deportationen af jøderne (Arendt, 2006: 239-240). Derudover tilføjer Arendt, at nogle af de europæiske lande sandsynligvis ikke vidste noget om deportationernes sande konsekvenser, fordi disse blev skjult af sprogkoder[[6]](#footnote-6), som tyskerne benyttede:

„[…] denn die ersten Gerüchte über die ‘Umsiedlung’ waren nach Frankreich gedrungen. Die Deutschen hatten sich darauf verlassen, daß nicht nur französische Antisemiten, sondern auch viele nicht spezifisch judenfeindlich eingestellte Franzosen auf eine Gelegenheit, jüdische Ausländer abzuschieben, nur gewartet hatten; was sie nicht verstanden, war, daß auch eingefleischte Antisemiten nicht wünschten, zu Komplicen eines Massenmords zu werden“ (Arendt, 2006: 266).

Citatet viser, at selvom de europæiske lande ønskede at få jøderne i deres lande fjernet, ville de ikke have dem udryddet. Hertil skal tilføjes, at Frankrig var besat af den tyske værnemagt på dette tidspunkt, hvorfor de sandsynligvis ikke havde et valg, men citatet viser alligevel, at franskmændene ikke billigede skæbnen, som jøderne fik.  
Hvor Arendt forklarer de europæiske landes manglende modstand mod udryddelsen af jøderne som et resultat af, at sprogkoderne skjulte tyskernes sande intentioner, peger Friedländer på en anden mulig forklaring, da:

„Nicht eine einzige gesellschaftliche Gruppe, keine Religionsgemeinschaft, keine Forschungsinstitution oder Berufsvereinigung in Deutschland und in ganz Europa erklärte ihre Solidarität mit den Juden. […] Im Gegenteil: Viele Gesellschaftsgruppen, viele Machtgruppen waren unmittelbar in die Enteignung der Juden verwickelt und, sei es aus Gier, stark an ihrem völligen Verschwinden interessiert“ (Friedländer, 2006: 19-20).

Denne interesse i jødernes forsvinden kunne hænge sammen med, at disse samfundsgrupper ønskede at overtage de erhverv, som hovedsageligt blev drevet af jøder.

De sidste punkter i forbindelse med fremstillingen af jøderne, som vil blive forklaret i kapitlet, er jødernes ansvar for deres egen udryddelse og deres manglende modstand.

I Arendts fremstilling af jøderne som, til en vis grad, værende medansvarlige i deres egen udryddelse, peger hun hovedsageligt på jøderådenes rolle. Hun påstår, at:

„Ohne diese Hilfe bei Verwaltungs- und Polizeimaßnahmen – die endgültige Festnahme der Juden in Berlin lag, wie bereits erwähnt, ausschließlich in den Händen von jüdischer Polizei – wäre entweder das völlige Chaos ausgebrochen, oder man hätte mehr deutsche Arbeitskräfte heranziehen müssen, als man zu diesem Zweck einsetzen konnte. […] Ganz ohne Zweifel aber wäre es ohne die Mitarbeit der Opfer schwerlich möglich gewesen, daß wenige tausend Menschen, von denen die meisten obendrein in Büros saßen, viele Hunderttausende andere Menschen vernichteten […]“ (Arendt, 2008: 208).

Arendts mening er altså, at der ses et paradoks i hændelserne, idet udryddelsen af jøderne ikke var mulig uden jødernes egen medvirken.

Hvor jøderådene fremstilles som ansvarshavende i forbindelse med organiseringen af jøderne, påstås det også, at andre jøder havde en mere direkte medvirken i drabene på jøderne. I hendes bog omtales, hvordan jødiske fanger blev erhvervet i dødskommandoer (Todeskommandos), som betjente gaskamrene og krematorierne (Arendt, 2008: 295).   
Til punktet, jødernes medansvarlighed og medvirken til deres egen udryddelse, mener Musmanno, at der ikke findes noget at kritisere her, fordi jøderne blev tvunget til kooperation. Musmanno beskriver, at faktum er: „[…] dass Eichmann mit Todesdrohungen hier und da Quislinge und Lavals zur ‚Kooperation‘ zwang […]“ (Musmanno cit. i: Krummacher, 1964: 89). Derudover retfærdiggør han jøderådenes kooperation, fordi de til slut led samme skæbne som de jøder, de havde været med til at organisere til deportation: „Außerdem wurden Judenräte, von denen man Listen von Juden unter falschen Zusicherung verlangte, […] selbst vor die Gewehre der Einsatzgruppen gestellt oder unter die Gas’duschen‘ geworfen“ (Musmanno cit. i: Krummacher, 1964: 89). Musmanno fremstiller altså jøderådene som ofre, men det er her interessant, at han ikke bestrider Arendts påstand omkring samarbejdet mellem tyskerne og jøderådene. Derimod er hans argumentation vedrørende dette tema kortere og svagere end de andre argumentationer i hans artikel. Musmanno erklærer derimod, at: „[…] kein diesbezügliches Argument der Verfasserin vermag den Glanz des Märtyrertums der wehrlosen Millionen zu verdunkeln […]“ (Krummacher, 1964: 89). Musmanno mener her, at Arendt, gennem påstandene omkring det jødiske samarbejde, forsøger at fratage jøderne æren for deres martyrdom.   
Friedländer udtrykker ligeledes i sin bog, at fremstillingen af jøderådene som kollaboratører ikke er helt korrekt: „In Wirklichkeit war jeder Einfluß, den die Opfer auf den Verlauf ihrer eigenen Viktimisierung haben konnten, marginal, aber manche Interventionen fanden (mit welchem Ergebnis auch immer) in einigen wenigen nationalen Kontexten statt. […]“ (Friedländer, 2006: 22). I citatet bliver det tydeligt, at jøderådenes indflydelse ikke er så omfattende, som den fremstilles i Arendts bog, men Friedländer understreger dog, at de havde indflydelse, selvom denne var marginal.

En anden side af jødernes rolle er den manglende modstand. I Arendts bog berettes der kun om jødisk modstand en gang:

„Gegen Ende des Sommers, als Gerüchte umgingen, dass die Vergaßungen bald eingestellt und die Anlagen abgerissen werden sollte, brach eine Revolte aus, eine der wenigen, die überhaupt in den Lagern vorgekommen sind […] Der Aufstand endete in einer völligen Katastrophe – nur ein einziger blieb am Leben, davon zu berichten“ (Arendt, 2008: 295).

Denne beskrivelse fremhæver en fremstilling om, at jøderne ikke var i stand til at forsvare sig selv. Herigennem tilskrives jøderne en passivitet, der minder om den, som er tydelig i metaforen „får til slagtning“ (Arendt, 2006: xi). Passiviteten tydeliggøres ligeledes gennem rollen som hjælpeløse, som jøderne, via denne fremstilling, indtager.   
Arendt beretter om, hvordan danskerne beskyttede jøderne mod de tyske myndigheder: „Doch die Dänen erklärten den deutschen Behörden, daß sie ohne dänische Zustimmung keinen Anspruch auf die Flüchtlinge hätten, die ja staatenlos und keine deutschen Bürger mehr seien“ (Arendt, 2008: 275). Fremstillingen, som kan interpreteres herud fra, er, at jøderne ikke kunne kæmpe for sig selv, da det ses, at danskerne (og de andre nationaliteter) måtte forsvare dem over for tyskerne.   
I denne forbindelse er det desuden relevant at fremhæve, at Arendt i løbet af nationalsocialismens udvikling under anden verdenskrig (1933-1945) insisterede på, at jøderne skulle gøre oprør. Hun mente, at det var jødernes ansvar at bekæmpe diskriminationen og gøre op med offerrollen gennem aktiv deltagelse. I denne forbindelse argumenterer hun for oprettelsen af en jødisk hær, så jøderne ville være i stand til at forsvare sig som minoritet mod undertrykkelse (Laustsen & Rendtorff, 2002: 29-31). Det er relevant her at påpege, hvordan den manglende militære styrke sandsynligvis har resulteret i, at jødernes rolle som hjælpeløse og forsvarsløse ofre er blevet forstærket.

### Den jødiske hævnfantasi

I forbindelse med fremstillingen af jøderne som havende indtaget rollen som hjælpeløse og forsvarsløse ofre, kan retssagen mod Eichmann inddrages, da denne indeholder det vigtige aspekt, jødisk hævnfantasi, der er relevant at forklare kort. I Arendts bog sættes der flere gange spørgsmålstegn ved, hvorvidt retssagens kerne var at give Eichmann mulighed for at bevise sin uskyld eller kun at få mulighed for at straffe ham. Flere gange nævnes det, at Eichmann bliver benyttet for at statuere et eksempel: „Für die Anklage stand die Geschichte selbst im Mittelpunkt des Prozesses. ‚Nicht ein einzelner sitzt in diesem historischen Prozeß auf der Anklagebank und auch nicht nur das Naziregime, sondern der Antisemitismus im Verlauf der Geschichte‘“ (Arendt, 2008: 91). På baggrund af citatet kan der tales om, hvorvidt Eichmann ikke selv udsættes for en dehumanisering og gennem denne er blevet forvandlet fra at være et individ til en inkarnation af de nationalsocialistiske værdier og forbrydelser, som blev begået mod jøderne under anden verdenskrig. Retssagen fungerer i denne kontekst som en jødisk hævnfantasi, da den muliggør, at de hjælpeløse ofre kan hævne sig på deres gerningsmænd, eller i hvert fald en repræsentant for dem. Temaet hævnfantasi vil blive behandlet yderligere i projektets senere afsnit, da dette også spiller en rolle i Tarantinos film.

I de følgende afsnit vil begreberne intertekstualitet og stereotyper blive defineret, ligesom deres relevans i forbindelse med projektets problemformulering vil blive forklaret.

### **Intertekstualitet**

I konteksten af problemformuleringen er intertekstualitet relevant at inddrage og undersøge, da filmen *Inglorious Basterds* fungerer som en intertekst, da denne tydeligt er inspireret af filmen *The Inglorious Bastards* fra 1978 instrueret af Enzo G. Castellari. I denne forbindelse er det relevant at undersøge, om der findes henvisninger, referencer eller lignende til den oprindelige film i Tarantinos film.

Begrebet intertekstualitet er udviklet af Julia Kristeva. Grundlæggende defineres begrebet i Timothy Dewhirsts artikel som: “[…] the passage of one (or several) sign system(s) into another” (Dewhirst cit. i: Arnett, 2007: 454). Oprindeligt er intertekstualitet et litterært begreb (Edgar & Sedgwick, 2008: 176) som betegner sammenfletningen af tekster i hinanden (Arnett, 2007: 454). Intertekstualitet kan forekomme i mange former; såvel referencer til elementer fra andre kilder som anvendelse af elementer fra andre kilder. Det er nødvendigt at fremhæve, at betegnelsen „tekst“ ikke kun omfatter skriftlige fremstillinger men derimod også fremstillinger, der kombinerer elementer som for eksempel billeder, skrift og lyd. Edgar definerer begrebet på følgende måde: “Thus a photograph, a song, an advertisement (combining photographic or other visual signs with written signs), a video or a costume may all be understood as texts” (Edgar cit. i: Edgar & Sedgwick, 2008: 364). Det vil sige, at en film, ifølge denne definition, ligeledes kan forstås som en tekst, og derfor er intertekstualitet også et relevant aspekt at undersøge i forbindelse med filmmediet.

Intertekstualitet fungerer for eksempel på en sådan måde, at en tekst integrerer elementer fra andre tekster i sig. Disse elementer kommer så til udtryk i teksten på forskellige måder og tilføjer en vis dybde til teksten på grund af inddragelsen af andre tekster.   
Et godt eksempel til at illustrere intertekstualitet er Dante Alighieris bog, *Die Göttliche Komödie[[7]](#footnote-7)*. Dette værk indeholder elementer, der stammer fra mange litterære og ikke-litterære kilder som for eksempel den græske mytologi, kristendommen og andre religioner samt historiske personer og personer fra Alighieris samtid. For eksempel optræder karaktererne Helena og Paris fra Homers *Iliaden* i den femte sang fra delen af hans bog kaldet Inferno[[8]](#footnote-8) (Alighieri, 2006: 47). På grund af den intertekstuelle anvendelse bliver karaktererne i konteksten af Alighieris værk forvandlet til symboler repræsenterende lystfuldhed. Det vil sige, at karaktererne får en ny funktion gennem intertekstualiteten, der refererer til deres oprindelige funktion.

## Stereotyper

Begrebet stereotyp kan defineres som følgende: “A stereotype is an oversimplified and usually value-laden view of the attitudes, behaviour and expectations of a group or individual” (Edgar cit. i: Edgar & Sedgwick, 2008: 335). Derudover beskriver Edgar, at stereotyper: “[…] which may be deeply embedded in sexist, racist or otherwise prejudiced cultures, are typically highly resistant to change, and play a significant role in shaping the attitudes of members of the culture to others” (Edgar cit. i: Edgar & Sedgwick, 2008: 335-336).

Medierne spiller også en relevant rolle i udbredelsen og tilblivelsen af stereotyper (Edgar & Sedgwick, 2008: 336). For at kunne forklare udbredelsen af stereotypiske fremstillinger gennem medierne mere detaljeret og eksemplificere begrebet, er Jack G. Shaheens bog *Reel Bad Arabs – How Hollywood Vilifies a People* relevant at inddrage[[9]](#footnote-9), da denne diskuterer, hvordan stereotypiske fremstillinger i film udbredes gennem medierne, og påvirker hvordan fremstillingen af disse uden for biograferne opfattes. Bogen og begrebet stereotyp er relevant at inddrage i projektet, da analysekapitlet fokuserer på fremstillingen af tyskere og jøder og i denne forbindelse undersøger, hvordan disse to grupper fremstilles i *Inglorious Basterds*, og hvorfor de fremstilles sådan.

Shaheen påstår, at et af de vigtigste elementer i tilblivelsen af stereotyper er gentagelser og beskriver, at: “Repititious and negative images of the reel Arab literally sustain adverse portraits across generations. The fact is that for more than a century producers have tarred an entire group of people with the same sinister brush” (Shaheen, 2001: 11). I denne forbindelse beskriver han også, at den fortsatte brug af én specifik fremstilling hænger sammen med, at instruktørerne er opvokset med en bestemt skildring som eksempelvis det arabiske fjendebillede. På grund af dennes indflydelse på filmproducenterne, er det også denne skildring som videreføres gennem deres film (Shaheen, 2001: 28). Som følge af denne tendens mener Shaheen, at stereotyperne bliver selvforstærkende, fordi det er muligt for dem at vedligeholdes gennem generationer, og at denne forankring gør stereotyperne sværere at bryde.

En stereotyp opstår, ifølge Shaheen, når en marginal del af en befolkning, eksempelvis arabiske terrorister, gøres til repræsentanter for hele befolkningen (Shaheen, 2001: 28). Et andet nøglebegreb i tilblivelsen af en stereotyp er altså generalisering. Derudover beskriver han en gensidig påvirkning mellem medierne og virkeligheden med henblik på tilblivelsen af stereotyper. Han pointerer, at begivenheder som for eksempel stridighederne mellem israelerne og palæstinenserne og terrorangrebet den 11. september 2001 har forstærket den anti-arabiske stereotyp, skabt af amerikanerne. Eftersom araberne fremstilles som fjender gennem nyhedsmedierne, virker det også naturligt og accepteret, at disse er fjenderne i film. Det vil sige, at fremstillingen uden for biografen altså influerer den filmiske fremstilling, som igen påvirker fremstillingen uden for biografen. Denne proces illustrerer således en spiral af gensidig påvirkning.   
Shaheen henviser til Platon, som har sagt, at de, som fortæller historierne, kontrollerer samfundet (Shaheen, 2001: 5). På denne måde påpeger Shaheen, at de stereotypiske fremstillinger, som Hollywood leverer gennem film, påvirker seernes holdning over for de virkelige arabere negativt.

Shaheen definerer fremstillingen af stereotypiske arabere som: “[…] brutal, heartless, uncivilized, religious fanatics and money-mad cultural ‚others‘ bent on terrorizing civilizied Westerns, especially Christians and Jews” (Shaheen, 2001: 2). Det relevante i dette citat er, at også en anden stereotyp præsenteres, nemlig jøden som offer, der trues af araberne. I projektets kontekst er det også relevant, at Shaheen påstår, at den nutidige filmiske fremstilling af araberne tidligere blev associeret med fremstillingen af jøderne, idet: “[…] this earlier incarnation of anti-Semitism, where Jews were portrayed as representing everything evil and depraved in the world, has in many ways found new life in modern film – only this time, the target is Arabs” (Shaheen, 2001: 6). Det vil sige, at araberne har overtaget rollen som repræsentanter for ondskab og som Europas fjende fra jøderne. Det kan tænke sig, at denne ændring hænger sammen med, at det efter anden verdenskrig ikke var passende at fremstille jøderne som fjender. Ud over det gamle fjendebillede af jøderne har den stereotypiske araber også overtaget træk som at være uciviliseret og vild fra westernfilmens gamle fremstilling af indianerne (Shaheen, 2001: 18).   
I forbindelse med fremstillingerne af jøderne, araberne og indianerne som fjender, sammenligner Shaheen indirekte Hollywood med Det Tredje Rige. Han underbygger denne sammenligning, idet han mener, at den dehumanisering, som Hollywood skaber gennem de stereotypiske fremstillinger af araberne, er sammenlignelig med den dehumanisering, som tyskerne udsatte jøderne for, og som resulterede i og blev ledsaget af holocausten (Shaheen, 2001: 4). Shaheens observationer og påstande omkring den anti-arabiske stereotyp gør sig gældende i dette projekt, da tyskeren er en anden nationalitet, der, ligesom araberen, er blevet stereotypiseret gennem fremstillinger i en lang række film. I tilblivelsen af den stereotypiske fremstilling af tyskeren gør de samme faktorer sig gældende som dem, Shaheen påpeger i forbindelse med den arabiske stereotyp. Den gentagne anvendelse af tyskerne i film fremstillet som nationalsocialister har styrket denne fremstilling. Også den historiske kontekst, anden verdenskrig og holocausten, uden for biografen, har bekræftet validiteten af denne fremstilling, og dermed medvirket til at vedligeholde denne og gøre den sværere at bryde.   
De samme faktorer kan findes ved fremstillingen af jøderne, der i en filmhistorisk kontekst, som Shaheen også forklarer, både fremstilles som fjender (før anden verdenskrig) og ofre (efter anden verdenskrig). Rollen som offer er blevet vedligeholdt og styrket gennem den talrige række historisk-inspirerede krigsfilm, der har haft anden verdenskrig som omdrejningspunkt.

# Metodekapitel

## **Den filmanalytiske metode**

Da der i projektet fokuseres på en film*,* er det nødvendigt at forklare filmanalyse, som udgør projektets metode. Filmmediet anses i dag for at være et relevant og etableret medie på trods af, at det ikke er lige så gammelt som det litterære medie (Bordwell & Thompson, 2008: 1) og er derfor et relevant og aktuelt udgangspunkt for projektet.

Begrebet filmanalyse betegner en samlet undersøgelse af områderne: cinematografi, klipning, lyd og mise-en-scène. Da problemformuleringens kontekst hovedsageligt lægger vægt på filmens karakterer, disses handlinger og motivationer, vil de ovennævnte filmanalytiske elementer derfor kun blive inddraget i analysen, hvis de leverer en yderligere dimension til undersøgelsen af karakterernes fremstilling. Et eksempel på et sådant bidrag kunne være en visuel dimension gennem stillbilleder fra filmen eller særlig brug af lydeffekter. Den begrænsede inddragelse af de filmanalytiske elementer hænger sammen med, at empirien er film, og at de nævnte områder kan have relevans, men disse er ikke hovedfokusset i analysen. Derudover har det grundet begrænset plads og tid ikke været muligt at inddrage og behandle dem som del af projektet.

Da film kan opfattes som tekst, må der ligeledes findes ligheder mellem den filmanalytiske metode og den litterære analysemetode. Mario Klarer beskriver, at: „Trotz spezifischer Charakteristika und einer eigenen Fachterminologie lässt sich der Film mit literaturwissenschaftlichen Methoden analysieren, da er in Wechselwirkung zu den klassischen literarischen Genres steht“ (Klarer, 1999: 86). Dette understøttes i bogen *Wie interpretiert man einen Film?* af Peter Beicken, der fremstiller filmanalyse som et fænomen, der har sit udspring i flere forskellige undersøgelsesområder: „Die Filmanalyse verdankt anderen Disziplinen viel. Vor allem Sprachwissenschaft, Semiotik, Litteraturwissenschaft, aber auch Soziologie, Psychoanalyse, Kulturstudien und Feminismus haben Anteil an Theorie und Praxis der Filmanalyse“ (Beicken, 2004: 11). Beicken fremhæver tydeligt gennem citatet, at den filmanalytiske metode indeholder de samme aspekter som den litteraturanalytiske metode.

* + 1. Filmiske karakterer

Eftersom projektet fokuserer på karaktererne i filmen, er filmiske karakterer også et relevant begreb at forklare dybere som et underpunkt til filmanalysen. I M.H. Abrams & Geoffrey Galt Harphams bog *A Glossary of Literary Terms* refereres til E.M. Forster som havende introduceret distinktionen mellem en rund karakter og en flad karakter: “A flat character […] is built around ’a single idea or quality’ and is presented without much individualizing detail […]” (Abrams & Harphams, 2005: 46). En rund karakter, derimod, beskrives som: “[…] complex in temperament and motivation and is represented with subtle paricularity […] [and] is as difficult to describe with any adequacy as a person in real life and like real persons, is capable of surprising us” (Abrams & Harphams, 2005: 46). Forsters definition inddeler således karakterer i to kategorier: den flade karakter, som minder om begrebet stereotyp, der repræsenterer en egenskab, kvalitet eller motivation, og den runde karakter, som skildrer en kompleks opbygning og en mere nuanceret og flersidet personlighed, sammenlignet med den flade.   
Michael Ryan og Melissa Lenos beskriver i deres bog, *An introduction to Film Analysis – Technique and Meaning in Narrative Film*, at filmiske karakterer kan forstås som simulerede mennesker, og at en film i denne forbindelse bliver til en historie om mennesker (Ryan & Lenos, 2012: 169). Ud over at være en simulation af et virkeligt menneske indeholder filmiske karakterer også en anden dimension. Ryan og Lenos beskriver denne dimension som, at: “Characters are created by screenwriters and given life by actors. Their development – from ignorance to enlightenment or fear to courage – is often a way of making meaning in movies” (Ryan & Lenos, 2012: 133). Dette citat kan interpreteres som, at en filmisk karakter repræsenterer en funktion som del af en større mening. Det vil sige, at det også bliver nødvendigt at undersøge, om der bliver udtrykt en større mening gennem karaktererne, for eksempel hvad disse fortæller om fremstillingen af tyskerne og jøderne i filmen sammenlignet med den rolle, som tilskrives grupperne ifølge teorikapitlet.   
Ryan og Lenos definerer også metaforer som et relevant element i sammenhæng med de filmiske karaktereres rolle, da de skriver, at: “Metaphors make meaning by comparing two different things. They often link characters to objects within the same image. […] The metaphor makes a stronger argument than either visual element alone would have in a single frame on its own” (Ryan & Lenos, 2012: 133-134). Ifølge citatet kan metaforer således bruges til at udtrykke en mening eller et forhold, der ikke fremstilles direkte.

I forbindelse med den filmanalytiske metode er det også vigtig at nævne, at der som empiri til interpretationen benyttes citater fra filmen. De fleste citater bliver fremstillet i dialog-form, dog bliver de franske dialoger noteret ifølge den engelske oversættelse fra filmens undertekster.

Ud over at indeholde filmanalytisk metode indeholder analysen også samfundsanalytiske aspekter, da den behandler fremstillingerne af jøder og tyskere i filmen. For at kunne undersøge disse inddrages begreberne: ondskabens banalitet, holocausten, antisemitisme og jøderne, samt stereotyp og intertekstualitet. Begrebet, ondskabens banalitet, er relevant at inddrage i projektet, fordi det opstiller en tese omkring fremstillingen af ondskab, der opstod i forbindelse med karakteriseringen af en tysk SS-officer. Det er derfor interessant at undersøge, om denne tese passer med de fremstillinger af tyskere, der finder sted i *Inglorious Basterds*, som udspiller sig i kontekst af anden verdenskrig og derfor også indeholder tyske officerer.  
Da projektet ligeledes undersøger fremstillingen af jøderne, er begreberne holocausten, antisemitisme og jøderne som ofre relevante at inddrage. Ud over fremstillingen af jøderne beskriver begreberne også tendenser for tiden under anden verdenskrig, der er den tidsmæssige placering for filmen.   
Stereotyper er relevant, da det er nødvendigt at kende den stereotypiske fremstilling af henholdsvis jøderne og tyskerne, fordi analysen undersøger fremstillingen af disse grupper i denne film. Begrebet stereotyper er særligt relevant i forbindelse med diskussionen, hvor filmens fremstilling vil blive sammenlignet med den stereotypiske fremstilling af henholdsvis jøderne og tyskerne.   
Begrebet intertekstualitet vil være fokus i afsnittet inden analysen af karaktererne. Dette afsnit vil fokusere på intertekstualitet i konteksten af filmen *The Inglorious Bastards* fra 1978 instrueret af den italienske instruktør Enzo G. Castellari. Analysen i dette afsnit vil undersøge, om der er et intertekstuelt forhold mellem Tarantinos og Castellaris film, som er inspirationskilde til Tarantinos film, ved at fremhæve forskelle og ligheder mellem disse.

# Analysekapitel

I det følgende kapitel vil filmens karakterer blive analyseret. Ud over de tyske og jødiske karakterer, vil karakterer, der ikke falder ind under de to grupper, også blive inddraget, da disse bidrager til fremstillingerne af de to grupper og derfor er vigtige for analysen. Som analysens fokus er der udvalgt karakterer, der udgør såvel større som mindre roller i filmen.

Før at kunne begynde analysen er det nødvendigt at forklare konteksten, som karaktererne optræder i. Derfor vil det følgende afsnit omhandle filmens plot og give et overblik over tid og miljø, samt en oversigt over de relevante karakterer i filmen. Gennem dette overblik over de mere generelle omstændigheder i filmen vil der blive skabt et solidt og forståeligt grundlag for analysen af karaktererne.

## Gengivelse af filmens plot

Filmens handling starter i Frankrig i 1941, hvor SS-officeren Hans Landa besøger mælkebonden Perrier Lapadite, som han forhører omkring information om en eftersøgt jødisk familie, Dreyfus, der stammer fra egnen. I løbet af samtalen gennemskuer Landa, at Lapadite skjuler familien. Landa presser ham, via trusler mod hans familie, til at afsløre, at Dreyfus-familien skjuler sig under gulvet i hytten, de befinder sig i. Landa beordrer sine mænd til at skyde gennem gulvet, og de dræber herved hele Dreyfus-familien undtagen den unge pige, Shosanna Dreyfus, der flygter til fods fra hytten.

Handlingen springer tre år frem i tiden. Her introduceres løjtnant Aldo Raine og hans Basterds, en enhed bestående af otte jødisk-amerikanske soldater, som skal infiltrere Frankrig, der på dette tidspunkt er besat af den tyske værnemagt. Deres mission er følgende: at dræbe så mange tyske soldater så muligt. Handlingen springer igen frem i tiden, og en desperat Hitler skælder to officerer ud, fordi der intet kan stilles op mod the Basterds. Efterfølgende beretter Butz, en tysk korporal, som eneste overlevende fra sin enhed, Hitler om sit møde med the Basterds. Under sin tilfangetagelse bevidner Butz, hvordan The Bear Jew, Donny Donowitz, dræber sergent Werner Rachtman, da han ikke vil udlevere informationer omkring en tysk enhed i nærheden. Butz derimod udleverer informationerne for at redde sit liv men får til gengæld skåret et svastika ind i panden af Aldo Raine, så han ikke senere kan skjule sin nationalsocialistiske fortid.   
Sideløbende med dette introduceres karakteren, biografejeren Emmanuelle Mimieux. Mimieux er i virkeligheden Shosanna Dreyfus, der, efter mordet på sin familie, skjuler sig bag denne falske identitet. En aften uden for sin biograf møder hun den unge tyske soldat, Fredrick Zoller, der straks forelsker sig i hende. Dreyfus finder senere ud af, at Zoller er en berømt krigshelt på grund af hans nedkæmpning af amerikanske tropper i Italien, og at han spiller sig selv i propagandafilmen *Stolz der Nation*, som skildrer denne hændelse, instrueret af Joseph Goebbels. Zoller overtaler Goebbels til at lade filmpremieren finde sted i Dreyfus’ biograf. Dreyfus griber denne mulighed og planlægger, sammen med sin elsker, Marcel, at låse de højtrangerende tyske officerer inde og derefter brænde biografen ned til grunden. Samtidigt briefes i England den britiske løjtnant, Archie Hicox, af sin overordnede general, Ed Fenech, og premierminister Winston Churchill omkring en mission, hvor han, sammen med the Basterds, skal mødes med den tyske skuespillerinde, Bridget von Hammersmark, der agerer som dobbeltagent for England, for at infiltrere filmpremieren og plante bomber i biografen.

The Basterds og den britiske løjtnant Hicox befinder sig uden for en kro i den franske by Nadine. På trods af blandt andet Raines protester omkring mødestedet begiver Hicox og to Basterds (Wilhelm Wicki og Hugo Stiglitz) sig i ind i kroen forklædt som SS-officerer. Her møder de dobbeltagenten Bridget von Hammersmark, der forklarer dem, at hun valgte dette mødested, fordi der ikke plejer at være tyske soldater der, men denne aften er der en enhed tilstede, der fejrer, at en af soldaterne (oversergent Wilhelm) er blevet far. Den fulde, nybagte far gør opmærksom på Hicox’ mystiske tyske accent, hvilket fanger Gestapo-majoren, Dieter Hellstroms, opmærksomhed. Det lykkes dog Hicox og von Hammersmark at overbevise Hellstrom om Hicox’ oprindelse med en løgn. Hicox afslører senere sig selv, da han skal bestille whisky, og mødet ender i et skyderi, hvor Bridget von Hammersmark er den eneste overlevende i kroen.

Aldo Raine og de resterende Basterds uden for kroen får hende bragt til en dyrelæge, som kan behandle hendes skader. Von Hammersmark fortæller Aldo Raine om hændelserne på kroen og at ud over højerestående nationalsocialister som for eksempel Göring og Bormann vil Adolf Hitler også være til stede ved premieren. På baggrund af denne nyhed vælger Aldo Raine at lave en ændring i planen og beslutter at ledsage von Hammersmark til premieren sammen med Ulmer og Donowitz, forklædte som italienske filmfolk (da ingen af disse kan tale tysk). Samtidig undersøger Landa hændelsen i kroen og finder, ud over de to tysktalende Basterds, en autograf signeret af Bridget von Hammersmark og en damesko, men Hammersmark er ikke at finde blandt ligene i kroen.

Ved premieren, imens Dreyfus og Marcel lægger sidste hånd på deres plan, møder von Hammersmark og hendes ledsagere Landa. Landa spørger, om han kan tale med von Hammersmark under fire øjne på sit kontor, hvor han konfronterer hende med skoen, som er beviset på hendes forræderi. Landa kvæler von Hammersmark og beordrer derefter Raine og Utivich fanget og ført til sig. Under en samtale med Raine og Utivich afslører Landa, at han ikke har i sinde at stoppe Donowitz og Ulmer fra at sprænge Hitler og de andre nationalsocialister i luften, men denne tjeneste er dog ikke gratis. Landa får herved kontakt med Raines overordnede og arrangeret, at han, ud over ikke at blive straffet for sine forbrydelser, skal belønnes for sine gerninger i kampen mod nationalsocialismen og Det Tredje Rige.

Under filmfremvisningen betræder Fredrick Zoller projektørrummet, hvor Dreyfus befinder sig. Først afviser hun hans tilnærmelser, men da han derefter fornærmet braser ind, beder hun ham om at låse døren. Mens han er i færd med dette, skyder hun ham, hvorefter hun i et kort øjebliks samvittighedskvaler til sin lettelse opdager, at han stadig er i live. Hun nærmer sig ham, men overraskes, da han vender sig, skyder og dræber hende. Samtidigt med dette dræber Ulmer og Donowitz vagterne uden for Hitlers loge.

Den nationalsocialistiske propagandafilm skifter pludselig over til en sekvens med Dreyfus, der fortæller det tyske publikum, at de om lidt vil blive myrdet af en jøde, hvorefter Marcel sætter ild til biografsalen ved at antænde en stor samling filmruller. Samtidigt med dette braser Ulmer og Donowitz ind i Hitlers loge og myrder ham og Goebbels, hvorefter de begynder at skyde ned mod de paniske tyskere, der forgæves forsøger at komme ud fra salen. Dette ender, da bomberne, som Ulmer og Donowitz har spændt omkring anklerne, eksploderer, og hele biografen bliver sprængt i luften.

Landa og en tysk soldat kører Raine og Utivich til de allieredes territorium, hvor de, efter aftale med Raines overordnede, skal overgive sig til Raine og Utivich. Raine, der ikke er i stand til at acceptere, at Landa slipper afsted med de forbrydelser, han har begået i nationalsocialismens navn, skyder den tyske soldat og skærer derefter et svastika ind i panden på Landa, så han aldrig vil kunne fraskrive sig sin fortid.

## Det intertekstuelle forhold mellem Tarantino og Castellari

Tarantino forholder sig gennem sin film til forskellige aspekter af virkeligheden. Det ene aspekt er den historiske virkelighed, som kommer til udtryk gennem nationalsocialismen, holocausten og anden verdenskrig. Det andet aspekt er den filmhistoriske virkelighed, som kommer til udtryk via det intertekstuelle forhold til inspirationskilden, *The Inglorious Bastards* (1978), instrueret af Enzo G. Castellari.

Som nævnt i teorikapitlet kan intertekstualitet forekomme på forskellige måde. Et eksempel på intertekstualitet ses i titlerne på de to film. Det er her mere end tydeligt, at Tarantino har fundet inspiration i Castellaris film. De eneste forskelle på de to titler er, at Tarantino har undladt den bestemte artikel, som er til stede i Castellaris, samt at stavemåden differentierer en smule fra *Bastards* til *Basterds*. Dette kan eventuelt hænge sammen med, at Tarantino vil vise, at hans film ikke er en genindspilning, altså at den ikke er identisk med Castellaris film, men derimod inspireret af denne.

Desuden optræder skuespilleren Bo Svenson, der i Castellaris film spiller løjtnant Robert Yeager, også i Tarantinos film. I filmen *Stolz der Nation*, instrueret af Eli Roth, der vises i *Inglorious Basterds* under filmpremieren, optræder Svenson som den amerikanske oberst.

Castellari optræder i sin egen film i en mindre rolle som en tysk officer[[10]](#footnote-10). Som en hyldest til Castellari, der er inspirationskilde til Tarantinos film, har han også en rolle som statist i denne. I filmens fjerde kapitel, i scenen hvor de tre Basterds udgiver sig for at være italienere, kan Castellari ses i baggrunden i rollen som en højere rangerende nationalsocialist (jf. billede 1).

  
Billede 1: Instruktør Enzo Castellaris ses i baggrunden som en tysk officer (1:48:53).

Denne scene er også relevant i forbindelse med en anden reference til Castellari, idet Aldo Raine udgiver sig for at være en stuntmand ved navn Enzo Gorlomi, hvilket ligner Castellaris fødselsnavn Enzo Girolami (IMDB). Hyldesten til Castellari, samt anvendelsen af titlen, beskrives af Eli Roth som hængende sammen med, at Castellari er både hans og Tarantinos favoritinstruktør[[11]](#footnote-11).  
Dæknavnet Antonio Margheriti, som Donowitz benytter, da han udgiver sig for at være en italiensk kameramand, er desuden navnet på en anden italiensk instruktør (IMDB).

Med hensyn til de to films tid og miljø minder de om hinanden, da begge films handling finder sted i Frankrig i 1944 under den tyske værnemagts besættelse. Plottet udgør, derimod, en af de største forskelle mellem filmene, da hele aspektet med jøder, som dræber Hitler i opnåelsen af en jødisk hævn, ikke er del af handlingen i Castellaris film. Denne handler derimod om fem amerikanske soldater, der, under en transport til krigsdomstolen, bliver angrebet af tyske soldater og flygter. Disse soldater skal for en krigsdomstol på grund af forbrydelser og brud med det militære reglement, og det er i denne forbindelse, at titlens betydning bliver klar: soldaterne er uden ære (Inglorious), fordi de har vanæret sig inden for militæret. I Tarantinos film hænger de jødiske soldaters æresløshed snarere sammen med de metoder, som de benytter i bekæmpelsen af de tyske soldater.

Efter angrebet på transporten i Castellaris film beslutter soldaterne sig for at flygte til Schweiz. På deres vej møder de den tyske soldat, Adolf Sachs, der, som nationalsocialisternes krigsfange, er villig til at hjælpe dem til Schweiz. Ved et uheld kommer de til at dræbe en enhed amerikanske soldater, som på grund af en hemmelig mission er forklædt som tyske soldater. De amerikanske soldater indser først senere, at tyskerne, som de myrdede, var amerikanere, og de overtager efterfølgende deres mission, som omhandler sabotagen af et pansret tog transporterende en atombombe. Missionen, som Tarantinos protagonister skal udføre, er altså også forskellig fra missionen i Castellaris film, men fjenden er den samme, nemlig tyskerne.

Et andet element, som er til stede i begge film, er den tysk-amerikanske alliance, som i Tarantinos film er Wilhelm Wicki[[12]](#footnote-12) og Hugo Stiglitz’ tilstedeværelse i The Basterds. Denne alliance kommer til udtryk i Castellaris film gennem samarbejdet mellem de amerikanske soldater (særligt løjtnant Yeager) og den tyske krigsfange, Adolf Sachs, der distancerer sig selv fra nationalsocialismen og hjælper amerikanerne.   
De amerikanske karakterer i begge film benytter desuden den generaliserende og nedsættende slang-term „Kraut“ om de tyske soldater.

Temaerne selvopofrelse og romantik er til stede i begge film. I Castellaris film er der to romancer. Den ene er mellem den amerikanske soldat, Berle, og den franske samarit, Nicole. Denne bliver dog forpurret af den anden amerikanske soldat, Tony, der derefter indleder et forhold med Nicole. Tony og Nicole finder hinanden igen efter missionen er tilendebragt, og filmen får derigennem en lykkelig slutning (1:37:32). Dette aspekt adskiller sig fra Tarantinos film, hvor den romantiske dimension gøres op med via den melodramatiske drejning. Filmene adskiller sig også fra hinanden i denne forbindelse ved at Castellaris film ender med kærlighed, mens Tarantinos film bogstavlig talt ender i en kombination af smerte og retfærdiggørelse med afstraffelsen af Landa.   
Selvopofrelse spiller en væsentlig rolle i Castellaris film, ligesom den gør det i Tarantinos. I Castellaris er de amerikanske soldaters egentlige intention at flygte til Schweiz, men på grund af drabet af den amerikanske enhed forklædt som tyskere, går de med til at gennemføre missionen i bytte for immunitet. I gennemførelsen af missionen mister tre, muligvis fire, amerikanske soldater livet[[13]](#footnote-13). Yeager udløser lige før sin død bomben på toget og sprænger de mange tyske soldater, der ligger i baghold, i luften. Hermed er et tilstedeværende element i begge film en eksplosion, der dræber et stort antal tyske soldater. Også i Tarantinos film mister en stor del af protagonisterne livet, blandt andet Ulmer, Donowitz, Stiglitz og Dreyfus.

Da holocausten ikke behandles direkte i filmen, men kun antydes via få diskrete referencer, kan denne også interpreteres som værende et intertekstuelt element. Disse referencer forekommer i forbindelse med Landa i filmens første kapitel: I løbet af scenen, hvor Landa afhører Lapadite, noterer Landa informationerne omkring den eftersøgte jødiske familie, som han får fra Lapadite, i en oversigt (07:32). Denne oversigt hentyder til, at der finder en organisering af jøderne sted, men filmen beretter ikke videre om holocausten eller udryddelsen af jøderne. Et andet eksempel er Landas funktion og tilnavn, som repræsenterer holocausten, idet han forfølger og udrydder jøder: “[…] the Führer has put you in charge of rounding up the Jews left in France who are either hiding or passing for Gentile” (06:30-06:35). Tendensen omkring udeladelsen af holocaust og udryddelserne af jøderne bliver yderligere diskuteret i et senere kapitel (jf. s. 43-46).

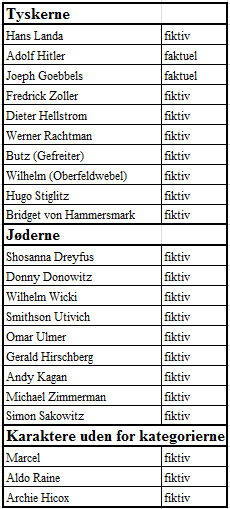
## Tid og miljø

Filmens plot er inddelt i fem kapitler. I det efterfølgende vil de større skift i miljø (og lokalitet) og tid blive gennemgået én ad gangen. Hele filmens første kapitel foregår, som titlen *Once upon a time in Nazi-occupied France* indikerer, i Frankrig. Tidsmæssigt fastsættes det i starten af kapitlet til at foregå i 1941. I filmens andet kapitel, *Inglorious Basterds*, foregår den første scene, ifølge manuskriptet, et uspecificeret sted i England (Tarantino, 2008: 18). Tidsmæssigt er der ingen direkte angivelse, men det er tænkeligt, at den foregår efter det første kapitel. Den efterfølgende scene, hvor Adolf Hitler optræder for første gang, foregår, ifølge manuskriptet, i Barvia (Tarantino, 2008: 19-20), som enten er en fejlskrivning af Barvaria (Bayern) eller en fiktiv by eller region. Lokaliteten skifter i løbet af denne scene, da den tyske korporal Butz fortæller om sin tilfangetagelse, til en uspecificeret skov i Frankrig (Tarantino, 2008: 22). Hele tredje kapitel, *German Night in Pari*s, foregår i Frankrig i 1944. Tidsmæssigt foregår scenerne fra andet kapitel og filmen ud inden for samme tidsramme som den, der indikeres i tredje kapitel, det vil sige omkring 1944. Første scene i filmens fjerde kapitel, *Operation Kino*, foregår i England.[[14]](#footnote-14) Den efterfølgende scene foregår senere tidsmæssigt, da den britiske løjtnant Archie Hicox nu befinder sig i Frankrig sammen med the Basterds, uden for kroen, La Lousiane, i den fiktive franske landsby Nadine (Tarantino, 2008: 86). Filmens femte kapitel, *Revenge of the Giant Face*, foregår i Frankrig. For at gøre forklaringerne af tid og miljø mere overskuelig, er ovenstående informationer indsat i følgende skema:

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| **Kapitel** | Kapitel 1:  Once upon a time in Nazi-occupied France | Kapitel 2:  Inglorious Basterds | Kapitel 3:  German Night in Paris | Kapitel 4:  Operation Kino | Kapitel 5:  Revenge of the Giant Face |
| **Tid** | 1941 | Omkring 1944 | 1944 | 1944 | 1944 |
| **Lokalitet/miljø** | **Frankrig** (Lapadites hytte) | **England** (The Basterds’ mødested), **Barvia** (Hitlers hovedkvarter)  **Frankrig** (ukendt skov) | **Frankrig** (gaden uden for biografen, caféen, restauranten og biografen) | **England** (gods)  **Frankrig** (landsbyen Nadine, kroen, dyrelæge-klinikken)  **Barvia** (Hitlers hovedkvarter) | **Frankrig** (biografen, Landas kontor, grænsen til det amerikanske territorium) |

I denne forbindelse skal det nævnes, at Michael D. Richardson påpeger en relevant pointe i forbindelse med titlen på filmens første kapitel, *Once upon a time in Nazi-occupied France*. Han beskriver denne som værende en intertekstuel reference til filmen *Once Upon a Time in The West* (1968) af den italienske instruktør Sergio Leone, og derudover tjenende som en reference til eventyrgenren, hvis inddragelse Richardson mener, har det formål at markere, at filmens handling er fiktiv (von Dassanowsky, 2012: 102).

Det følgende afsnit vil fremstille karakterfordelingen samt forklare omstændighederne for udvælgelsen af de karakterer, som er i fokus i analyserne:

****

Som det ses ud fra skemaet er der i filmen ti tyske karakterer og ni jødiske karakterer, samt tre karakterer, der falder uden for de to kategorier. Desuden markerer skemaet ligeledes, hvorvidt karaktererne er faktuelle eller fiktive, og som det kan ses, er størstedelen fiktive. Det skal pointeres her, at karakterer, som indeholder referencer eller indeholder en implicit ’hommage’ til historiske personer, bliver medregnet som fiktive, da de kun baseres på noget faktuelt, som ikke direkte udtrykkes i filmens kontekst. Det vil sige, at Adolf Hitler er faktuel, da han i filmen både udseendemæssigt og funktionsmæssig stort set er identisk med den historiske Adolf Hitler. Aldo Raine derimod er en fiktiv figur, der beskrives som værende et hommage til både skuespiller og anden verdenskrigsveteran, Aldo Ray, og den fiktive, hævntørstige krigshelt, Charles Rane, fra filmen *Rolling Thunder*, instrueret af John Flynn i 1977 (IMDB). I filmen er karakterens funktion kun den som Aldo Raine, og hans reference til virkeligheden er derfor kun implicit.

Til analysen er samtlige af de ovenstående tyske karakterer udvalgt, med undtagelse af Bridget von Hammersmark. Grunden, til at denne karakter er undladt, er, at karakteren er for flad til at kunne bygge en hel analyse op omkring. Med hensyn til de jødiske karakterer vil der i analysen blive fokuseret på karaktererne Shosanna Dreyfus og Donny Donowitz, fordi de andre jødiske karakterer er flade karakterer, hvis indhold, ligesom ved von Hammersmark-karakteren, hverken er relevant eller omfattende nok til at danne basis for en analyse.[[15]](#footnote-15) De øvrige karakterer, der falder uden for de to kategorier, vil blive inddraget, hvis deres inddragelse kan bidrage med ydereligere information, men de vil ikke indgå herudover. Hovedfokusset er de tyske og jødiske karakterer, og de tre øvrige er henholdsvis fransk, amerikansk og engelsk.

For at forklare fremstillingen af jøderne og tyskerne i filmen, før disse specificeres i analyserne, kan scenen, hvor Aldo Raine (Brad Pitt) og hans jødisk-amerikanske soldater optræder for første gang, inddrages, da denne tydeliggør parternes forhold til hinanden. I scenen fortæller Raine sine Basterds, at deres eneste mål, efter at de har infiltreret Frankrig, er at myrde “Nazis” (19:49). Med henblik på fremstillingen af tyskerne beskriver Raine følgende:

(Aldo Raine): “I sure as hell, didn’t come down from the goddamn Smoky Mountains, cross five thousand miles of water, fight my way through half Sicily, and then jump out of a fucking air-o-plane, to teach the Nazi's lessons in humanity. Nazi ain't got no humanity. They’re the foot soldiers of a Jew hating, mass-murdering maniac, and they need to be destroyed. That's why any and every son-of-a-bitch we find wearing a Nazi uniform, they’re gonna die” (20:06-20:23).

Helheden af Raines tale til the Basterds tydeliggør, at han ikke skelner imellem betegnelserne nationalsocialist (Nazi) og tysker (German), men at han bruger disse som synonymer. Igennem talen tydeliggøres tendensen, at nationalsocialisterne bliver repræsentanter for hele den tyske befolkning i filmen.   
I det ovenstående citat fremstilles tyskerne som umenneskelige (Nazi ain’t got no humanity) og uforanderlige, det vil sige, at de aldrig vil kunne indlære deres manglende menneskelighed, og derfor må de tilintetgøres. Ifølge Raines logik ville det være spild af tid at forsøge at lære tyskerne menneskelighed (I sure as hell didn’t come down from the goddamn Smoky Moutains […] to teach the Nazi’s lessons in humanity). The Basterds får i denne sammenhæng funktion som tyskernes straf for deres umenneskelighed.   
Udover at være umenneskelige fremstilles tyskerne også, ifølge Raines beskrivelse, som værende vanvittige massemordere og antisemitter. I citatet kommer det desuden til udtryk, at jødernes mål er at myrde hver eneste person, som bærer en nationalsocialistisk uniform. Dette tilskriver jøderne en barbarisk og aggressiv dimension, som bliver tydeligere, da Raine beskriver, hvordan de vil indgyde frygt blandt tyskerne ved hjælp af vold og uhyrligheder:

(Aldo Raine): “We will be cruel to the Germans. And through our cruelty, they will know who we are. And they will find the evidence of our cruelty in the disemboweled, dismembered and disfigured bodies of their brothers we leave behind us. And the German won't be able to help themselves but imagine the cruelty their brothers endured at our hands, and our boot heels and the edge of our knives. And the German will be sickened by us. And the German will talk about us. And the German will fear us. And when the German closes their eyes at night and they're tortured by their subconscious for the evil they have done, it will be with thoughts of us that they are tortured with. Sound good?” (20:38-21:23).

Ud fra dette citat bliver det tydeligt, at jødernes og tyskernes (nationalsocialisternes) roller i filmen er blevet ombyttet i forhold til de roller, de havde ifølge historien. Man kan næsten tale om en alternativ verden (eine verkehrte Welt), hvor jægeren bliver den jagede, og hvor de jødiske helte, ifølge Daniel Mendelsohn, indtager en rolle som: “[…] a figure that bears a disturbing resemblance to the persecutor himself: callous, brutal, humorless, and deadly” (Mendelsohn cit. i: Dassanowsky, 2012: 101). Det vil sige, at det ovenstående citat fremstiller jøderne som nådesløse gerningsmænd, der udsætter deres ofre (tyskerne) for uhyrligheder. Det skal dog påpeges, at der hermed ikke menes, at jøderne indtager den samme rolle, som den tyskerne havde, men derimod en lignende rolle for at kunne skabe en kontrast, der resulterer i, at tyskerne bliver de undertrykte ofre. Tarantino bekræfter i interviewet med Jeffrey Goldberg, citeret i projektets indledning (jf. s. 1), at det netop er denne effekt, som han ønskede at skabe gennem disse fremstillinger. Efter alt at dømme forsøger han altså at gøre op med den offerrolle, som hidtil, af nærliggende grunde, har været karakteristisk for filmindustriens fremstilling af jøderne, og gennem oprettelsen af en jødisk hær (hvilket længe havde været Hannah Arendts ønske) muliggør han opfyldelsen af en jødisk hævnfantasi. Meyer skriver, at: “Rather than locking the Jews in a position of subservience, [Tarantino] releases them to launch a powerful fight against the evil of Nazism – a fight so potent, in fact, that it ends WWII early and sends Hitler and his minions to a fiery grave” (Meyer cit. i: von Dassanowsky, 2012: 18).   
Et vigtigt aspekt at pointere i forbindelse med den jødiske hævnfantasi er, at motivationen bag denne, det vil sige holocausten og udryddelsen af jøderne i Europa, ikke er en del af filmen og kun bliver forståelig, når man opfatter filmen i konteksten af de virkelige historiske begivenheder (von Dassanowsky, 2012: 4). Heidi Schlipphacke understøtter i sin artikel, “Inglorious Basterds and the gender of revenge”, omstændighederne for filmens jødiske hævn som havende relation til den virkelige histories hændelser: “The revenge fantasies played out in the film precede the full knowledge of Auschwitz and the other camps, yet the knowledge of the ’Basterds’ seem to be informed be contemporary knowledge about the atrocities committed by the Nazis” (Schlipphacke cit. i: von Dassanowsky, 2012: 120). Tarantinos hensigt med dette er at gøre aggressiviteten og de barbariske handlinger, som jøderne begår imod nationalsocialisterne, acceptable og velfortjente i seerens øjne, når seeren opfatter disse i den historiske kontekst.

Ombytningen af rollerne mellem jøderne og tyskerne kommer særligt til udtryk gennem filmens anvendelse af tegn. Jødestjernens funktion var at gøre jøderne genkendelige fra resten af den ikke-jødiske del af befolkning. Den samme funktion ses ved svastikaerne, som Raine skærer ind i panderne på de tilfangetagede tyske soldater:

(Aldo Raine): “See, we like our Nazis in uniforms. That way you can spot them. Just like that. […] But you take off that uniform, ain't nobody going to know you's a Nazi. And that don't sit well with us. […] So I'm going to give you a little something you can't take off” (34:18 – 34:41).

Et andet element, som tydeliggør jødernes fremstilling som barbarer og vilde, er skalperingerne, som bliver et karakteristisk træk for the Basterds. Skalpering associeres oftest med den amerikanske indianer, og denne handling tilskriver jøderne en aggressivitet og vildskab, der tidligere fandtes i fremstillingen af indianerne. Der kan sættes spørgsmålstegn ved, om jøderne ikke også risikerer at fremstå som umenneskelige på grund af denne brutalitet og aggressivitet, som tilskrives dem i filmen:

(Aldo Raine): “Each and every man under my command owes me 100 Nazi scalps. And I want my scalps. And all y'all will get me 100 Nazi scalps taken from the heads of 100 dead Nazis. Or you will die trying!” (21:40 – 21:56)

## Analyse af fremstillingen af tyskerne i filmen

Fremstillingen af tyskerne skildrer hovedsageligt karakterer, som har mere eller mindre direkte forbindelser til nationalsocialismen. Det vil sige, at en stor del af de tyske karakterer i den efterfølgende analyse optræder i rollen som nationalsocialister i filmen.

#### **SS-Standartenführer Hans Landa - Ondskabens kultiverethed**

Filmens vigtigste nationalsocialist er den østrigske SS-Standartenführer[[16]](#footnote-16) Hans Landa (Christoph Waltz). I analysen af Landas personlighed er filmens første kapitel, hvor Landa afhører den franske mælkebonde, Perrier Lapadite, angående en eftersøgt jødisk familie, særlig relevant. Ved mødets begyndelse er Landa karakteriseret ved en høflig og venlig tone og udviser meget gode manérer. Han hilser høfligt på Lapadite og hans tre døtre. Han fremstilles derudover som værende ydmyg, da han undskyldende lader som om grænsen for sin sproglige kunnen inden for fransk er nået (05:54-06:03). Grunden til denne tilsyneladende ydmyghed er dog, at han, selvom han taler fransk perfekt, ikke ønsker at advare den skjulte jødisk-franske familie om sine hensigter. Samtalen ændres til engelsk, som familien ikke kan forstå.

Ud over at have gode manérer kan Landa beskrives som værende kultiveret på grund af sine sproglige egenskaber. I filmens første kapitel er det tydeligt, at Landa behersker det franske sprog, og i det fjerde kapitel bryder han med fordommen om, at tyskere ikke har et godt øre for italiensk, fordi han, trods skuespillerinden Brigitte von Hammersmarks påstand, byder the Basterds velkommen på perfekt italiensk (1:48:19). Faktummet, at Landa behersker flere sprog (tysk, engelsk, fransk og italiensk), understreger fremstillingen af Landa som en kultiveret mand, og i denne forstand mere kultiveret end Goebbels, der skal bruge en oversætter for overhovedet at kunne udtrykke sig på fransk.

Landas personlighed indeholder dog også en anden dunklere dimension. Ved slutningen af afhøringen af mælkebonden ændrer Landas adfærd og venlige tone sig og bliver hård, kold og kynisk:

(Hans Landa): “I might add, also, that any information that makes the performance of my duty easier will not be met with punishment” (15:19).

Truslen mod Lapadite og hans familie, som er udtrykt i citatet, kommer pludseligt og understreger, at ændringen i Landas adfærd sker uden varsel. Den venlige, charmerende østriger undergår således en forvandling og bliver truende og følelseskold, men på en kontrolleret og behersket måde. Følelseskulden bliver tydelig blandt andet gennem hans blik (jf. billede 2).

  
Billede 2: Landas følelseskolde blik under afhøringen af Lapadite (15:47).

Da Landa erfarer sandheden om den skjulte jødiske familie, skifter han tilbage til den venlige tone (16:59). Skiftet her medfører, at venligheden og høfligheden i hans personlighed kommer til at virke kunstig og uoprigtig, det vil sige, at disse reduceres til en facade, som Landa opbygger og skjuler sig bag. Denne scene illustrerer, at Landa er utilregnelig, og at den venlige overflade hurtigt kan krakelere. At venligheden er en facade kommer til udtryk, da den venlige tone skal skjule det faktum, at familiens gemmested er afsløret, og at de har døden i vente.

Senere i samme scene sigter Landa rolig og afslappet på den flygtende Shosanna Dreyfus, den eneste overlevende fra den eftersøgte jødiske familie, der skjulte sig under Lapadites gulv. Denne rolighed og afslappethed gør, at Landa kommer til at virke uhyggelig. Denne uhygge understreges af hans smil, som virker malplaceret i en situation, hvor en ung pige muligvis bliver myrdet. Han leger med Shosanna Dreyfus’ liv, da han let kunne dræbe hende, og det bliver klart på grund af hans smil, at han nyder at have denne magt over livet og døden. Denne sekvens udtrykker et sadistisk aspekt i Landas personlighed (18:40).  
Denne scene kan derudover bruges til at illustrere tendensen, som er til stede i Arendts begreb, ondskabens banalitet; at banale mennesker kan udføre uhyrlige og monstrøse gerninger. Hvad der her er nødvendigt at pointere er, at Landa, til forskel fra Arendts beskrivelse af Adolf Eichmann, ikke er banal men derimod kultiveret, intelligent og elokvent. Imke Meyer beskriver endda Landa som værende: “[…] one of the most perfect and formidable movie villains ever […]” (Meyer cit. i: von Dassanowsky, 2012: 19). Denne pointering er vigtig, fordi Landa i sin rolle som antagonist overgår selv Hitler og Goebbels.   
I Landas tilfælde er det tydeligt, at der snarere er tale om ondskabens kultiverethed end ondskabens banalitet, det vil sige, hvor Arendt mener, at der bag uhyrlige gerninger findes et banalt menneske, beskriver dette nye begreb snarere, at der bag uhyrlige gerninger findes et kultiveret menneske. Man kan her konkludere, at Arendt og Tarantino fremstiller to facetter af det samme overordnede begreb, nemlig ondskab. Tarantinos fremstilling kan interpreteres som en videreudvikling af Arendts begreb. Herigennem gøres begrebet mere omfattende og nuanceret. I filmen kan kultiverethed, som tidligere påpeget, tolkes ud fra graden af sproglige kundskaber, som den pågældende karakter udviser.  
Det tydeligste eksempel på den kultiverede ondskab i Landas personlighed ses i afhøringen af Brigitte von Hammersmark, som på dette tidspunkt har vist sig at være en dobbeltagent arbejdende for England (1:52:16). I starten af scenen virker Landa venlig over for hende og fjerner omhyggeligt hendes sko[[17]](#footnote-17). Hans omhyggelighed udstråler den tiltro, som han har til sine færdigheder, og at han er sikker på, at han har overtaget. Ligesom i scenen, hvor Shosanna Dreyfus flygter, leger Landa også med von Hammersmark, da han beder hende om selv at tage skoen, som er beviset på hendes forræderi, op fra hans jakkelomme. Landa nyder at se angsten male sig i hendes ansigt, da det går op for hende, at han har gennemskuet hende. Denne rolige, legende adfærd medvirker til at fremhæve Landas sadistiske natur.  
Scenen er præget af Landas karakteristiske, venlige rolighed, men denne skifter uden varsel til ukontrolleret brutalitet og vrede, idet han springer frem og kvæler von Hammersmark med sine bare hænder (1:55:14). Her nås klimakset af den kultiverede ondskab, da den brutale ondskab bryder igennem det kultiverede ydre. Den ukontrollerbare brutalitet i denne scene bliver forstærket gennem filmens lydside, da Landas greb om von Hammersmarks hals tydeligt kan høres stramme. Dette skift i adfærd og det efterfølgende mord illustrerer tydeligt uhyrligheden og utilregneligheden, der ligger under den kultiverede overflade.

Utilregnelighedsaspektet benyttes i løbet af filmen af Tarantino til at skabe en spændingsladet og intens stemning. Dette kommer blandt andet til udtryk i scenen, hvor Landa taler med Dreyfus efter mødet med Goebbels og Zoller. Da Landa bestiller et glas mælk til hende, skabes der en frygt og usikkerhed om, hvorvidt han har gennemskuet hendes sande identitet[[18]](#footnote-18), idet mælken fungerer som reference til deres første møde[[19]](#footnote-19). Senere i samtalen siger Landa, at der var et eller andet, som han skulle spørge hende om, hvorefter han stirrer på hende i nogle sekunder uden at sige et ord (jf. billede 3).

  
Billede 3: Landas blik, der skaber en stigning i spændingsniveauet under samtalen med Shosanna Dreyfus (56:29).

I løbet af disse sekunders stilhed stiger filmens spændingsniveau, fordi det er uvist, om Landa har genkendt hende eller ej (56:20). Stemningen normaliseres igen, da Landa grinende meddeler, at han slet ikke kan komme i tanke om, hvad han skulle spørge hende om, og det bliver klart, at Dreyfus har undsluppet faren.

Et andet vigtigt aspekt ved Landas personlighed er, at han nyder den respekt, som han får på grund af sin position som SS-officer. Landa bliver i filmen kaldt ’The Jew Hunter’(jødejægeren), og gennem denne funktion som ’Jew Hunter’ vinder han respekt og indgyder frygt hos såvel jøder som den øvrige befolkning, hvilket eksempelvis kommer til udtryk ved Lapadite:

(Perrier Lapadite): “Herr Colonel, would it disturb you if I smoked my pipe?”

(Hans Landa): (*ler sagte)* “Please, monsieur Lapadite, this is your house, make yourself comfortable.” (07:51-07:57).

Landas latter kan på den ene side interpreteres som en reaktion på absurditeten i, at værten spørger gæsten om lov til at ryge i sit eget hus. På den anden side kan latteren ses som et udtryk for, at Landa nyder denne store respekt, som Lapadite viser ham, fordi han er SS-officer.   
Denne respekt bliver flere gange benyttet af Landa til at tydeliggøre sin autoritet eller til at indgyde frygt (06:14). På et andet tidspunkt udtrykker han endda, at han er stolt af tilnavnet The Jew Hunter, da han spørger Lapadite, om han er bekendt med rygterne om ham. Landa beskriver også her, at han ikke kan forstå, hvorfor Reinhard Heydrich[[20]](#footnote-20) ikke bryder sig om sit tilnavn, The Hangman, (bødlen) da han jo har gjort sig fortjent til det (11:45):

(Hans Landa): “Now I, on the other hand, love my unofficial title, precisely because I’ve earned it” (12:02).

Følgende denne ytring forklarer Landa, at han har fortjent sit tilnavn, fordi han, til forskel fra den menige tyske soldat, kan tænke som en jøde og ikke kun som en tysker (12:17). Dette viser, at Landa har narcissistiske tendenser, og at han heller ikke har nogle højere tanker omkring de menige soldaters færdigheder. Landa føler sig tydeligvis overlegen og svælger sig i denne overlegenhed. Hans overlegenhed kommer også til udtryk ved, at han kalder alle soldatere af lavere rang Hermann.

I forbindelse med Meyers pointering af Landa som en hovedantagonist spiller Landas tilnavn en understregende rolle, da dette tydeliggør hans overskygning af Hitler og Goebbels. Tilnavnet definerer ham som en aktiv trussel mod jøderne, mens Hitler og Goebbels i filmen kun er passive trusler, da deres roller som antagonister, som det bliver klart ud af deres personkarakteristikker, falder til jorden på grund af diverse karakterbrister. DVD’ens cover (jf. bilag 1) understøtter påstanden om Landa som hovedantagonist, da det ikke er Hitler eller Goebbels men derimod Landa, som fra baggrunden overvåger protagonisterne. Hans Landa er som nationalsocialist hovedantagonisten og kropsliggør idealet om das Herrenmensch[[21]](#footnote-21).

På grund af sin manglende nationalsocialistiske overbevisning minder Landa om Adolf Eichmann. Under samtalen med Raine i forbindelse med tilfangetagelsen af the Basterds, Raine og Utivich, giver Landa udtryk for, at tilnavnet The Jew Hunter sandsynligvis alligevel ikke er egnet til at beskrive den funktion, han udfører:

(Aldo Raine): “So you’re the Jew Hunter.”

(Hans Landa): “I’m a detective. *[dette bliver ytret i en offensiv tone, sandsynligvis udtrykkende, at tilnavnet her opfattes som en fornærmelse mod hans arbejde.]* A damn good detective. Finding people is my specialty, so naturally, I worked for the Nazis finding people. And, yes, some of them were Jews. But Jew Hunter? *[Han fnyser efterfølgende af denne bemærkning.]*. Just a name that stuck.” (1:59:20 – 1:59:34)

Dette citat understreger, at jagten på jøder kun er et arbejde for ham, som ikke er drevet af hans ideologiske overbevisning men derimod af et ønske om at vinde anerkendelse (1:59:00). Denne opfattelse deler Landa med Eichmann.   
Derudover bliver det i denne scene tydeligt, at Landa ikke føler nogen loyalitet over for den nationalsocialistiske inderkreds, da han forråder denne for at redde sit eget liv (og tilmed udnytter han denne situation til at forbedre sin status) (2:02:53). Denne skiftende loyalitet kan, ifølge von Dassanowsky, hænge sammen med, at Landa som østriger repræsenterer Østrig og dennes rolle under anden verdenskrig[[22]](#footnote-22) (von Dassanowsky, 2012: xiii). Dette viser en anden dimension af Landas utilregnelighed, og på grund af denne bliver det klart, at Landa ikke kun udgør en fare for jøderne men også en fare for tyskerne.

I kraft af sin rolle i afslutningen af anden verdenskrig fremstiller Landa nærmest sig selv som skæbneguden: “But in the pages of history, every once in a while fate reaches out and extends its hand.” (2:04:49). Denne scene fremstiller en problematisering af opnåelsen af en jødisk hævnfantasi, fordi det her virker som om, Landa i sin funktion som antagonist er uovervindelig og vil kunne undgå at blive straffet for sine forbrydelser mod den jødiske befolkning. På grund af muligheden for den uretfærdighed, at Landa virker til at undslippe sin straf, får desperationen, i det øjeblik, hvor det går op for ham, at hans straf er uundgåelig (jf. billede 4) og den efterfølgende indskæring af svastikaet i hans pande, en endnu mere forløsende effekt, fordi retfærdighed sker fyldest (2:22:03). Denne forløsende effekt, som afstraffelsen af Landa har, kan beskrives via begrebet katarsis. Den præcise definition af begrebet er omdebatteret og varierer afhængigt af området indenfor hvilket, det benyttes.[[23]](#footnote-23) I afstraffelsen af Landa er Aristoteles’ forståelse af begrebet i forbindelse med tragedier relevant, da dramagenren er tæt knyttet til filmgenren. Aristoteles udtrykker igennem ideen om katarsis, at mange repræsentationer af lidelse og nederlag efterlader publikum med en følelse af lettelse og endda eksaltation frem for nedtrykthed. Denne effekt defineres som: “the pleasure of pity and fear” (Abrams & Harpham, 2005: 408). Det er denne effekt, der opstår under afstraffelsen af Landa og forløsningen ved at se ham bange og ynkelig, da han ikke undgår sin velfortjente straf. Den forløsende effekt hænger sammen med opfattelsen af tyskeren som en repræsentation af ondskab, hvilket vil blive diskuteret yderligere i analysen af Hitler (jf. s. 43-48).

  
Billede 4: Hans Landa i panik, da det uventet går op for, at han ikke kommer til at undslippe sin straf (2:22:11).

I scenen, hvor Landa forhandler med Raine og Utivich, placeres Raine og Landa over for hinanden som ligemænd. Et element, som kan interpreteres som understøttende denne fremstilling af de to som værende ligemænd, er, at de begge kommer fra bjergene; Landa kommer fra de østrigske Alper og Raine fra the Smoky Mountains, samt at begge har en ledende rolle i filmen som henholdsvis antagonisten og protagonisten. I sin artikel “Vengeful violence: *Inglorious Basterds*, allohistory, and the inversion of victims and perpetrators” fremhæver Michael D. Richardson dog, at der findes flere områder, hvorpå han mener, at karaktererne er hinandens modsætninger. Udseendemæssigt beskriver Richardson Landa som værende nydelig, mens Raine er arret. Sprogligt kommer dette ligeledes til udtryk, da Landa er veltalende og flydende på flere sprog, mens Raines sydamerikanske accent bevirker, at hans engelsk nærmest bliver komisk, og derudover beskrives hans italienske som værende ikke-overbevisende og nærmest ikke-eksisterende. Med hensyn til fornuft fremstilles Landa som værende hurtigt tænkende og intelligent, mens Raine i større grad lader sin instinktive fornemmelse styre (von Dassanowsky, 2012: 104). Tendensen, som Richardson påpeger, er dog et modsætningsforhold fremfor at se dem som ligemænd, men ikke desto mindre understøtter Richardson i sin blotte sammenligning, at der er en forbindelse mellem karaktererne, som gør dem sammenlignelige og relevante at beskue over for hinanden.

### Adolf Hitler og Joseph Goebbels - De historiske skurke

Adolf Hitler og Joseph Goebbels var to af de største og mest magtfulde nationalsocialister under anden verdenskrig. I Tarantinos film reduceres de i deres magt og udstråling og det, som tidligere påpeget, i en sådan grad, at filmens rolle som hovedantagonist er tildelt Hans Landa.

Karakteren Adolf Hitler (Martin Wuttke) optræder kun tre gange i filmen og spiller her ingen større rolle ud over at være del af den nationalsocialistiske inderkreds, hvis død er nødvendig for at kunne muliggøre en jødisk hævnfantasi. I filmen forsøger Hitler at fremstå som en stor og magtfuld mand. Dette ses eksempelvis i scenen, hvor en maler er i gang med at male et protræt af Hitler, som ikke passer til Hitlers virkelige proportioner, men som fremstiller ham som en kæmpe (22:26). Von Dassanowsky tilføjer hertil, at portrættets stil er romantisk (von Dassanowsky, 2012: xii). Portrættets romantiske stil skaber en kontrast til den filmiske Hitler, der i scenen fremstilles som en skrigende, desperat mand, som, trods sin magt, virker til at være hjælpeløs over for de ti Basterds. Med det store billede i baggrunden kommer Hitler til at virke mindre, end han er, og billedet har derved så at sige den modsatte effekt end den, der er intenderet. Hitlers manglende magt hænger sammen med, at han som antagonist i filmen er meget passiv og svag og ofte optræder i baggrunden.   
Fremstillingen af Hitler som en lille, hjælpeløs mand bliver dominerende i filmen. Hans reaktion på rygterne om the Basterds og hans ordrer om at hemmeligholde information fra soldaterne, understreger ham som manisk og desperat (33:32). Dette tydeliggør ikke kun Hitlers magtesløshed men også den magt, som the Basterds har i filmen.

Som i fremstillingen af Hitler, er den magtfulde og udspekulerede, historiske Joseph Goebbels (Sylvester Groth) også reduceret. I scenen hvor Shosanna Dreyfus første gang møder Goebbels og hans oversætter, Francesca Mondino, virker det som om, Tarantino ønsker at ødelægge det mulige førstehåndsindtryk af Goebbels som magtfuld og vigtig ved hurtigt at presse klippet med samlejet mellem oversætteren og den halvkvalte, jamrende Goebbels ind (40:22). Goebbels fremstilles, på grund af denne scene, som en ynkelig, lille mand, der ikke formår at tilfredsstille kvinder, det vil sige, at han ikke fremstilles som en rigtig, maskulin mand.   
Derudover er det skabte indtryk af Goebbels præget af egocentricitet og barnlig opførsel. Hans egocentricitet kommer til udtryk ved, at han snakker meget om sig selv for at fremhæve sin status: „Andere Leute warten stunden- oder tagelang um mich zu sehen. Ich warte auf den Führer und den Schützen Zoller“ (47:05-47:19). Han understreger her, at han er en vigtig mand, hvis selskab man skal føle sig beæret over at være i. Hans barnlige opførsel hænger sammen med hans ukultiverethed. Denne kommer, som tidligere nævnt, til udtryk gennem det faktum, at Goebbels ikke kan tale fransk, og derfor føler han sig udenfor, da samtalen mellem Zoller, Dreyfus og Mondino foregår på fransk. Som reaktion på dette udbryder Goebbels hysterisk: „Worum geht es denn“ (48:13). Dette udbrud gør, at Goebbels nærmest fremstilles som et lille barn, der begynder at skrige, fordi det ikke får opmærksomhed eller ikke får sin vilje. Denne opførsel forekommer også senere, da Mondino nævner skuespillerinden, Lilian Harvey. Nævnelsen får Goebbels til at skrige, at det navn aldrig igen må nævnes i hans selskab (57:24).   
Et andet aspekt af fremstillingen af Goebbels, som grænser til det absurde, er, at han begynder at græde, da han roses af Hitler på grund af sin propagandafilm *Stolz der Nation*. Dette aspekt understreger betydningen, som Hitlers anerkendelse har for ham, og reaktionen resulterer i, at Goebbels virker endnu mere ynkelig. Reaktionen på Hitlers ros kan forklares historisk ved, at der blandt SS-officererne var en kamp om Hitlers anerkendelse (Fest, 2013: 18).

I forbindelse med Goebbels’ propagandafilm ses et eksempel på tyskernes forsøg på at fjerne de jødiske elementer fra den tyske kultur, som Friedländer nævner i sin bog. I filmen forklarer den britiske løjtnant Hicox (Michael Fassbender), hvordan Goebbels med propagandafilmen forsøger at introducere en ny begyndelse inden for den tyske film- og biografindustri (1:02:14). Denne skal afløse den gamle tradition inden for disse områder, der beskrives som værende: “[…] the Jewish-German intellectual cinema of the 20’s, and the Jewish-controlled dogma of Hollywood” (1:02:24).

Hitler og Goebbels såvel som Landa repræsenterer i filmen storhedsvanvid, da de har brug for det størst mulige for at tilfredsstille deres image: Hitler skal have et enormt portræt, Goebbels skal have den største sal for at filmpremieren bliver perfekt (48:49), og Landa ryger en pibe af komisk store proportioner, som fuldstændigt overskygger Lapadites pibe. Dette kan interpreteres som, at objekterne, i Hitlers og Goebbels’ tilfælde, bliver anvendt til at udtrykke den overlegenhed, som de ikke formår at udtrykke gennem deres personlighed og adfærd. I Landas tilfælde er der snarere tale om, at piben understreger hans overlegenhed og samtidig fungerer som en diskret reference til Sherlock Holmes, hvem Landa, i sin opfattelse af sig selv som en brillant detektiv, kan sammenlignes med (von Dassanowsky, 2012: 150). Goebbels og Hitler er altså ikke stærke, karismatiske karakterer i filmen, og ikke mindst af denne grund mister de rollen som hovedantagonister. Desuden er et andet element, der bevirker, at Goebbels og Hitler ikke kan spille rollen som hovedantagonist, at de optræder i for få scener i løbet af filmen.

Den nationalsocialistiske inderkreds i filmen består af følgende historiske personer: Adolf Hitler, Joseph Goebbels, Martin Bormann og Hermann Göring. Det vil sige, at Heinrich Himmler, der som SS-leder var en af de hovedansvarlige for massemordet på jøderne, ikke er til stede i filmen. Valget ikke at inkludere Himmler i filmens fremstilling af inderkredsen hænger sammen med, at Tarantino fuldstændig undlader at inddrage holocausten: “Heinrich Himmler, the head of the SS and Gestapo is missing from this collection of Hiter’s ’Inner Circle.’ Given his direct representation of the Holocaust, perhaps he was best left outside parody and therefore does not exist in the allohistorical universe” (von Dassanowsky, 2012: xiii). Som det beskrives i citatet, er Himmler blevet undladt fra filmen på grund af sin rolle i holocausten. Det er i forbindelse med von Dassanowskys påstand nødvendigt kort at forklare Himmlers rolle i holocausten lidt grundigere. Som det kan ses i Yaacov Lozowicks bog *Hitler’s Bureaucrats – The Nazi Security Police and the Banality of Evil* (2000), havde Himmler den øverste position i hierarkiet i organisationen inden for Det Tredje Rige, som beskæftigede sig med deportationerne af jøderne (jf. bilag 2). Taget denne uddybelse i betragtning er von Dassanowskys beskrivelse af Himmler, som værende en direkte repræsentant for holocausten, altså meget passende.

Inderkredsen er i filmen kun vigtig som midlet til opnåelsen af målet, en jødisk hævn. Inderkredsens rolle i opfyldelsen af en jødisk hævnfantasi bliver på profetisk vis formuleret af Tarantino, gennem Landa, som følgende: “[…] you need all four to end the war” (2:02:53).   
Tarantinos behandling af temaet holocaust kan interpreteres på flere måder: på den ene side hænger Tarantinos distancering fra holocaust sammen med omskrivningen af jødernes offerroller. På den anden side påstår Srikanth Srinivasan i sin artikel “The grand illousion”, at der kun findes få antydninger til de planer, som tyskerne har med jøderne, fordi holocausten tidsmæssigt endnu ikke har fundet sted i filmen (von Dassanowsky, 2012: 4). Srinivasans tolkning tilskriver hævnfantasien en ny dimension, fordi det så ikke kun handler om at hævne de jødiske ofre. Derimod bliver det gennem filmen muligt at forhindre holocausten og udryddelserne af jøderne og dermed redde de jødiske ofre.   
Tarantino er ikke den første instruktør, som har muliggjort en filmisk omskrivning af historien gennem drabet på Hitler. Den amerikanske instruktør, Nick Grinde, instruerede i 1943 krigsfilmen *Hitler – Dead or Alive*, hvori en amerikansk forretningsmand under krigens tidlige år udlover en dusør for Hitler. Tre gangstere bliver hyret og rejser efterfølgende til Tyskland. Filmen ender med, at gangsterne gør Hitler ugenkendelig ved at klippe hans hår og barbere hans skæg af. Han bliver så ugenkendelig, at de tyske soldater ikke kan genkende ham som deres Führer, og han ender med at blive skudt af en tysk officer. Motivationen bag dusøren for Hitler er, at den amerikanske forretningsmands bror blev myrdet af de tyske soldater, og i denne forstand er hævn mod tyskerne og Hitler også et tema i Grindes film. Filmens moralske dimension i forbindelse med hævnen bliver justeret en smule i løbet af filmen, da gangsterne i begyndelsen påtager sig opgaven udelukkende for dusørens skyld, men senere ændres fokus til et forsøg på at redde de uskyldige mennesker fra tyskernes uhyrligheder.  
I slutningen af filmen tydeliggøres det, at det ikke er nok at myrde Hitler for at stoppe krigen: “We must never rest before the Nazi-warlords and all the things they represent are scraped off the face of the earth. We owe that much to humanity, and not least to the earnest Germans. The Elsas and the Meyers and the thousands like them, who have been working and dying in secret for world freedom” (1:09:30 – 1:09:49). Ud fra citatet bliver det således klart, at krigen ikke ender med Hitlers død, fordi hans inderkreds vil overtage hans position. Denne problematik berøres også af Tarantino via formuleringen: “[…] you need all four to end the war.”   
Citatet fra Grindes film påpeger desuden, at der findes gode tyskere. Dette er et aspekt, som vil blive inddraget i et af analysens senere afsnit (jf. s. 53-54).

En anden film, der også fremstiller en alternativ omskrivning af historien, er komedien *The Great Dictator*, som blev instrueret af Charles Chaplin i 1940. I denne film antydes en jødisk hævnfantasi også men i en mildere form sammenlignet med Tarantinos udførsel. Tilstedeværelsen af en jødisk hævnfantasi kan interpreteres ud fra, at en jødisk barber (Charles Chaplin) overtager rollen som diktator fra den Hitler-lignende Adenoid Hynkel og derigennem forvandler den nationalsocialistiske dagsorden fra at handle om forfølgelse og udryddelse til at handle om fred.

I henholdsvis *Inglorious Basterds*, *Hitler – Dead or Alive* og *The Great Dictator* ses to former for omskrivning af anden verdenskrig gennem interaktion med Hitler: på den ene side dræbes han i Tarantino og Grindes film, mens han på den anden side, i Chaplins film, udskiftes med en venligsindet dobbeltgænger. Richardson beskriver, hvordan omskrivningsformer fundet i blandt andet romanerne, *Making History*(1996), af Stephen Fry[[24]](#footnote-24) og *Fox on the Rhine*(2000), af Douglas Niles og Michael Dobson[[25]](#footnote-25), har præsenteret scenarier, hvor afskaffelse af Hitler inden udryddelserne på jøderne har fundet sted er mulig og noterer herved nogle relevante følger. I det ene eksempel bliver Hitlers position overtaget af en anden, værre Führer, og i det andet resulterer mordet ikke i nogen større ændring af historiens gang (von Dassanowsky, 2012: 96). Richardson henviser til Gavriel Rosenfeld, der har opstillet to forklaringer på de manglende scenarier, hvor Hitlers tidlige død har en positiv effekt: En forklaring er, mener han, at der generelt hersker en stor tilfredshed med den post-krigsverden, som Hitlers senere død var med til at skabe. Gavriels anden forklaring er erkendelsen af, at elimineringen af Hitler, en enkel mand, ikke ville have haft nogen stor modvirkende effekt på de allerede udbredte, store nationalistiske og racistiske tendenser i Tyskland efter første verdenskrig (von Dassanowsky, 2012: 96). Hertil tilføjer Richardson den i projektets kontekst mest relevante forklaring, at Hitler i populærkulturen er blevet en kropsliggørelse af ondskab, og at han selv i fiktion er for stor en figur til at blive fuldstændig frarøvet sin magt. Af disse grunde mener Richardson, at: “Killing Hitler before he becomes Hitler proper offers none of the emotional satisfaction that the death of Hitler, mass murderer, scourge of the Western world provides” (Richardson cit. i: Dassonowsky, 2012: 96). Citatet understøtter aspektet om, at udryddelsen af Hitler ikke er ensbetydende med en afslutning af krigen, som ses hos Tarantino og Grindes (jf. s. 43-44). Derudover bekræfter Richardsons egen forklaring, at mordet på Hitler først får forløsende og emotionel effekt i konteksten af holocausten, hvilket også ses hos Tarantino. Her skal det nævnes, at holocausten ikke optræder direkte, men at filmen, som sagt, kun får funktion som en jødisk hævnfantasi, når den betragtes i den virkelige histories kontekst. Det vil sige, at hvis man ikke forholder sig til mordet på Hitler i *Inglorious Basterds* i konteksten af den implicitte holocaust og jødeudryddelserne, mister Tarantinos film sin hævnkarakter.

Begrebet katarsis, som blev nævnt i forbindelse med indskæringen af svastikaet på Landa, gør sig også gældende her i forbindelse med Richardsons forklaring af Hitler som symbol. Ligesom Hitler er Landa et symbol på ondskab, og herigennem bliver afstraffelsen af ham en bekæmpelse af ondskab, som i filmisk forstand har en forløsende effekt.

### Fredrick Zoller - Krigshelten

I den første scene i tredje kapitel, *German Night in Paris*, introduceres snigskytten Fredrick Zoller (Daniel Brühl). Han fremstilles som en venlig, charmerende, høflig, kultiveret ung mand (39:30). Med brugen af kultiveret lægges der, ligesom ved Landa, vægt på, at han ikke kun taler tysk, men at han derimod også behersker fransk perfekt. Zoller virker meget undskyldende, da han formentlig ikke forstår Dreyfus’ fjendtlighed imod ham.   
Zoller spiller en vigtig rolle i Goebbels propagandafilm, da han, på grund af sine heltegerninger i nedkæmpningen af amerikanerne, anses for at være et forbillede for Det Tredje Riges befolkning. Hans funktion som forbillede for nationen bliver gennem propagandafilmen kunstig og overdreven, da denne kun skildrer en absurd lang nedskydning af amerikanske soldater.

Zollers møde med Dreyfus giver rum for en potentiel romance. Han forsøger at imponere hende med sine heltegerninger, som har gjort ham berømt, men disse gør ikke indtryk på hende. Som det bliver klart i analysen af Shosanna Dreyfus (jf. s. 60) afskyr hun tyskerne og lader sig derfor ikke imponere af Zoller. Hun bliver sågar vred, da hun finder ud af, at han er stjernen i propagandafilmen *Stolz der Nation*. Gennem Dreyfus’ fjendtlighed og afvisende adfærd mod ham skaber Tarantino til en vis grad en stemning, hvori der opstår medlidenhed med Zoller. Da han i scenen fortæller om sin rolle som nationens forbillede, lader han til at være stolt af det (42:35).   
Zollers liv ender på forfærdelig vis, da han bliver skudt af den kvinde, som han igennem hele filmen har forsøgt at kurtisere, hvorefter han med sine sidste kræfter skyder hende.

Den ridderlige fremstilling af Zoller ændrer sig dog på grund af hans rolle i meta-filmen, *Stolz der Nation*. På et tidspunkt i denne virker Zoller nådesløs og hård, da en amerikansk soldat forsøger at redde et lille barn, som fanges i krydsilden. Zoller fejlinterpreterer soldatens forsøg på at redde barnet og tror, at han vil bruge det som et menneskeligt skjold for at redde sit eget liv. Zollers nådesløshed kommer til udtryk gennem hans ytring, da han ser dette: „Du feiges Amerikanerschwein. Dafür wirst du zahlen“ (03:17[[26]](#footnote-26)), og at han skyder den amerikanske soldat, efter at denne har afleveret barnet til dets moder.   
En interessant ændring i Zollers personlighed ses under filmpremieren, hvor han udtrykker ubehag ved at se Goebbels film. Ubehaget indikeres tydeligt, idet han nødsages til at forlade salen (2:10:29). Det forklares dog ikke, om dette ubehag består i moralske kvaler omkring, at det er denne nådesløse og brutale fremstilling af ham, der skal være forbilledet for nationen, eller om det er på grund af påmindelsen om disse begivenheder. Den første mulighed virker mest sandsynlig, fordi Zoller fremstilles som en moralsk karakter, der ikke ville nyde drabene på amerikanske soldater med samme underholdningsværdig, som de andre tyskere i salen gør det. Det er i forbindelse med denne del af filmen relevant at nævne, at den tyske befolkning generelt fremstilles som et folk, der tiljubler vold og mord, hvilket er tydeligt flere gange under filmpremieren (jf. billede 5).

  
Billede 5: Biografsalen er fyldt med tyskere, der tiljubler nedskydningen af amerikanske soldater på lærredet (2:10:35).

Ved filmens slutning ændrer Zollers ridderlighed sig endnu en gang. Da det går op for ham, at Dreyfus ikke er interesseret i ham, bliver han aggressiv og braser ind ad døren. Efterfølgende forsikrer han hende om, at han ikke er en mand, som man beder om at forsvinde, og at der findes mere end trehunderede lig i Italien, som beviser dette (2:13:22). Denne pludselige forandring i hans personlighed indikerer, at Zoller også indeholder den kultiverede ondskab. Derudover er forandringen også et tegn på den utilregnelighed, der ligeledes er til stede i Landas personlighed. Zoller er en interessant karakter i forbindelse med den kultiverede ondskab, fordi han flere gange svinger mellem at blive fremstillet som et moralsk menneske og et nådesløst uhyre. Han ender dog med at hælde til den uhyrlige fremstilling, da han skyder Dreyfus.

### Sturmbahnführer Dieter Hellstrom - Den ikoniske nationalsocialist

En af filmens tyskere, som kropsliggør den nationalsocialistiske ideologi, er Sturmbahnführer[[27]](#footnote-27) Dieter Hellstrom (August Diehl), som arbejder for Gestapo. Det første møde med Hellstrom sker, da han skal bringe Shosanna Dreyfus hen til Goebbels og Zoller. Hans hårde og strenge fremtoning stemmer ikke overens med faktum, at han kommer bringende en invitation. Dette understreges også ved, at invitationen bliver ytret som en ordre: „Bewegt dein Arsch ins Auto“ (44:47). På denne måde forekommer invitationen snarere som en anholdelse og viser, hvordan Hellstrom er en så inkarneret Gestapo-mand, at han ikke kan bevæge sig uden for dette erhvervs grænser. Hans hårdhed og følelseskulde i denne scene tilskriver ham den for Tarantino karakteristiske nationalsocialistiske utilregnelighed, fordi det ikke kan aflæses af Hellstroms adfærd, hvad der vil ske med Dreyfus. Her ses det endnu engang, hvordan Tarantino benytter utilregneligheden som en måde at skabe en intensivering af spændingen på.   
At Hellstrom ikke passer til rollen som overbringeren af en invitation, understreges af Dreyfus’ forbløffelse over, at der var tale om en invitation, da Zoller fortæller hende, at han er glad for, at hun accepterede hans invitation (45:41).

Hellstrom har i sin fremstilling karaktertræk tilfælles med Landa: Hellstrom udtrykker den samme utilregnelighed, han skifter uden varsel mellem venlighed og alvorlighed, og som følge af denne skiften forekommer hans venlighed som værende kunstig (46:44). Derudover er narcissisme også et meget tydeligt træk i fremstillingen af Hellstrom, da han under gættelegen i kroen overtager kontrollen og insisterer på at forklare de andre, hvordan han mener, spillet skal spilles, selvom Brigitte von Hammersmark tidligere har spillet det, og derfor ligeså godt kunne have forklaret reglerne for selskabet (1:20:00). Han nyder at demonstrere sine deduktive færdigheder over for de andre, og herved ses det, hvordan Hellstrom, ligesom Landa, nyder at være overlegen og fremvise sin kunnen.   
Hellstrom er desuden meget opmærksom på detaljer, hvilket viser, at han besidder nogle af de samme detektiviske færdigheder som Landa. Disse færdigheder bliver tydelige i scenen i kroen, hvor han afslører Hicox som en bedrager ud fra hans utyske måde at bestille whisky på (1:24:52).

Som følge af den position, han har i Det Tredje Rige, bliver han frygtet af andre tyskere som for eksempel Brigitte von Hammersmark. Dette ses tydeligt, da Hicox siger til Hellstrom, at de tre (Hicox, Wicki og Stiglitz) og von Hammersmark er gamle venner, og at han forstyrrer deres gensyn, hvortil Hellstrom spørger von Hammersmark i en alvorlig tone, om hun mener, at dette er tilfældet:

(Archie Hicox): „[…] also, Sturmbahnführer, ich fürchte Sie stören.“

(Dieter Hellstrom): „Ich bitte um Nachsicht, Hauptsturmführer. Aber nur wenn das Fräulein hier meine Gegenwart als Störung empfindet, bin ich auch ein Störenfried. Wie ist es Fräulein von Hammersmark? Störe ich Sie?“

(Bridget von Hammersmark): (*uden at tøve*) „Nein.“ (1:22:36 – 1:22:59)

Angsten, som von Hammersmark føler for ham, bliver her tydelig, fordi hun ikke tør sige ham imod. Kort efter hendes svar ler Hellstrom triumferende og skifter til en venlig tone, som om han nyder denne bekræftelse af sin autoritet. Denne scene fremstiller desuden Hellstrom som særdeles mistroisk, da han med det samme er skeptisk over for de forklædte Basterds af den grund, at han ikke kan placere Hicox’ tyske accent geografisk (1:17:47).

I fremstillingen som nationalsocialist er Hellstrom den mest ikoniske repræsentant, ud over Hitler og Goebbels. Såvel Landa som Zoller bærer uniform i filmen, men ingen af dem bærer et svastika (1:15:16). Ud over Hitler og Goebbels er det kun Hellstrom, der bærer et svastika-mærket armbånd i filmen. Den nationalsocialistiske ideologi kommer desuden til udtryk, da Hellstrom under gættelegen forsøger at lave en komisk bemærkning omkring afrikanere og aber, der tydeligvis er racistisk:

[…]

(Dieter Hellstrom): „Als ich in Amerika ankam, wurde ich da in Ketten zum Schau gestellt?“

(Andre): „Ja.“

(Dieter Hellstrom): „Bin ich die Geschichte des Negers in Amerika?“

(Archie Hicox): „Nein“ (*Pga. Hellstroms ansigtsudtryk til denne ytring, er det tydeligt, at han forventede en anden reaktion som f.eks. latter*)

(Dieter Hellstrom): „Also dann muss ich King Kong sein.“ (*lægger triumferende kortet på bordet*).

(*Hellstrom bliver derefter rost af Bridget von Hammersmark pga. sin præstation. Hellstrom ler og nyder rosen, som han får pga. sin overlegenhed i spillet)* (1:21:36 - 1:22:07)

Raceforskning og overbevisningen om at nogle racer er mere værd og mere udviklet end andre, det vil sige overbevisningen om herremennesket (das Herrenmensch) eller herreracen (die Herrenrasse), der er et karakteristisk træk for nationalsocialismen og derfor forstærker ytringen omkring ligheden mellem afrikanere og aber viser hans repræsentation af den nationalsocialistiske ideologi.

Følelseskulden i Hellstroms personlighed kommer igen til udtryk i slutningen af scenen i kroen, lige før skyderiet, da han hånligt siger: „Sieht so aus als ob klein Max als Waise aufwächst. Wie traurig“ (1:26:24). Denne kommentar henviser til, at den nybagte far, Oberfeldwebel Wilhelm, er et nødvendigt offer, hvis the Basterds skal slippe levende ud af kroen. Efter den sidste del af kommentaren, smiler han kort. Hele denne kommentar udgør et slående eksempel på den diabolske natur, der skildres som værende del af den tyske personlighed i filmen.

I det følgende afsnit analyseres fremstillingen af de tyskere, som har mindre roller i filmen, hvorfor analysen ikke er så omfattende.

### Feldwebel Werner Rachtman - Den patriotiske tysker og Gefreiter Butz

Disse to karakterer optræder i scenen, hvor en tysk patrulje er blevet taget til fange af the Basterds i en skov i Frankrig. Raine forlanger, at Feldwebel[[28]](#footnote-28) Werner Rachtman (Richard Sammel) afslører informationer omkring en anden patruljes vagtrute, ellers vil han blive dræbt:

(Werner Rachtman): “You can’t expect me to divulge information that would put German lives in danger.”

(Aldo Raine): “Well, now, Werner, that’s where you’re wrong, because that’s exactly what I expect.” (28:51)

Under samtalen, da Raine anviser ham at afsløre informationerne, laver Rachtman en gestus, som om han vil pege på landkortet, men lægger så hånden på brystet i stedet og signalerer herigennem sin troskab og loyalitet over for Det Tredje Rige og siger: ”I respectfully refuse, sir” (29:18)

(Aldo Raine): “And, Werner, I’m going to ask you one last goddamn time, and if you still respectfully refuse, I’m calling The Bear Jew over. He’s going to take that big bat of his, and he’s going to beat your ass to death with it. Now, take your Wiener-schnitzel-licking finger, and point out on this map what I want to know.”

(Werner Rachtman): “Fuck you. And your Jew dogs.” (29:48 - 30:14).

Rachtmans patriotisme bliver her tydelig, og det ses, hvor stærk hans loyalitet er. Selvom det er gjort klart for ham, at han ikke kan undgå sin skæbne, udviser han tilsyneladende ingen frygt og vover endda at håne Raine og hans mænd, selvom de udgør trusler mod hans liv. Hans person kropsliggør her en blind loyalitet over for Tyskland. Selv da Rachtman sidder, ventende på, at The Bear Jew skal træde ud af den mørke tunnel, forholder han sig roligt og fattet (jf. billede 6). Desuden kan kommentaren “Jew dogs” interpreteres som antisemitisk og en hentydning til, at Rachtman er nationalsocialist.

  
Billede 6: Werner Rachtman afventende sin skæbne (31:07).

Rachtman repræsenterer altså den stereotypiske patriotiske soldat, der, som en stor patriot, hellere vil dø end forråde sit land. Denne patriotisme, som udgør et bærende aspekt i Rachtmans personlighed, bliver efterfølgende hånet af Raine:

(Aldo Raine): “Got us a German here who wants to die for country. Oblige him.” (30:29)

Som en kontrast til Rachtmans tilsyneladende ro og fattethed, ses Gefreiter[[29]](#footnote-29) Butz (Sönke Möhring), der fremstilles grædende og ængstelig. (jf. billede 7).

  
Billede 7: Den grædende korporal Butz under sin tilfangetagelse (30:54).

Efter Rachtmans død bliver Butz stillet de samme spørgsmål omkring den anden patrulje, og uden tøven afslører han alt det, som Raine gerne vil vide. Med sin manglende loyalitet repræsenterer han herved en kontrast til Rachtmans loyalitet, hvorfor the Basterds ler ad ham.  
Denne scene er meget relevant i forbindelse med fremstillingen af tyskerne som ofre, som skabes i filmen. Da Rachtman myrdes brutalt, og den ængstelige Butz ses grædende, opstår der medlidenhed med tyskerne. Følelsen af medlidenhed opstår, fordi: “[…] we generally seem to tend to support the weak, the suffering and the oppressed […]” (von Dassanowsky, 2012: 4). Hvis der ses bort fra de historiske kendsgerninger, forekommer tyskerne i denne scene som svage og undertrykte, og jøderne, især The Bear Jew, som brutale undertrykkere.

### Oberfeldwebel Wilhelm - Den løgnagtige tysker

Oberfeldwebel[[30]](#footnote-30) Wilhelm (Alexander Fehling) repræsenterer tyskernes mistroiskhed og løgnagtighed, som kommer til udtryk, da han efter skyderiet i kroen ikke nedlægger sit våben, som han lover Raine, der kommer ubevæbnet ind i kroen (1:30:48):

(Wilhelm): “Okay, okay. Aldo, I’m going to trust you. Come down.”

*(Wilhelm retter sit maskingevær mod trappen, men Raine opdager det og søger hurtigt dækning i stedet for at gå ned i kroen)*

(Aldo Raine): “Hey, Willi, what’s with the machine gun? I thought we had us a deal?”

*(Wilhelm nedlægger sit våben men bliver kort derefter skudt af Bridget von Hammersmark)* (1:31:48).

I filmen bliver der lagt vægt på, at han er en nybagt far, og derfor efterlader han et indtryk af at være et offer, da Bridget von Hammersmark skyder ham. Faktummet, at Wilhelm er nybagt far, bidrager også til, at han kommer til at repræsentere den menneskelige side af tyskernes ondskab. Gennem denne repræsentation påpeges endnu en facet i fremstillingen af ondskab i filmen: ondskabens menneskelighed. Den menneskelige side af tyskerne under anden verdenskrig er tidligere tematiseret i filmen, *Der Untergang* (2004), instrueret af Oliver Hirschbiegel, som fokuserer på skildringen af Hitler som menneske fremfor hans rolle som Führer.

### Hugo Stiglitz - Den anti-nationalsocialistiske tysker

Den sidste tysker, som bliver analyseret, optræder ikke som nationalsocialist i filmen. Karakteren Hugo Stiglitz (Til Schweiger) er tysker, og tidligere soldat i den tyske værnemagt, men i filmen kæmper han på jødernes/amerikanernes side som en Basterd. Stiglitz’ forhistorie i filmen beretter om, hvordan han på brutal vis, grænsende til det groteske, myrder tretten Gestapo-mænd (26:08). Fremstillingen af Stiglitz viser, at selv den gode tysker, som kæmper mod nationalsocialismen og Det Tredje Rige, fremstilles som værende et brutalt uhyre.   
Denne fremstilling understøttes af den utilregnelighed, som i filmen bliver et karakteristisk træk for tyskerne. I den første scene af filmens fjerde kapitel kommer utilregneligheden til syne i Stiglitz’ karakter. Dette sker gennem samtalen med Hicox, hvor Hicox tydeligt udtrykker bekymring omkring Stiglitz:

*(Hicox ser gennem lokalet og får øje på Stiglitz, der med stor omhyggelighed, nærmest nydelse, sliber sin kniv. Hicox nærmer sig Stiglitz)*

(Archie Hicox): “Stiglitz, right?”

(Hugo Stiglitz): “That’s right, sir.”

(Archie Hicox): “I hear you are pretty good with that?” (*henvisende til kniven*)

*(Stiglitz svarer ikke)*

(Archie Hicox): “You know we’re not looking for trouble, right now. We’re simply making contact with our agent. Should be uneventful. However, on the off chance I’m wrong, and things prove eventful. I need to know, we can all remain calm.”

(Hugo Stiglitz): “I don’t look calm to you?” (1:05:42 – 1:06:34)

I denne scene kommer det til udtryk, at selv Stiglitz‘ allierede, Hicox, betvivler hans selvkontrol, og der skabes herved et indtryk af, at Hicox opfatter Stiglitz som en tikkende bombe, hvilket er en passende metafor for den såkaldte tyske utilregnelighed i filmen.   
I den efterfølgende scene i kroen opleves Stiglitz som den tikkende bombe, siddende roligt og opslugt af sit had. Det er tydeligt, at han føler foragt over for Hellstrom og kæmper for at holde sig tilbage, hver gang Hellstrom dasker kammeratligt til ham, mens de sidder ved bordet (1:20:06). Denne foragt bliver mere forståelig, når Stiglitz’ flashback inddrages (1:20:00). I flashbacket ses Stiglitz bundet og pisket. Læses denne scene i manuskriptet, beskrives det yderligere, at Stiglitz piskes af en mand, bærende en Gestapo-uniform (Tarantino, 2008: 102). Med dette ekstra stykke information bliver Stiglitz’ foragt og had mod Hellstrom mere forståelig, da det er Hellstroms Gestapo-uniform, der forårsager flashbacket. Manuskriptet beskriver Stiglitz’ følelser i scenen som følgende: “It’s driving Stiglitz crazy, being this close to a Gestapo uniform, and not plunging a knife into it” (Tarantino, 2008: 102). Denne trang bliver tilfredsstillet senere i scenen under skyderiet, da det i et kort klip vises, hvordan Stiglitz gentagne gange dolker Hellstrom i nakken (1:27:33).

Utilregneligheden, som kommer til udtryk i denne scene, er den samme, som ses ved karaktererne Landa og Hellstrom. Med hensyn til karakteren Stiglitz er det dog relevant at overveje, om han indeholder dette karaktertræk i kraft af sin tyske nationalitet. Det vil sige, at gennem Stiglitz ændres denne utilregnelighed sig fra at være et træk, der ses hos nationalsocialisterne, til at blive et træk karakteristisk for tyskere. Stiglitz’ utilregnelighed kan også forklares ved, at han kæmper sammen med de amerikanske jøder, hvis fremstilling i filmen er præget af vold og brutalitet.

### Diskussion og delkonklusion

I det følgende vil pointerne omkring fremstillingen af tyskerne, som er fundet via analysen, blive opsummeret og diskuteret. I diskussionen vil der blive fokuseret på, hvordan fremstillingerne forholder sig i forhold til den stereotypiske fremstilling af tyskerne, samt hvilken effekt denne fremstilling har.

En af de tydeligste dimensioner i fremstillingen af tyskerne i denne film er, at disse generaliseres til at være nationalsocialister eller at have en relation til nationalsocialismen og på denne måde lider under den form for generalisering, som Shaheen beskriver i teorikapitlet, hvor en specifik gruppe bliver repræsentanter for en hel gruppe. Desuden kan det ses ud fra de ovenstående analyser, at fremstillingen af tyskerne i *Inglorious Basterds* er tosidet. På den ene side fremstilles nogle af tyskerne stadig som indeholdende det monstrøse aspekt, som oftest associeres med nationalsocialisterne på baggrund af deres uhyrlige gerninger og kyniske opfattelse af menneskeliv under anden verdenskrig. I filmen skjules denne monstrøsitet dog bag et kultiveret ydre, som er tilfældet ved karaktererne Landa og Zoller. Denne fremstilling kan interpreteres som en videreudvikling af Arendts tese omkring, at menneskene bag ondskab ikke behøver at være sindssyge men derimod kan være ganske banale. Denne tese videreudvikles gennem filmen til, at der kan findes kultiverede mennesker bag ondskab.

Utilregnelighed og brutalitet er to egenskaber, som er karakteristiske for filmens fremstilling af tyskerne, og som ses i karakteristikkerne af større tyske karakterer som blandt andre Landa, Zoller og Stiglitz. Det er interessant, at der kan tales om, hvordan grupperne, hvortil egenskaberne knyttes, udvides i løbet af analysen. Dette hænger sammen med, at egenskaberne først optræder hos de nationalsocialistiske karakterer, repræsenteret af Landa og Hellstrom. Dernæst ses de som tilstedeværende i Stiglitz og Zoller, der ikke fremstilles som nationalsocialister i filmen, men som dog er tyskere. Denne udvikling kan interpreteres som, at egenskaberne ændres fra kun at gælde nationalsocialister til at gælde tyskere generelt. Dette er dog baseret på et statistisk spinkelt grundlag, da det kun er Stiglitz og Zoller, som påviser overførslen af egenskaberne til tyskeren.

På den anden side opstår der også et medlidenhedsaspekt i fremstillingen af nogle af tyskerne i filmen. Dette tankevækkende aspekt opstår, idet rollerne offer og gerningsmænd ombyttes. Ombytningen af rollerne muliggøres ved, at tyskerne ikke fremstilles som uovervindelige herremennesker, men derimod som svage, ynkelige mennesker, der hverken er fysisk eller ideologisk stærke (dette ses særligt ved fremstillingen af Hitler og Goebbels), og som udtrykker narcissisme og egocentricitet (dette ses blandt andet hos Landa og Hellstrom). Følelsen af medlidenhed opstår her på grund af den svaghed, som gør tyskerne til ofre. Samtidig muliggør dette også, at jøderne kan indtage en stærkere position og derved bryde med den offerrolle, som de hidtil er blevet givet. Denne medlidenhedsfølelse opstår eksempelvis ved karakteren Zoller, der, i sit møde med Dreyfus’ fjendtlighed, forekommer som offeret for en uretfærdighed.   
I fremstillingen af tyskerne som ofre inddrages endnu en facet af ondskab i filmen, nemlig ondskabens menneskelighed, som tydeligst kommer til udtryk hos Wilhelm-karakteren, der, som nybagt far, bevidner, at der findes en menneskelighed bag det militære ydre.

Hos andre karakterer, som for eksempel Hellstrom, udtrykkes i større grad fremstillingen af tyskerne, som den kendes fra anden verdenskrig med dens stereotypisk ideologiske udstråling. Den dominerende tendens i filmen er dog, at der ikke kun finder en fysisk tilintetgørelse af tyskerne sted men også en slags afdæmonisering af det nationalsocialistiske ideal, der Herrenmensch.   
Billedet, som anden verdenskrig skabte af tyskerne som uhyrer, virker i filmen som værende svært for dem at opretholde, da jøderne bekæmper dem med en lignende brutalitet og nådesløshed.   
Konkluderende skal det kort siges, at et meget relevant aspekt i fremstillingen af tyskerne i *Inglorious Basterds* er, at de, på trods af at være ofre, samtidig fremstilles og accepteres som værende gerningsmændene. Dette er en tendens, der kun kan forekomme i tyskernes tilfælde, fordi de har den nationalsocialistiske fortid uden for filmmediet, som gør dem letgenkendelige og accepterede som gerningsmænd.

## Analyse af fremstillingen af jøderne i filmen

I de følgende analyser vil der blive fokuseret på karaktererne Shosanna Dreyfus og Donny Donowitz. I forbindelse med disse to karakterer og deres bekæmpelse af tyskerne er en interessant pointering, at de, på trods af at kæmpe for det samme mål, og at deres veje krydser hinanden, aldrig møder hinanden og ikke bevidst samarbejder på noget tidpunkt.   
Meyer beskriver om jøderne i filmen, at: “Tarantino’s revenge fantasy, then, releases Jews from the dead end of eternal victimhood […]” (Meyer cit. i: von Dassanowsky, 2012: 19). I denne forbindelse kan der argumenteres for, at den ledige rolle som offer bliver indtaget af tyskerne, som så bliver jagtet af jøderne, og det skal nævnes, at jøderne i starten af filmen, gennem referencen til holocaustens forfølgelser og organisering af disse, tydeligt fremstilles som ofre. Det vil sige, at offerrollen i starten af filmen er tillagt jøderne, men i løbet af filmen bryder de med denne. Srinivasan beskriver bruddet med offerrollen på følgende måde: “For once, [Tarantino] is allowing Jews to kill Hitler. And he keeps underlining, hinting, preaging and highlighting this reversal of roles between Jews and Nazis throughout the picture” (Srinivasan cit. i: von Dassanowsky, 2012: 3).

### Shosanna Dreyfus - Den kvindelige hævner

Shosanna Dreyfus (Mélanie Laurent) repræsenterer den jødiske befolkning i Tarantinos hævnfantasi, da hendes historie ses hos mange jøder, som mistede deres familier på grund af tyskernes uhyrligheder under anden verdenskrig. Dreyfus får muligheden for at hævne sig på tyskerne for mordet på sin familie. En mulighed, som mange jøder på et eller andet tidspunkt har drømt om: “My name is Shosanna Dreyfus, and this is the face of Jewish vengeance” (2:18:47).  
Heidi Schlipphacke beskriver i sin artikel, at der er en forskel på Dreyfus og Donowitz i deres hævn. Schlipphacke fremstiller en påstand omkring den kønsbestemte hævn, det vil sige en differentiering mellem en hævn udført af en feminin og maskulin hævner. Den maskuline hævn er defineret som fokuserende på en intens grad af fysisk smerte og brutalitet, hvilket i filmen kommer til udtryk gennem blandt andet skalperingen og indskæringen af svastikaet i panderne på de tyske soldater (von Dassanowsky, 2012: 121). Hun beskriver, at der i den maskuline hævn findes en idé om at søge ligevægt gennem hævnen. Det vil sige, at den maskuline hævner forsøger at bruge hævn som en modreaktion, der svarer til den oprindelige gerning, der ligger til grund for hævnen. Den feminine hævn er i denne forstand anderledes, da den ikke søger ligevægt mellem aktion og reaktion, for modreaktionen er derimod her ofte overdimensioneret i forhold til gerningen, der ligger til grund for hævnen: “The great female vengeance figures of the Western tradition perform their revenge acts knowing no equilibrium is possible and that the end result will also produce great loss to them” (von Dassanowsky, 2012: 123-124). Dette aspekt vil blive behandlet yderligere senere i denne analyse (s. 60-61).

Von Dassanowsky beskriver, at der er nogle karakteristiske elementer for Tarantinos andre film, der også gør sig gældende i *Inglorious Basterds* og derfor er relevante at undersøge her.   
Et af disse elementer, tilstedeværende i filmen, er det, der kan betegnes som den tarantinske vrede. Denne associeres ofte med temaet hævn i hans film (von Dassanowsky, 2012: ix). Forbindelsen mellem den tarantinske vrede og temaet hævn bliver, ifølge Srinivasan, kropsliggjort gennem Dreyfus, idet han sammenligner Shosanna Dreyfus med Beatrix Kiddo, som er en karakter fra Tarantinos film, *Kill Bill vol. 1 & 2* (2003 & 2004), for at underbygge en påstand om Dreyfus værende en femme fatale (von Dassanowsky, 2012: 6). Denne påstand er dog ikke helt passende, da begrebet femme fatal betegner en kvinde, der bevidst benytter sin kvindelighed offensivt, hvilket ikke er tilfældet med Dreyfus. Hun benytter ikke sin kvindelighed for at opnå muligheden for at få hævn over tyskerne. Hun griber derimod en mulighed, som bliver givet hende af Zoller, der overtaler Goebbels til at flytte lokaliteten for filmpremieren til hendes biograf. På trods af at Srinivasans påstand ikke stemmer helt, er sammenligningen med Beatrix Kiddo god, da Dreyfus gennem denne kan interpreteres som værende en stærk kvinde og en hævner, hvilket er mere passende betegnelser på hendes (samlede) karakter i filmen. Schlipphacke fremsætter en interessant interpretation af Dreyfus som en hævner, da hun på den ene side sammenligner Dreyfus med Kiddo og derigennem understreger hende som en feminin hævner (von Dassanowsky, 2012: 124). På den anden side påpeger hun dog, at betegnelsen femme fatal ikke gør sig gældende ved Dreyfus, da: ”[…] in much of the film, she is dressed not as a femme fatal but as an androgynous girl, in slacks and a hat” (von Dassanowsky, 2012: 127). Ud over at være en hævner udstråler Dreyfus’ hemmelige attentat og falske identitet som Emmanuelle Mimieux mystik og hemmelighedsfuldhed.

Gennem analysen bliver det klart, at denne karakter også indeholder et potentielt romantisk aspekt, som kommer til udtryk i mødet med Fredrick Zoller, der bliver betaget af hendes hemmelighedsfulde væsen. Over for Zoller er Dreyfus dog kold og uinteresseret. Dette hænger sammen med, at hans uniform gør hende klart, at han er en tysk soldat. Hendes had mod tyskerne (nationalsocialisterne) virker ikke til at være rettet specifikt mod nogen men nærmere mod alle, der har forbindelse til den tyske værnemagt. I regibemærkningerne i manuskriptet beskrives det, hvordan Dreyfus, på grund af Zollers uniform, opfatter situationen og hans forsøg på smalltalk som en skjult Gestapo-afhøring (Tarantino, 2008: 43). Denne opfattelse understreges ved, at hun, som en protest eller provokation, viser ham sine papirer, da han spørger om hendes navn (37:43).

I en senere scene bliver det klart, at hendes holdninger over for tyske soldater er præget af generalisering og dehumanisering:

(Fredrick Zoller): “I’m more than just a uniform.”

(Shosanna Dreyfus): “Not to me” (39.45).

Denne generalisering og dehumanisering ligner den, som Laustsen og Rendtorff fremstiller i deres artikel „Arendt, Eichmann og det ondes banalitet“ (2002), hvor de beskriver, hvordan jøderne dehumaniseredes og reduceredes til: „[…] materiale, som skal ’forarbejdes’“ (Laustsen & Rendtorff, 2002: 16). Dreyfus reducerer tyskerne til de nationalsocialistiske uniformer, så hun bedre kan abstrahere fra den kendsgerning, at de også er mennesker. Opfattelsen af tyskerne som lidende under generalisering og dehumanisering kan interpreteres som et bidrag til overførslen af offerrollen fra jøderne til tyskerne. På et tidspunk i filmen betegner Dreyfus tyskerne som “hun pigs” (1:51:19). Med denne betegnelse beskriver hun tyskerne som barbariske dyr.   
Denne påstand om generaliseringen af tyskerne har dog et spinkelt grundlag, da den kun er baseret på interaktionen med én tysk soldat; Zoller er som bekendt den eneste tyske soldat, som hun interagerer med. Påstanden åbner, på trods af det spinkle grundlag, for en tankevækkende interpretation i forbindelse med tyskernes overtagelse af offerrollen.

I opnåelsen af sit mål, hævn mod tyskerne, tillægges Dreyfus’ personlighed brutale aspekter. Ud over at hun har planlagt at myrde alle højere rangerende tyske officerer, truer hun, sammen med sin sammensvorne, Marcel, også en uskyldig mand med at dræbe ham og hans familie, hvis ikke han samarbejder (1:42:00):

(Shosanna Dreyfus): “Marcel, do his wife and children know you?”

(Marcel): “Yes.”

(Shosanna Dreyfus): “Then after we kill this dog for the Germans, we’ll go and silence them” (1:42:27).

På baggrund af citatet fremstilles hun som nådesløs og barbarisk, men hun fortæller dog manden, at de arbejder for den tyske værnemagt. Ved hjælp af denne ytring sikrer hun en forbindelse af brutalitet med tyskerne, i stedet for at disse træk associeres med jøderne.   
Hendes villighed til at ofre aspekter af sig selv er også meget tydelig, da hun er villig til at ødelægge sin arv, biografen, i opnåelsen af sit mål: “I am going to burn down the cinema on Nazi night” (59:08). Hendes ofring af biografen viser sig dog senere også at indebære en ofring af hendes eget, såvel som Marcels, liv og deres mulighed for at kunne få et liv sammen, da tilintetgørelsen af nationalsocialismen er en selvmordsmission. Dette aspekt vil også blive berørt i forbindelse med Donowitz (jf. s. 67-68).   
I fremstillingen af den feminine hævner drager Schlipphacke en parallel til Medea, en Hekate-præstinde fra fortællingen om Jasons argonauttogt fra den græske mytologi: “The mythical queen of revenge is Medea, the figure who was wronged by Jason and who killed not only his new bride but also her own children” (Schlipphacke cit. i: von Dassanowsky, 2012: 123). Schlipphacke mener, at Medeas hævn mod Jason opfylder kravene for en feminin hævn, idet hun beskriver, at: “Medea may achieve revenge, but she also symbolically cuts off her own limbs by killing her children and the man she had once loved” (Schlipphacke cit. i: von Dassanowsky, 2012: 124). I citatet om Medea bliver det tydeligt, hvordan denne feminine hævn, ligesom Dreyfus’, ikke søger ligevægt og sågar rammer hævneren, ligesom Dreyfus, som nævnt ovenfor, må ofre sit eget og Marcels liv, samt sin biograf, for at opnå sin hævn.

Dreyfus’ filmoperatør og elsker, Marcel, er også relevant at inddrage i forbindelse med hævntemaet, da han, med sin afrikanske oprindelse, også udgør en af de minoriteter, der led under Det Tredje Rige. Igennem hans medvirken i tilintetgørelsen af tyskerne i filmen opnår han altså hævn for afrikanerne.

En anden scene, som er relevant i forbindelse med det romantiske aspekt af Dreyfus‘ personlighed, er den, som foregår i operatørrummet i slutningen af femte kapitel. Dreyfus’ brutalitet kommer også til udtryk i denne scene, men samtidig viser hendes dårlige samvittighed, efter at hun har skudt Zoller, at hun ikke er følelseskold og umenneskelig ligesom tyskerne. Igennem denne scene forsøger Tarantino, trods de ombyttede roller, at skabe en skelnen mellem tyskerne og jøderne. Hendes samvittighed viser sig efter mordet på Zoller, da hun ser ind på lærred og indser, at han ikke er den samme person, som den, der skildres i filmen. Samvittighedskvalerne fører til, at hun tøver i udførelsen af sin hævn, og denne tøven resulterer i hendes død. Denne kausalitetsforbindelse kan interpreteres på følgende måde: jødiske hævnere må ikke tøve; de skal derimod være nådesløse over for tyskerne, hvis deres hævn skal kunne realiseres.   
Scenen gør også op med den traditionelle filmromance, da Dreyfus langsomt og forsigtigt nærmer sig Zoller, efter hun opdager, at han endnu er i live. Srinivasan påstår i sin artikel, at der kunne findes en alternativ slutning på Dreyfus og Zollers historie, hvor de ikke døde, men hvor Dreyfus derimod kunne have giftet sig med Zoller og levet et let liv, i stedet for at vælge at ofre sit liv i frigørelsen af jøderne (von Dassanowsky, 2012: 11). Denne påstand virker dog usandsynlig og en smule overfortolket, da Dreyfus, efter mordet på sin familie, nærer et had til tyskerne, hvilket ville have forhindret hende i at føle kærlighed for Zoller. Derudover ville det være et alternativ til at kunne hævne sin familie, og Srinivasans påstand ville derfor fjerne et vigtig og omfattende aspekt af Dreyfus-karakteren og den jødiske hævn. Til sidst kan påpeges, at Dreyfus ganske vist tøver, efter at hun har skudt Zoller, men denne tøven hænger snarere sammen med medlidenhed, fordi han er et uskyldigt offer i hendes opnåelse af hævn, end kærlighed. Schlipphacke understøtter denne interpretation, da hun ligeledes mener, at der er tale om et øjebliks medlidenhed: “[Dreyfus] is […] likely responding empathetically both to Zoller’s physical pain and to his character’s loneliness in the film that screens in the background” (Schlipphacke cit. i: von Dassanowsky, 2012: 128). Schlipphacke bekræfter desuden, at dette kun er et øjeblik og ikke skal bruges til at oversimplificere Dreyfus som værende udelukkende medfølende, da Dreyfus’ karakter hovedsageligt repræsenterer hende som værende: “[…] tough as nails […]” (Schlipphacke cit. i: von Dassanowsky, 2012: 128). Betegnelsen “tough as nails” bekræfter desuden styrken i Dreyfus’ karakter.   
Der er et aspekt af Srinivasans påstand, som er passende til fremstillingen af Dreyfus, da denne understeger hende som værende uselvisk, fordi hun er villig til at ofre sit liv for en højere mening i stedet for at gifte sig med Zoller. Ifølge Rabinovicis definition i teorikapitlet betegner denne form for selvopofrelse, at Dreyfus derved bliver en jødisk martyr.

Som tidligere nævnt sammenlignes Dreyfus med Beatrix Kiddo, og i den sammenligning fremstilles hun som en stærk kvinde og hævner. Denne fremstilling tydeliggøres i scenen, hvor hun forbereder sig til filmpremieren (1:40:54). Her udtrykkes styrken i Dreyfus’ kvindelige karakter, da hun ifører sig en rød kjole og makeup og desuden også klargør sin pistol, som placeres i hendes håndtaske, som om den var tilbehør til kjolen (jf. billede 8).

  
Billede 8: Shosanna Dreyfus under filmpremieren på *Stolz der Nation* (1:41:44).

Efter denne scene bevæger hun sig ud på en trappe, hvor hun har udsyn over hele selskabet. Her ses det, hvordan hun som et rovdyr spejder ud over sit intetanende bytte (1:44:08). Disse to scener illustrerer sammenhængen mellem styrke og længslen efter hævn, som er essensen i Dreyfus.

I filmens sidste scener i biografen spiller lydsiden en vigtig rolle, idet Dreyfus’ triumferende latter (jf. billede 9) signalerer, at den jødiske hævn har nået sit klimaks (2:19:51). I denne forbindelse er det relevant at se nærmere på Schlipphackes teori omkring Dreyfus som værende en feminin hævner. Der kan argumenteres for denne interpretation, da hendes hævn skaber en overvægt, i fysisk forstand, i forhold til gerningen, hun hævner. Det vil sige tilintetgørelsen af de højere rangerende tyske officerer ved premieren sammenlignet med mordet på hendes familie.



Billede 9: Shosanna Dreyfus fremstilles som den jødiske hævns leende ansigt, mens flammerne opsluger biografsalen (2:18:03).

Schlipphacke skriver på den anden side, at Dreyfus, på grund af sin androgyme optræden, også kan interpreteres som en maskulin hævner, der, ifølge Schlipphackes påstand, søger en ligevægt gennem hævn.   
Hvis Dreyfus’ hævn i denne forbindelse ses som værende en reaktion på den for filmen udenforliggende holocaust, ville hævnens store omfang, tilintetgørelsen af de tyske officerer i biografen, skabe en form for ligevægt, da de ansvarlige for udryddelserne tilintetgøres. Denne interpretation kan begrundes yderligere ved at undersøge Dreyfus’ motivation for hævn. Her er det relevant, at hun ikke på noget tidspunkt i løbet filmen nævner, at hun hævner sin familie. Faktisk træder hendes familie og mordet på denne hurtigt i baggrunden efter filmens første kapitel. Det kan pointeres, at søgte hun en ligevægtig hævn for mordet på sin familie, ville det have været nok at dræbe Landa og de involverede soldater.

### **Donny Donowitz - Den jødiske hævner**

Ligesom Shosanna Dreyfus kropsliggør også Donny Donowitz (Eli Roth) den nye rolle, som jøderne indtager i Tarantinos omskrivning af historien: den reagerende jødiske hævner. Denne rolle udtrykker tendensen, som Hannah Arendt, gennem nogle af sine værker, har forsøgt at vække i den jødiske befolkning.   
Rollen som jødisk hævner er dog udtrykt mere direkte hos Donowitz end hos Dreyfus. Det vil sige, at selvom Dreyfus er aktivist i forbindelse med tilintetgørelsen af tyskerne, bliver hun dette gennem en tilfældighed, der byder sig, mens Donowitz går bevidst ind i rollen som hævner.

Et nødvendigt aspekt at analysere i forbindelse med Donowitz er hans tilnavn “The Bear Jew”. Ifølge Landas forklaring omkring tilblivelse af et tilnavn, nævnt i et tidligere afsnit, fortjenes det på baggrund af ens handlinger. Handlingerne, som har givet Donowitz sit tilnavn, er i så fald mordene på de tyske værnemagtssoldater.  
Ligesom Landas tilnavn skal Donowitz’ tilnavn indgyde frygt, og denne indgydelse af frygt er rettet udelukkende mod de tyske soldater.   
Det engelske ord “Bear” (bjørn) associeres med egenskaberne: vildskab, brutalitet og styrke, hvilke, gennem kombination med ordet “Jew” (jøde), overføres til Donowitz. Vildskaben og brutaliteten i hans personlighed kommer tydeligt til udtryk i scenen, hvor Donowitz henretter Rachtman. Uden tøven eller nåde banker han ham på brutal vis til døde. Styrken kommer til udtryk gennem Donowitz’ muskuløse udseende, som forstærkes gennem filmningen af ham en smule nedefra, der får ham til at fremstå som tårnende (jf. billede 10).

  
Billede 10: Henrettelsen af Werner Rachtman, med Rachtman på knæ over for Donny Donowitz (31:29).

I forbindelse med det filmiske element metafor, som ud fra Ryan og Lenos beskrives i teorikapitlet, er scenen med Rachtman et slående eksempel, da ombytningen af rollerne, jæger og jagede, tydeligt signaleres. Dette sker gennem tilstedeværelsen af de to karakterer i samme billede: jøden, der står truende over tyskeren siddende på knæ, som illustreret på billede 10.

Donowitz er ikke den første filmiske fremstilling af jøden som en herkulisk, muskuløs hævner. I George P. Cosmatos’ film *Escape to Athena* fra 1979 findes en lignende jødisk hævnertype: “Charlie’s bloody spree gunning down Nazi occupation soldiers as he careens through the maze of a Greek town on a motorcycle and later in confronting them to destroy a secret missile base suggests both an earlier ‘Jewish revenge fantasy’ and also the concept of the ‘muscle Jew.’ Charlie noticeably becomes a physical threat that belies the literary/cinematic stereotype of the passive Jewish character” (von Dassanowsky, 2012: xvi). Ligesom ideen om en jødisk hævnfantasi er ideen om den stærke, reagerende, tysker-udryddende jøde ikke ny. I sammenligning med jøden Charlie Dane er Donowitz i sin fremstilling en mere alvorlig og inkarneret jødisk hævner. Dane optræder i modsætning hertil som den komiske karakter, der er belastet af den traditionelle, stereotypiske fremstilling af jøder som værende pengegriske. Dette kommer til udtryk, idet han er villig til at risikere at miste livet på grund af skattene, som de finder i tyskernes base. Donowitz er derimod villig til at ofre livet for det jødiske folk, og han bryder herved med den materielle besættelse, som tillægges Dane.

Som nævnt i kapitlets indledning er indsamlingen af tyskernes skalpe udtryk for den jødiske brutalitet og et middel til at indgyde frygt i Det Tredje Rige. Skalpene får i filmen en funktion som trofæer, der bevidner om, hvor mange tyske soldater den pågældende jøde har dræbt. Ligesom de andre jøder indsamler også Donowitz trofæer. I hans tilfælde ses det i scenen med Rachtman, at Donowitz om halsen bærer hundetegn, som signalerer antallet af tyske soldater, han har dræbt.

Den pågældende scene udtrykker også et andet vigtigt aspekt af Donowitz‘ personlighed, nemlig hans hævntørst:

*(Donowitz støder til jernkorset på Rachtmans bryst med sit bat og spørger)*

(Donny Donowitz): “Did you get that for killing Jews?”

(Werner Rachtmann): “Bravery” (31:42).

*(Donowitz ser derefter på Rachtman med et tilsyneladende hadefuldt blik (jf. billede 11) og lægger battet an til det første slag.)*

  
Billede 11: Donny Donowitz, mens han lægger baseballbattet an mod Rachtmans hoved (31:52).

Donowitz‘ replik i denne scene kan interpreteres som, at det at hævne jøderne bliver hans hovedmål.   
Manuskript indeholder flere scener, som beskriver motivationen bag Donowitz som Basterd (disse scener er senere blevet klippet ud af filmen). Én scene beskriver, hvordan han egentlig skulle rejse til Filippinerne for at kæmpe mod japanerne, men han udtrykker, at han hellere vil kæmpe mod tyskerne på grund af deres behandling af jøderne (Tarantino, 2008: 29). En anden meget relevant scene foregår efter, at han har anskaffet sig sit karakteristiske baseballbat og går fra dør til dør i det jødiske kvarter i sin hjemby. Dette fører til en samtale med Fru Himmelstein, hvem han forklarer, at han vil dræbe tyskere med baseballbattet:

(…)

(Himmelstein): “And in this pursuit, how is it that I can be of service?”

(Donny Donowitz): “I’m going through the neighbourhood. If you have any love [*sic*] ones in Europe, who’s [*sic*] safety you fear for, I’d like you to write their name on my bat.”

(…)

(Himmelstein): “Hand me your sword Gideon. I do believe I will join you on your journey.” (*Herefter beskrives det, hvordan Fru Himmelstein skriver navnet Madeleine på battet.*) (Tarantino, 2008: 33-34).

I denne scene fremstilles Donowitz som et bæst på grund af sin brutalitet, som dog samtidig retfærdiggøres, fordi samtalen tydeliggør, at der ligger noble intentioner bag mordene på tyskerne. Hans hævntørst får en bibelsk dimension igennem referencen til Gideon[[31]](#footnote-31), der fremstiller ham som en forkæmper for og frelser af jøderne.  
I filmen sammenligner Hitler Donowitz med et mytologisk væsen: „Der, der meine Männern mit einem Prügel totschlägt. Der, den man Bären Jude nennt, soll ein Golem sein“ (23:33). Væsnet Golem stammer fra jødisk mytologi og betegner et stort, mægtigt væsen, formet af ler, der skal beskytte jøderne mod trusler[[32]](#footnote-32). Denne sammenligning kan interpreteres som en fremhævelse af Donowitz’ funktion som jødernes forkæmper.

Under Raines tale til the Basterds ses Donowitz smile triumferende (jf. billede 12), da Raine beskriver grusomhederne, som de skal udsætte tyskerne for (21:21). Dette tilføjer en sadistisk dimension til hans personlighed, som er meget passende til den form for brutalitet, han repræsenterer og udøver.

  
Billede 12: Donny Donowitz smilende tilfreds, da han hører Aldo Raines afstraffende planer mod tyskerne (21:15).

Donowitz og Ulmer virker både angste og overvældede, da de i filmens femte kapitel bevæger sig igennem biografsalen og ser alle de højere rangerende tyske officerer, der er til stede (blandt andre Goebbels og Bormann) (1:50:03).   
Efter at lærredet bryder i brand nås klimakset for den jødiske hævn, da Donowitz, efter at have skudt ned mod det paniske tyske publikum, fokuserer på Hitler og skamskyder ham (2:19:03). I denne scene fanges det, tilsyneladende, brændende had, som denne repræsentant for den jødiske befolkning føler mod Hitler (jf. billede 13).

  
Billede 13: Donny Donowitz, da han skamskyder Adolf Hitlers lig og opfylder den jødiske hævnfantasi (2:19:55).

Tarantinos afstraffelse falder pludseligt og hårdt, da scenen, hvor klimakset for den jødiske hævn finder sted, tager cirka to minutter og indebærer, at tyskerne bliver skudt, brændt og sprængt i luften. Som det er tilfældet i andre af Tarantinos film, eksempelvis *Django Unchained*, er klimakset ofte i dets udførelse præget af “overkill”, et amerikansk begreb, der betegner ødelæggelsen af en fjendtlig magt med en kraft, der er overdrevet i forhold til, hvad der er nødvendigt. Det dynamiske tempo, som skabes i det korte tidsinterval, indenfor hvilket klimakset finder sted, forstærker Tarantinos overkill yderligere.

Ligesom Dreyfus ender også Ulmer og Donowitz med at ofre sig for en højere mening og bliver derigennem, ganske vist fiktive, men ikke desto mindre, jødiske martyrer. Deres ofring kan også interpreteres som værende et resultat af, at de bliver opslugt af deres tilintetgørelse af tyskerne og derfor glemmer bomberne omkring deres ankler. Denne interpretation ændrer dog ikke på det faktum, at de dør i udførelsen af en handling, som tjener en højere mening.

### Diskussion og delkonklusion

I det følgende vil pointerne omkring fremstillingen af jøderne, som er fundet via analysen, blive opsummeret og diskuteret. I diskussionen vil der blive fokuseret på, hvordan fremstillingerne forholder sig i forhold til den ofte stereotypiske fremstilling af jøderne, og hvilken effekt Tarantinos fremstillinger har.

Den stereotypiske fremstilling af jøderne er, som det tydeliggjordes i teorikapitlet, præget af forestillingen om svage, hjælpeløse ofre, der før og under anden verdenskrig var passive og modstandsløse. Den filmiske fremstilling af jøder har, ud over ligeledes at fremstille dem som ofre, også et fokus på materialistisk besættelse og pengegriskhed. Disse to elementer bryder Tarantino med i sin skildring af jøderne: Jøderne i *Inglorious Basterds* skildres ikke som svage ofre men derimod som brutale og nådesløse hævnere og forkæmpere. Disse lader sig ikke tyrannisere men tyranniserer derimod deres tidligere undertrykkere. Derudover fremstilles Tarantinos jøder som uselviske og selvopofrende fremfor at være tynget af materialisme og pengegriskhed.

I forhold til fremstillingen af tyskerne som ofre i filmen bliver jøderne fremstillet som brutale i deres nedslagtning af disse, hvilket muliggør, at tyskerne kan indtage offerrollen. Tilstedeværelsen af en gruppe, der med magt kan undertrykke eller tyrannisere en anden gruppe gør, at tyskerne i denne film kan defineres som ofrene.   
Derudover er det relevant, at jøderne spiller en rolle i forbindelse med den medlidenhedsfølelse, der opstår for tyskerne. Denne tendens komme til udtryk ved, at intensiteten af den brutalitet, som udøves af jøderne, har indflydelse på graden af medlidenhed med tyskerne, der af og til opstår i filmen. Det er dog vigtigt at pointere, at i skabelsen af en jødisk hævnfantasi, som får hævnfunktionen ved at blive opfattet i den historiske kontekst, er det nødvendigt at anvende en del brutalitet og nådesløshed for at kunne sætte jøderne i en position, hvor de ville kunne virke undertrykkende over for tyskerne.  
Et relevant aspekt i filmen er Tarantinos håndtering af ondskab. Gennem sin fremstilling af jøderne som brutale og nådesløse sætter han spørgsmålstegn ved, om det gode stadig kan opfattes som godt, når det, i bekæmpelsen af det onde, benytter de samme metoder som det onde. For eksempel bryder Raine sit ord, da han straffer Landa, og derved reduceres det gode (protagonisterne) til at være på samme niveau som det onde (antagonisterne). Som påvist i analysen opstår denne reduktion i forbindelse med et katarsisbehov, der ofte er et element i film. Dette vil sige en forløsende effekt, der eksempelvis ses i afstraffelsen eller tilintetgørelsen af antagonisterne (ondskaben).

Konkluderende er det tydeligt, at Tarantinos fremstilling af jøderne på flere måder bryder med de stereotypiske fremstillinger, og samtidig tilskriver han jøderne, i forholdet til tyskerne, egenskaber som vildskab, nådesløshed og brutalitet.

# Konklusion

Analyserne har vist, at fremstillingerne af både tyskerne og jøderne i *Inglorious Basterds* indeholder to dimensioner. Tyskerne fremstilles på den ene side gennem det nationalsocialistiske fjendebillede, som opstod under anden verdenskrig, hvilket senere, gennem talrige anvendelser i filmmediet, er blevet til en stereotyp. Denne fremstilling er præget af en monstrøsitet og en kynisk opfattelse af menneskeliv. Et interessant aspekt af denne fremstilling er, at den, på baggrund af analysen, kan interpreteres som en videreudvikling af Arendts begreb ondskabens banalitet og herved fremstilles som begrebet, ondskabens kultiverethed, hvilket betegner de tyske gerningsmænd som værende kultiverede frem for banale i deres ondskab. I denne fremstilling tillægges tyskerne også egenskaberne brutalitet og utilregnelighed, hvilke, i løbet af filmen, bevæger sig fra udelukkende at gælde nationalsocialister til at være en mere almen tysk egenskab, da de ses hos tyske soldater som Zoller og Stiglitz, der ikke kan betegnes som nationalsocialister.   
Gennem filmen afdæmoniserer og afmystificerer Tarantino nogle af de højtstående nationalsocialister, idet faktuelle, magtfulde nationalsocialister, som for eksempel Joseph Goebbels og Adolf Hitler, reduceres i deres roller som antagonister i filmen, da de ikke er en aktiv trussel mod jøderne på samme måde, som Landa er det.   
På den anden side fremstilles nogle af tyskerne derudover også som ofre. Denne fremstilling skabes gennem Tarantinos redefinering af jødernes rolle, samt ved at der på flere tidspunkter skildres scenarier, hvori der opstår medlidenhed for enkelte tyskere. Sammenspillet mellem jødernes og tyskernes rolle kommer til udtryk ved, at Tarantino gennem filmen skaber afstand fra de stereotypiske fremstillinger af jøderne, som i tidligere film oftest indtog offerrollen, når de behandledes sammen med tyskere i film omhandlende Det Tredje Rige. I sin fremstilling giver Tarantino jøderne styrke og brutalitet, drevet af en opnåelse af hævn i forhold til holocausten, som ikke er en direkte del af filmen. Gennem den stærke og brutale fremstilling bliver det muligt for jøderne at gøre modstand mod tyskerne og derved forhindre at havne i den traditionelle offerrolle, der antydes i starten af filmen. På trods af at holocausten ikke behandles direkte i filmen, spiller denne stadig en vigtig rolle som en intertekstuel dimension, da filmen forventer et forkendskab til denne historiske begivenhed. På samme måde behandles anden verdenskrig som et tekstlag, der forventes kendskab til for at kunne forstå hele filmen.

En relevant pointe, i forbindelse med disse to fremstillinger af tyskerne, er, at de, på trods af at vække medlidenhed og indtage en offerrolle, stadig, på baggrund af den historiske kontekst uden for filmen, kan opfattes som filmens antagonister. En forklaring på at fremstillingen som offer ikke formår at påvirke opfattelsen af dem som værende antagonisterne kan hænge sammen med, at nationalsocialismen er blevet et symbol på ondskab og repræsenterer egenskaber, som den øvrige verden hader og frygter som for eksempel racisme og fascisme[[33]](#footnote-33).

De to dimensioner i fremstillingen af jøderne kommer til udtryk ved, at Tarantinos fremstilling på den ene side bryder den med den stereotypiske fremstilling af jøderne som svage og hjælpeløse ofre. På den anden side tilskriver fremstillingen, i sammenspillet med fremstillingen af tyskerne, jøderne en hidtil ukendt vildskab, nådesløshed og brutalitet, som resulterer i, at der opstår tvivl omkring den moralske dimension af filmens helte.

I skabelsen af en jødisk hævnfantasi, ved at sætte jøderne i en position, som medfører, at de kan tyrannisere og undertrykke tyskerne, giver Tarantino anledning til en interessant diskurs omkring ondskab. Ved at fremstille jøderne som brutale og nådesløse i deres bekæmpelse af tyskerne, sættes der spørgsmålstegn ved, om det gode stadig kan opfattes som godt, når det, i bekæmpelsen af det onde, tyer til lignende metoder, som dem anvendt af det onde.

Udover en jødisk hævnfantasi fremstiller Tarantino også sin egen fantasi, hvori han præsenterer en alternativ drejning af historien. Tarantino giver gennem filmen anledning til en forestilling om, hvordan en verden, hvor racisme og nationalsocialisme ikke havde nået at udvikle sig til jødeudryddelserne, ville have set ud. Filmen får en profylaktisk funktion, da han herved samtidig gør opmærksom på, at disse ismer fortsat skal bekæmpes og aldrig må få mulighed for at udbrede sig i en sådan grad, at historien gentager sig. Han skaber altså håb om en utopi ved omskrivningen af en dystopi (dog ved hjælp af tvivlsomme midler).

# Litteraturliste

**Litterære værker:**

Abrams, M.H. & Geoffrey Galt Harphams, *A Glossary of Literary Terms*, 10. Udgave, Wadsworth, USA, 2005.

Alighieri, Dante, *Die Göttliche Komödie*, 5. Oplag, Piper, München, 2006.

Arendt, Hannah, *Eichmann in Jerusalem – Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, 3. Auflage, Piper Verlag GmbH, München, 2008.

Arendt, Hannah, *Eichmann in Jerusalem – A Report on the Banality of Evil*, Penguin Group, New York, 2006.

Arnett, Jeffrey Jensen, *Encyclopedia of Children, Adolescents, and the Media*, SAGE Publications inc., 2007, online.   
Link: http://knowledge.sagepub.com/view/childmedia/n234.xml Tilgået: 21/06/2014

Beicken, Peter: *Wie interpretiert man einen Film?* Philipp Reclam jun. Stuttgart, Deutschland, 2004.

Bettelheim, Bruno, „Eichmann – das System – die Opfer“ fra: Krummacher, Friedrich A. *Die kontroverse Hannah Arendt, Eichmann und die Juden*, Nymphenburger Verlagshandlung, München, 1964 (91-113).

Bordwell, David and Kristin Thompson: *Film Art – An Introduction*. 8th edition, McGraw-Hill, New York, 2008.

Edgar, Andrew & Peter Sedgwick, *Cultural Theory – The Key Concepts*, 2. udgave, Routledge, London & New York, 2008.

Fest, Joachim, *Det Tredje Riges Elite,* 2. udgave, 1. oplag, oversat af Lars Christensen, People’s Press, 2013.

Friedländer, Saul, *Die Jahre der Vernichtung: Das Dritte Reich und die Juden : 1939-1945*, zweiter Band, Verlag C.H. Beck, München, 2006.

Goldberg, Jeffrey, “Hollywood’s Jewish Avenger”, fra: *The Atlantic*, 2009, online.  
Link: http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2009/09/hollywoods-jewish-avenger/307619/?single\_page=true Tilgået: 21/06/2014.

Klarer, Mario, *Einführung in die neuere Literaturwissenschaft*, Primus Verlag, Darmstadt, 1999.

Kligerman, Eric, “Reels of justice: Inglorious Basterds, The Sorrow and the Pity, and Jewish revenge fantasies” fra: *Quentin Tarantino’s Inglorious Basterds: A Manipulation of Metacinema*, Continuum International Publishing Group, New York & London, 2012 (135-162).

Laustsen, Carsen Bagge & Jacob Dahl Rendtorff, „Arendt, Eichmann og det ondes banalitet“, fra: *Ondskabens banalitet – Om Hannah Arendts ”Eichmann i Jerusalem”*, Museum Tusculanums Forlad, Københavns Universitet, 2002 (9-26).

Laustsen, Carsten Bagge & Jacob Dahl Rendtorff, „En human verden? En introduktion til Hannah Arendts filosofi“, fra: *Ondskabens banalitet – Om Hannah Arendts ”Eichmann i Jerusalem”*, Museum Tusculanums Forlad, Københavns Universitet, 2002 (27-60).

Lozowick, Yaacov, *Hitler’s Bureaucrats – The Nazi Security Police and the Banality of Evil*, oversat af Haim Watzman, continuum, New York & London, 2000.

Mann, Golo, „Der verdrehte Eichmann“ fra: Krummacher, Friedrich A. *Die kontroverse Hannah Arendt, Eichmann und die Juden*, Nymphenburger Verlagshandlung, München, 1964 (190-198).

Meyer, Imke, “Exploding cinema, exploding Hollywood: Inglorious Basterds and the limits of cinema” fra: *Quentin Tarantino’s Inglorious Basterds: A Manipulation of Metacinema*, Continuum International Publishing Group, New York & London, 2012 (15-35).

Musmanno, Michael A., „Der Mann mit dem unbefleckten Gewissen” fra: Krummacher, Friedrich A. *Die kontroverse Hannah Arendt, Eichmann und die Juden*, Nymphenburger Verlagshandlung, München, 1964 (85-90).

Richardson, Michael D., “Vengeful violence: Inglorious Basterds, allohistory, and the inversion of victims and perpetrators” fra: *Quentin Tarantino’s Inglorious Basterds: A Manipulation of Metacinema*, Continuum International Publishing Group, New York & London, 2012 (93-112).

Ryan, Michael & Melissa Lenos: *An introduction to Film Analysis – Technique and Meaning in Narrative Film*, Continuum, New York & London, 2012.

Schlipphacke, Heidi, “Inglorious Basterds and the gender of revenge” fra: *Quentin Tarantino’s Inglorious Basterds: A Manipulation of Metacinema*, Continuum International Publishing Group, New York & London, 2012 (113-133).

Schneider, Wolfgang, *100 Wörter des Jahrhunderts*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt & München, 1999.

Shaheen, Jack G., *Reel Bad Arabs - How Hollywood Vilifies a People*, Olive Branch Press, New York, 2001.

Srinivasan, Srikanth, “The grand illousion” fra: *Quentin Tarantino’s Inglorious Basterds: A Manipulation of Metacinema*, Continuum International Publishing Group, New York & London, 2012 (1-13).

Tarantino, Quentin, *Inglorious Basterds*, sidste kladde, 2008.  
Link: <http://www.scribd.com/doc/25017184/Inglourious-Basterds-Original-Screenplay> Tilgået: 03/07/2014

Thomas Peter, “Historical-Critical Dictionary of Marxism”, fra: *Historical Materialism* (259-254), vol. 17, 2009.

Von Dassanowsky, Robert, “Introduction – Locating Mr. Tarantino or, who’s afraid of metacinema?” fra: *Quentin Tarantino’s Inglorious Basterds: A Manipulation of Metacinema*, Continuum International Publishing Group, New York & London, 2012.

**Film:**

*Der Golem, wie er in der Welt kam*, Instuk. Carl Boese & Paul Wegener, 1920.  
Link: <http://www.youtube.com/watch?v=a3sgCaPJtzY> Tilgået: 04/07/2014

*Der Untergang*, Instruk. Oliver Hirschbiergel, Constantin Film Produktion m.fl., 2004.

*Django Unchained*, Instruk. Quentin Tarantino, The Weinstein Company m.fl., 2012.

*Escape to Athena*, Instruk. George P. Cosmatos, ITC Entertainment, 1979.  
Link: <http://www.youtube.com/watch?v=EIVFpok9_1A> Tilgået: 04/07/2014

*Hitler – Dead or Alive*, Instruk. Nick Grinde, Produc. Ben Judell, Ben Judell Productions, USA, 1942.  
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=367M6CB0rBo> Tilgået: 04/07/2014

*Inglorious Basterds*, Instruk. Quentin Tarantino, Produc. Lawrence Bender, Universal Pictures m.fl., 2009.

*The Great Dictator*, Instruk. Charles Chaplin, Produc. Charles Chaplin, Charles Chaplin Film Corporation, 1940.

The Inglorious Bastards, Instruk. Enzo G. Castellari, Film Concorde S.R.L., 1978.

**Websider:**

Internet Movie Database (IMDB)  
Link: http://www.imdb.com Tilgået: 04/07/2014

Klip fra et interview med Eli Roth (Youtube)  
Link: <http://www.youtube.com/watch?v=8QITLzV1xkI> Tilgået: 04/07/2014

O’Dwyer, Danny, The Point: The History of Video Game Nazis  
Link: <http://www.gamespot.com/videos/the-point-history-of-nazis-in-games/2300-6418637/> Tilgået: 04/07/2014

1. Ud over den tyske udgave af bogen benytter jeg, også den engelske udgave. I den engelske udgave bruger jeg dog kun introduktionen af Amos Elon. [↑](#footnote-ref-1)
2. “explodes our conceptions” [↑](#footnote-ref-2)
3. “She had never seen a Nazi butcher like Eichmann (…)” (Elon cit. i: Arendt, 2006: xi-xii). [↑](#footnote-ref-3)
4. Forkortelse: Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei. [↑](#footnote-ref-4)
5. Madagaskarprojektet beskrives som Eichmanns forsøg på at give jøderne grund under fødderne. Projektet gik ud på at evakuerer fire millioner jøder fra Europa til den franske ø sydøst fra Afrika (Arendt, 2008: 158-159) [↑](#footnote-ref-5)
6. Sprogkoderne beskriver kommunikative regler inden for Det Tredje Riges bureaukrati. Arendt beskriver at ord som udryddelse, likvidering og drab var sjældent forekommende. Derimod blev der i stedet brugt Endlösung, Aussiedlung eller Sonderbehandlung, der skulle sløre den egentlige intention (Arendt, 2008: 170). [↑](#footnote-ref-6)
7. Skrevet omkring 1307-1321. Værket blev første gang udgivet med titlen La Divina Commedia i 1555. [↑](#footnote-ref-7)
8. Infernos femte sang „Der Höllenrichter Minos [,] Die Wollüstigen [und] Francesca von Rimini“ handler om afstraffelsen af syndere, hvis liv har været drevet af lyst. [↑](#footnote-ref-8)
9. I hans undersøgelse har Shaheen set og analyseret mere end 900 film for at få samlet billedet af den stereotypiske fremstilling af den arabiske minoritet i amerikanske film. [↑](#footnote-ref-9)
10. Klip fra et interview med Eli Roth (21/06 2014) [↑](#footnote-ref-10)
11. Klip fra et interview med Eli Roth (21/06 2014) [↑](#footnote-ref-11)
12. Det kan diskuteres, hvorvidt Wilhelm Wicki skal nævnes i denne forbindelse, da præsentationen af ham tydeliggør, at han er fra Østrig, men har fået amerikansk statsborgerskab. [↑](#footnote-ref-12)
13. Det fremgår ikke i filmen om Fred Canfield dør som følge af sine kvæstelser. [↑](#footnote-ref-13)
14. Ifølge manuskriptet beskrives lokaliteten for denne scene som værende „English country estate“ (Tarantino, 76). Derudover indikeres lokaliteten som værende England også igennem de britiske accenter og tilstedeværelsen af forhenværende premiereminister Winston Churchill i scenen. [↑](#footnote-ref-14)
15. Karakterne; Andy Kagan, Michael Zimmerman og Simon Sakowitz fungerer som statister og ikke agerende karakterer i filmen. [↑](#footnote-ref-15)
16. Denne rang svarer til en rang af oberst inden for SS. [↑](#footnote-ref-16)
17. Landa fjerner Bridget von Hammersmarks sko for at kunne bevise, at hun var til stede under skyderiet i den franske kro, og at det var muligt for hende at slippe væk, fordi hun er en forræder. [↑](#footnote-ref-17)
18. Shosanna Dreyfus udgiver sig på dette tidspunkt i filmen for at være den franske biografejer, Emmanuelle Mimieux. [↑](#footnote-ref-18)
19. Landa fik et glas mælk hos mælkebonden Lapadite i scenen, hvor Dreyfus med nød og næppe undslap den samme skæbne som hendes familie led ved Landas hånd. [↑](#footnote-ref-19)
20. Ifølge Joachim Fest beskrives Reinhard Heydrich som en fremstående SS-officer, som selv var af jødisk herkomst. Heydrich var meget plaget af sin herkomst, da denne skabte en ubalance i forhold til hans hengivelse til nationalsocialismen. Fest beskriver derudover, at Hitler og Himmler mente, at Heydrich var den rette mand til at udtænke udryddelsen af jøderne, da han selv følte stor foragt over for sin jødiske herkomst. Derfor fremstilles Heydrich i Fests bog *Det Tredje Riges Elite – Göring, Goebbels, Heydrich, Himmler, Bormann og Röhm*, som manden bag udtænkningen og organiseringen af holocaust og jødeudryddelserne. (Fest, 2013:79-107). [↑](#footnote-ref-20)
21. Min oversættelse: Herremennesket. Betegnelse, som opstod til at betegne nationalsocialisternes opfattelse af tyskerne som den overlegne race. [↑](#footnote-ref-21)
22. “(…) Austria’s post-war attempt to step out of history failed and it has, since the late 1980s, come to face its unique role as both victim and perpetrator. The Austrian Hans Landa changes loyalties and self-definitions with a swiftness that defies credibility. (…) Landa, the polyglot Austrian hidden by his deep German Reich cover which he then easily abandons for future American identity.” (von Dassanowsky, 2012: xiii). [↑](#footnote-ref-22)
23. Thomas, Historical-Critical Dictionary of Marxism, 2009: 259. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Making History* fortæller historien om Michael Young, som ved hjælp af en tidsmaskine udviklet af Professor Leo Zuckerman, transporterer et medikament til fortiden, og via dette gør Hitlers fader steril. Dette resulterer i en fremtid, i hvis fortid Hitler ikke har eksisteret, men derimod har en anden, værre nationalsocialist leder taget magten. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Fox on the Rhine* beskriver hvordan Himmler efter attentatet mod Hitler (Operation Valkyrie) igangsætter et kup, hvor han overtager magten i Det Tredje Rige. [↑](#footnote-ref-25)
26. I filmen *The Nation’s Pride (Stolz der Nation)*, der findes i fuld længde som del af DVD’ens bonus materiale. [↑](#footnote-ref-26)
27. SS-rang svarende til major. [↑](#footnote-ref-27)
28. Rangen Feldwebel svarer til rangen sergent, som den også bliver oversat til i filmen (sergeant). Ifølge Lozowicks oversigt ville rangen sergent også kunne oversættes med rangen SS-Unterscharführer (jf. bilag 3). [↑](#footnote-ref-28)
29. Svarende til rangen korporal. [↑](#footnote-ref-29)
30. Rangen svarende til seniorsergent eller oversergent. [↑](#footnote-ref-30)
31. En af Israels dommere. I Dommerbogen beskrives det, hvordan Gideon udvælges af Gud til at befri det israelske folk fra dets fjender, midjanitterne (Dommerbogen, kapitel 6-8 – Denstoredanske.dk) (21/06/2014) [↑](#footnote-ref-31)
32. I filmen *Der Golem, wie er in der Welt kam*, instrueret af Carl Boese og Paul Wegener i 1920, skaber en jødisk rabbiner en Golem (spillet af Paul Wegener) for at beskytte det jødiske mindretal mod de kristnes religiøse forfølgelse. [↑](#footnote-ref-32)
33. The Point: The History of Video Game Nazis [↑](#footnote-ref-33)