

Speciale

Forside til specialet

Afleveringsfrist X	Januar: [2020]	Juni: [2020] X	Andet:
Vejleder: Erik Kulavig		Institut: Historie	

Titel, dansk: Fremstillinger af 2. Verdenskrig – af sovjetiske- og russiske filmskabere

Titel, engelsk: Depictions of World War II – by Soviet and Russian filmmakers

Min./max. antal typeenheder: 144.000 – 192.000
(60 – 80 normalsider)

(1 normalside = 2400 typeenheder)

Din besvarelses antal typeenheder¹:

177.529 typeenheder

Du skal være opmærksom på, såfremt din besvarelse ikke lever op til det angivne (min./max) antal typeenheder (normalsider) vil din opgave blive afvist, og du har brugt et forsøg.

(sæt x) **Specialet må gerne i anonym form bruges i forbindelse med undervisning/
__X__ vejledning af kommende specialestuderende**

Tro og love-erklæring

Det erklæres herved på tro og love, at undertegnede egenhændigt og selvstændigt har udformet denne eksamensopgave. Alle citater i teksten er markeret som sådanne, og eksamensopgaven, eller væsentlige dele af den, har ikke tidligere været fremlagt i anden bedømmelsessammenhæng.

Læs mere her: http://www.sdu.dk/Information_til/Studerende_ved_SDU/Eksamen.aspx

Afleveret af: Jakob Fedder Kristensen. Eksamensnummer: 461821 (hvis dette er relevant)

Fornavn: Jakob	Efternavn: Kristensen	Fødselsdato: 21.03.1991
--------------------------	---------------------------------	-----------------------------------

¹ Tælles fra første tegn i indledningen til sidste tegn i konklusionen, inkl. fodnoter. Tabeller tælles med deres antal typeenheder. Følgende tælles *ikke* med: resumé, indholdsfortegnelse, litteraturliste og bilag. Se i øvrigt eksamensbestemmelserne for disciplinen i studieordningen.

Indhold:

Abstract:	3
Indledning:	4
Historisk ramme:	4
Problemformulering:.....	7
Forskningsoversigt:	9
Historiografi:	14
Historiografisk udvikling i forhold til Stalinismen:	15
Hvem var Ivan?.....	16
Antony Beevor vs. Jochen Hellbeck:	17
Catherine Merridale:.....	20
Erik Kulavig:	22
Omskrivning af historie:	23
Teori – Erindring og national selvforståelse:	25
Kilder:	30
Teoretisk- og metodisk afsæt:	32
Kilderrelaterede metoder:	37
Specialets overordnede metode:	38
Analysens fremgangsmåde:	39
Analyse: Del 1 – Tiden under Stalin (1945-1953):	40
Film 1 – Velikiy perelom (1945):.....	42
Film 2 – Padenie Berlina (1950):	43
Sammenligning af filmene:.....	45
Analyse: Del 2 – Sovjetunionen efter Stalin (1953-1991):	47
Tiden under Khrusjtjov – (1953-1964):	47
Film 3 – Ivanovo detstvo (1962):.....	47
Tiden under Bresjnev – (1964-1982):.....	49
Film 4 – Goryachiy sneg (1962):	50
Tiden under Gorbatjov – (1985-1991):	52
Film 5 – Idi i smotri (1985):	53
Sammenligning af filmene:.....	54
Analyse: Del 3 – Rusland (1991-):	56
Rusland efter 1991:	56

Film 6 – Stalingrad (2013):	56
Filmene om Slaget ved Stalingrad:	58
En vestlig perspektivering:	58
Filmene og den kollektive erindring:	60
Konklusion	62
Litteraturliste:	64
Hjemmesider:	66
Filmliste/kildeliste:	67

Abstract:

The aim of this study is to investigate how Soviet and Russian filmmakers have processed World War II. The focus will especially be on the Battle of Stalingrad. I will further discuss how this can be connected to the national self-perception and memory of the war. In the present study I will make use of modern theoretical and methodological approaches to the analysis of visual material in a historical context. The concerned visual material primarily includes six Soviet and Russian films, ranging from year 1945-2013. The analysis is divided in three categories: 1) The Soviet Union in the time of Stalin (1945-1953), 2) The Soviet Union after Stalin (1953-1991), 3) Russia in modern times (1991-). The analysis of the first period revealed how filmmakers were subjected to political propaganda as well as strict censorship of the Soviet government. In both films, the Soviet Union is portrayed as a collective unit. At no time, Stalin is criticized. The second period is characterized by a series of remarkable changes political as well as cultural. In the time of Khrushchev, the censorship was moderated, and the artistic freedom of the filmmakers was increased. This is expressed through both the visual expression and content of the films. These films portrayed the war from a more psychological perspective, expressing the true horrors of the war, mainly from an individual point of view. The remaining part of the second period was characterized by varying degrees of censorship, which affected the films in different ways. The third period includes a modern Russian Blockbuster about the Battle of Stalingrad. In extension of this analysis, I will compare the film to the Stalingrad-films of the two other periods. The study shows that the films about the Battle of Stalingrad have a lot of continuity in contrast the general depiction of the war. Throughout the analysis I discuss how the films have been a part of the construction of the Soviet peoples' collective memory of the war.

Indledning:

”Hvor mange år er der ikke gået, og det er stadig lige så uhyggeligt... Jeg kan huske, at solen skinnede, og det blæste så stærkt, at vinden satte et stort spindelvæv i bevægelse. Vores hus brændte, hele landsbyen brændte. Vi flygtede ud i skoven. De mindste børn råbte: ”Et bål! Et bål! Hvor er det flot!” Men alle andre græd, min mor græd. Hun gjorde korsets tegn, mens vores hus brændte...” (Aleksijevitj, 2004: 100).

Der er nu gået 75 år, siden 2. Verdenskrig sluttede, men krigen, og de mange rædsler, som den førte med sig undervejs, fylder stadig meget i mange menneskers bevidsthed den dag i dag. Nogle har fået fortalt om krigen igennem deres forældre og bedsteforældre, og andre kan måske endda personligt erindre krigen. Ovenstående citat er et udpluk fra bogen *De sidste vidner*, der er skrevet af forfatteren Svetlana Aleksijevitj i 1985 (men som siden da er oversat til dansk). Bogen fokuserer på 100 sovjetiske barndomserindringer fra krigen, som er indsamlet i 1985 – altså 40 år efter krigen sluttede. Det konkrete citat er begyndelsen på den dengang 13-årige Vera Novikovas barndomserindringer af krigen, hvor hendes sovjetiske landsby blev brændt ned og mange mennesker blev myrdet (Aleksijevitj, 2004: 100).

Novikovas minder om krigen er dog ikke noget særligt særligt. Jeg har inkluderet begyndelsen på hendes erindring, men jeg kunne lige så vel have inkluderet en af de 99 andre barndomserindringer fra bogen. Pointen er altså, at krigen var en voldsom størrelse, der ikke sådan lige kunne slettes af hukommelsen, og at adskillige mennesker siden har kæmpet med traumer herfra - ikke mindst i Sovjetunionen, som er fokus i min opgave. Før jeg beskriver min konkrete problemstilling nærmere, finder jeg det derfor nødvendigt med et kortere oprids af den sovjetiske historie frem til 1945, hvor krigen sluttede.

Historisk ramme:

Det sovjetiske samfund havde, alene i årene frem til 2. Verdenskrig, der i Rusland også omtales som Den Store Fædrelandskrig, været igennem en sand kavalkade af politiske, økonomiske og sociale omvæltninger, der havde haft en stor effekt på samfundet.

I 1917 blev den russiske zar væltet, og senere samme år gennemførte bolsjevikkerne, anført af Lenin, en socialistisk revolution (meget inspireret af marxismen), der væltede den nye liberale regering. Ifølge den danske historiker Erik Kulavig, begyndte bolsjevikkerne ved hjælp af vold og magt at implementere deres visioner om et socialistisk samfund. Dette skabte ifølge Kulavig et større modsætningssamfund mellem partistaten og samfundet, og fra 1918 til 1921 var Rusland præget af en borgerkrig imellem de røde (kommunisterne) og de hvide (liberale/borgerligere). Den krig trak førstnævnte sig til slut sejrsligt ud af (Kulavig, 2004: 15).

Årene herefter var heller ikke uden udfordringer. Rusland havde på få år oplevet flere radikale politiske forandringer samt en blodig borgerkrig, og 1. Verdenskrig havde også sat sine spor. Derudover var det relativt fattige Rusland fra 1921-1922 præget af en voldsom

hungersnød. Efter borgerkrigen sad kommunisterne dog solidt på tronen, og i 1922 blev Sovjetunionen etableret og Josef Stalin blev udnævnt som generalsekretær for Kommunistpartiets centralkomité (Kenez, 1999: 285).

Tiden efter var dog præget af massiv intern splid og magtkampe i partiets elite, og efter Lenins død 1924, var der for alvor kamp om magten. Dette kulminerede i 1927, hvor Stalin endegyldigt satte sig på tronen, mens Leo Trotskij, Stalins hovedmodstander, blev forvist til Kasakhstan (Kenez, 1999: 286).

Kommunisternes krig foregik dog ikke kun på de indre linjer. I starten af 20'erne herskede der stadig mange forskellige økonomiske- og politiske interesser i samfundet, hvorfor bolsjevikkerne var nødsaget til at samarbejde med nogle af deres ideologiske modstandere – blandt andet kapitalister og landbefolkningen, der ifølge Kulavig udgjorde størstedelen af samfundet (Kulavig, 2004: 16). Der blev derfor indført en ny økonomisk politik (NEP-økonomien), hvor dele af økonomien, herunder landbrugssektoren, blev overladt til markeds kræfterne. For bolsjevikkerne var det ifølge Kulavig en nødløsning til at komme af med politisk og økonomisk kaos, og denne politik formåede da også at forbedre Sovjetunionens økonomi (Kulavig, 2004: 16). Denne udvikling passede fint med ønsket om at skabe et militært stærkt industrisamfund, men udviklingen havde også den akilleshæl, at der hos kommunisterne oparbejdede sig en gradvist større frygt for, at private, i særdeleshed bønder, ville blive for magtfulde til at de kunne kontrolleres, hvorfor et politisk kursskifte var en nødvendighed (Kulavig, 2004: 16-18).

Et sådant skifte fandt sted i slutningen af 1920'erne, og det gik ifølge Kulavig særligt ud over bønderne. Manglen på korn var stor, og i 1928 indledte regimet en indsamling af korn hos bønderne, der blev tvunget til at producere mere korn og sælge det billigt til den sovjetiske stat. Dette førte til en del modstand og protester. Året efter gik kommunisterne skridtet videre, idet de introducerede en såkaldt tvangskollektivisering, der skulle tvinge bønderne til at give afkald på deres private landbrug og i stedet indgå i større kollektive landbrug. Den største modstand kom fra de rigere bønder, de såkaldte kulakker, som regeringen anså som en regulær fjende imod styret. Modstanden imod kollektiviseringen betød, at omkring 2 millioner bønder blev deporteret til fjerne egne af det østlige Sovjetunionen i 1930-1931, mens ca. 400.000 landbrug blev opløst (Kulavig, 2004: 18). Kulavig skriver, at modstanden mod Stalin var markant, og at modstanden fandt sted både individuelt og kollektivt – i form af aktiv såvel som passiv modstand. I sidste ende kunne bønderne dog ikke stille noget op imod styret, der brugte vold og magt til at fastholde kontrollen med samfundet. Statens vold kostede alene fra 1927-1936 omkring 6,5 millioner menneskers død, mens millioner var indespærret i fængsler af NKVD (det hemmelige politi under Stalin) eller forvist til arbejdslejre (Kulavig, 2004: 18).

Problemerne fortsatte op igennem 1930'erne, hvor perioden 1932-1933 bar præg af en hungersnød i Ukraine, Kasakhstan og det nordlige Kaukasus, der overgik den russiske hungersnød godt ti år forinden. Fra 1936-1938 foregik der en grusom politisk udrensning, der omtales som Den Store Terror. Her blev afholdt adskillige retssager imod forskellige politiske aktører. Ifølge historiker Peter Kenez, blev i alt 46 mennesker dømt til døden – heriblandt de fleste af Stalins politiske modstandere (Kenez, 1999: 286-287).

Kort efter startede 2. Verdenskrig. I 1939 invaderede de tyske soldater Polen og nærmede

sig dermed den sovjetiske grænse. Det var dog først året efter, i 1941, at Sovjetunionen blev en af krigens hovedaktører, da de tyske tropper invaderede Sovjetunionen (Kenez, 1999: 287). Nu var der ingen vej tilbage. I 1942 nåede tyskerne Stalingrad, der, som navnet også antyder, var af særlig betydning for den sovjetiske leder (Hellbeck, 2012: 7). Slaget blev ifølge den tysk-amerikanske historiker Jochen Hellbeck et af de mest dødbringende slag nogensinde, og i november 1942 blev mere end 300.000 tyskere fanget i en fælde i Stalingrad (Hellbeck, 2012: 1-2).

Slaget varede fra august 1942 og frem til starten af februar året efter, hvor Tyskland til sidst kapitulerede (Hellbeck, 2012: 2). Sejren ved Stalingrad var på dette tidspunkt den største sovjetiske krigssejr, lige som det var det største tyske nederlag. Efter slaget skiftede momentum i krigen, så Den Røde Hær, der ellers havde fået en dårlig start på krigen, pludselig havde overtaget (Hellbeck, 2012: 7). Indtil da havde nazisterne ellers ekspanderet og gradvist virket mere og mere uovervindelige, men efter nederlaget til de sovjetiske tropper, begyndte det langsomt at gå tilbage for de tyske soldater. I 1945 måtte de give endegyldigt fortabt, og Sovjetunionen stod sammen med de allierede lande som vindere af krigen. Nazismen var besejret. Det lyder alt sammen som en solstrålehistorie, men sandheden er måske en ganske anden. Sovjetunionen havde vundet krigen, men dødstallene i Den Røde Hær var høje. Regnskabet over døde sovjetiske soldater inkluderer dog ikke kun dem, der blev dræbt af nazisterne, for Sovjetunionen henrettede derudover en del af sine egne soldater. Hvor mange det helt præcist drejer sig om, diskuteres stadig af historikere i dag. Ifølge Kulavig blev der, i perioden fra krigens begyndelse og til den 10. oktober 1941, af NKVD tilbageholdt 657.000 soldater, der var kommet bort fra deres delinger eller stukket af fra fronten. 26.000 var blevet arresteret af NKVDs særlige afdeling, og de øvrige var blevet sendt tilbage til fronten i særlige delinger. Af de arresterede blev 10.000 skudt (Kulavig, 2005: 193).

Den britiske militærhistoriker Antony Beevor skriver tilmed, at adskillige soldater forfaldt til fuldskab, og at flere af dem endda sårede sig selv (Beevor, 1998: 9). Dertil tilføjer Beevor, at der også var en hel del "forrædere", der flygtede og/eller gjorde tjeneste i den tyske hær. Han påstår, at den tyske 6. Armés frontlinjedivisioner ved Stalingrad talte over 50.000 sovjetiske borgere i tysk uniform (Beevor, 1998: 9-10).

Der er vel ingen anden krig eller historisk begivenhed i nyere tid, der er blevet beskrevet, studeret og fortolket så meget som 2. Verdenskrig – i hvert fald ikke i vesten. Krigen medførte blandt andet mange millioner dødsfald og en jødeforfølgelse, der må karakteriseres som værende et af verdenshistoriens mest direkte og grusomme eksempler på racisme. Jævnfør Kulavig (og i særdeleshed Beevor) var krigen også en aldeles barsk affære for Sovjetunionen – i hvert fald for folket. Stalin havde selvfølgelig vundet sin krig. Det er dog værd at bide mærke i, at Kulavig og Beevor repræsenterer hver sin historiografiske position i forhold til krigen, og at der også findes historikere, der har en mindre kritisk tilgang til Stalin og regimet, men som derimod anså perioden som værende præget af ideologisk sammenhold i Sovjetunionen. Dette vil jeg dykke nærmere ind i senere i specialet, hvor jeg skitserer det historiografiske landskab.

Problemformulering:

Da jeg i december måned var på juleferie hos min kære mor, besluttede vi os for at se nogle gamle, hjemmelavede VHS-bånd fra min barndom, som hun har haft gemt siden min bror og jeg var små. Filmene består især af festlige begivenheder som juleaftener, fødselsdage og ferier, men der er også flere hverdagsscener undervejs. Da vi først gik i gang med at se filmene, som alt i alt har en varighed på den anden side af 6 timer, blev vi så grebet af nostalgi og minder, at vi endte med at se materialet til ende. Undervejs oplevede jeg ved flere lejligheder en følelse af, at jeg kunne erindre og huske de begivenheder, som filmene dokumenterede. Dette var ikke blot tilfældet for de begivenhedsrige scener, men også for de "små ting", som da jeg læser i tegneserier på min familieferie i Norge i 1996, eller da jeg leger med min bror inde i stuen. Bagefter slog det mig, om det mon virkeligt var rigtigt, at jeg kunne huske alle disse små hverdagsscener fra tidspunktet, hvor de reelt fandt sted, eller om det blot var erindringer, som jeg havde skabt inde i mit hoved på baggrund af disse videoer? Jeg havde jo set disse magiske hjemmevideoer før, om end det var mange år siden, og måske var det snarere disse visuelle indtryk, der gennem tiden havde indprentet sig som erindringer, mere end det var de faktiske begivenheder, der havde gjort det? Det finder jeg nok aldrig ud af.

Film er den største og vigtigste passion i mit liv, og som mit eksempel med barndomsvideoerne illustrerer, så eksisterer der et samspil imellem film og erindring, som jeg vil finde aldeles interessant at koble til en undersøgelse af, hvordan sovjetiske og russiske filmskabere har bearbejdet 2. Verdenskrig. Sovjetunionen var en af de absolutte hovedaktører under krigen og har tilmed en spændende og bredtfaavnende filmhistorie bag sig, der siden har været stærkt præget af krigen og synet herpå. Min problemformulering lyder derfor således: ***Hvordan har sovjetiske- og russiske filmskabere bearbejdet 2. Verdenskrig (med særligt fokus på Slaget ved Stalingrad), og hvordan kan dette kobles til russernes nationale selvforståelse og erindringer om krigen?***

Før jeg bevæger mig videre til besvarelsen af problemformuleringen, vil jeg kort indramme de afgrænsninger i forhold til tid og rum, som jeg har valgt at benytte mig af.

Rent tidsmæssigt vil jeg undersøge hele bearbejdningsprocessen lige fra krigens slutning og frem til i dag. Helt konkret vil den ældste film i min analyse være fra 1945, mens den nyeste vil være fra 2013. På den måde får jeg mulighed for at kortlægge de tendenser og brud, der finder sted i bearbejdelsen af krigen samt erindringerne herom. Jeg vil dog ikke inddrage film, der er lavet undervejs i 2. Verdenskrig, da mit fokus vil være på den efterfølgende bearbejdningsproces. Der er lavet en del spændende og stærkt propagandistiske film under selve krigen, men det anser jeg for at være et studie for sig selv.

Rent rumligt har jeg valgt at have hovedfokus på sovjetiske filmatiseringer af krigen, mens jeg efter Sovjetunionens ophør primært vil holde mig til russiske film. Efter 1991 er Sovjetunionen blevet opsplittet i en række forskellige lande, der siden har udviklet hver deres kulturelle og filmiske særpræg. Grundet opgavens begrænsede maksimale omfang har jeg her valgt kun at fokusere på Rusland. Der er lavet flere interessante film i lande som Ukraine og Hviderusland siden 1991, men det må ligeledes være et studie for sig selv. Da film om 2. Verdenskrig dækker over ganske mange temaer og begivenheder, har jeg valgt

at have et særligt fokus på slaget ved Stalingrad, da der både eksisterer en del film og en stor mængde af litteratur herom.

Slutteligt har jeg forsøgt at afgrænse og tilpasse mit historiografiske afsnit til problemformuleringen. Her har jeg fundet det nødvendigt at stille nogle forudgående spørgsmål, der tager udgangspunkt i, hvordan det reelt set var at være soldat i Den Røde Hær under 2. Verdenskrig. Hvem var den sovjetiske soldat? Og hvad var hans motivationer for at kæmpe i krigen? Disse spørgsmål vil jeg forsøge at besvare i det historiografiske afsnit, da dette er en relevant del af soldaternes individuelle og kollektive erindring.

Forskningsoversigt:

I mit speciale ønsker jeg at analysere, hvordan sovjetiske- og russiske filmskabere har bearbejdet 2. Verdenskrig – især slaget ved Stalingrad. Forinden er det dog nødvendigt at bringe en oversigt over den allerede eksisterende forskning inden for russiske film, samt de tendenser, der kan spores inden for feltet.

Det første, der slog mig, da jeg for mange måneder siden begyndte at studere, hvad der var skrevet om mit emne, var, at den eksisterende forskning herom primært har fundet sted fra 1980'erne og frem, og at mængden af forskning siden Sovjetunionens sammenbrud er intensiveret kraftigt. Den amerikanske filmhistoriker Jay Leyda skrev dog i 1960 værket *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, der kronologisk gennemgår den russiske- og sovjetiske historie og undervejs inkluderer de film, der har relevans for de pågældende perioder.

En anden tendens, som jeg bemærkede, da jeg havde sat mig lidt grundigere ind i det landskab, som jeg ønsker at bidrage til, var for det første, at der blandt historikere har været en stor interesse for politiske og historiske film om Sovjetunionen. Det er ingen overraskelse, da det jo er en historikers eget fagområde. Det bemærkelsesværdige bestod til gengæld i, at der ligeledes eksisterer en del litteratur, der berører filmmediet som kunst, hvorimod der ikke har været forsket meget i sovjetiske- og russiske mainstream film som en del af populærkulturen. Jeg er ikke bedre selv. Jeg har en unaturligt stor interesse og passion for filmkunsten, men populærkulturen og film, der er lavet af kommercielle formål, og som blot har til formål at underholde, siger mig ikke det store, medmindre de bliver anskuet i en politisk og/eller historisk kontekst. Hvorfor mon? Måske er vi historikere så vant til at tænke i kontinuitet og brud, så vi helt automatisk tillægger film en ekstra værdi, såfremt de formår at bryde med mediets konventioner og skabe noget, der er originalt og innovativt. Det er jo den slags forandringer, der er med til at influere kunstarten, lige som et politisk brud kan være med til at forandre et lands historie?

Jeg vil kort og kronologisk optegne de overordnede tendenser for forskningen inden for de filmhistoriske tidsperioder i Sovjetunionen, før jeg dykkere nærmere ind i studierne af film fra efter 1945, da disse film har mest relevans for min problemformulering – enten fordi de skildrer selve krigen, eller fordi de er produceret i en tid, der har været præget af efterkrigstidens spændinger og derfor er tæt forbundet til de efterfølgende erindringer og billeder af krigen.

Der har været forsket lidt i russiske film fra før Sovjetunionens opståen – her primært med et kulturelt og/eller æstetisk fokus. Sovjetiske film fra 1920'erne er blevet studeret nøje, hvilket dog heller ikke er underligt, da denne periode, i hvert fald af filmhistorikere, bredt anses som det vigtigste og mest innovative filmår i sovjetisk filmhistorie. Instruktørerne i 1920'erne var blandt andet med til at influere og forme filmsproget – især klippeteknikken. Filmene under Stalin er også blevet udforsket meget. Her har der især været fokus på, hvordan Sovjetunionen udnyttede (eller i hvert forsøgte at udnytte) filmmediet som et propagandistisk instrument med det formål at mobilisere befolkningen til krig og at manipulere dem i en socialistisk retning. Filmene under Khrusjtjov (1953-1964) er også

blevet studeret nøje, om end disse film kunne belyses endnu mere, da dette, rent kunstnerisk set, var den mest kreative periode i sovjetisk filmhistorie siden 1920erne. Den efterfølgende periode under Bresjnev (1964-1982) har haft mindre fokus, mens filmene under Gorbatsjov-æraen (1985-1991) er blevet belyst noget grundigere. Der er også forsket en del i russiske film fra efter 1991.

Der er forsket særdeles grundigt i forholdet mellem film og Stalinisme. Richard Taylor, der er britisk filmkritiker og professor i politik, står, sammen med den britiske historiker Derek Spring, bag bogen *Stalinism and Soviet Society* (1993). Bogen anskuer forholdet mellem stalinisme og film fra en politisk, såvel som fra en kulturel vinkel, og illustrerer tilmed de historiske- og æstetiske aspekter ved de film, der blev produceret i denne periode. I bogen bliver der også skrevet om 2. Verdenskrig og udformningen af myten om den sovjetiske soldat, som jeg vil komme nærmere ind på i det historiografiske afsnit. Studierne af film fra Stalin-æraen har overvejende et politisk fokus. Dette giver god mening, da den sovjetiske filmindustri på denne tid var statskontrolleret og generelt havde et politisk formål – også under krigen. Evgeny Dobrenko, der er professor i russiske- og slaviske studier, skildrer i *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution* (2008), hvad der kendetegnede filmkunsten under Stalin, men også hvordan film kan have været medvirkende til at forme historien, fortiden og erindringerne herom. Dette læner sig en smule op af min egen speciale-idé, men i Dobrenkos studie fokuseres der udelukkende på film under Stalin-æraen. Peter Kenez har skrevet *Cinema & Soviet Society 1917-1953* (1992), som jeg vil gøre brug af i min redegørelse ved første del af specialets analyse. I bogen er det æstetiske ikke i højsædet. Der er et politisk historisk fokus på, hvordan det sovjetiske samfund brugte filmmediet til propaganda og mobilisering af folket – også efter krigen. Da Stalin døde, og Nikita Khrusjtjovs kom til magten, ændrede tingene sig. Den såkaldte tøjbrudsperiode, hvor restriktionerne og censuren for kunsten blev lempet, gav filminstruktørerne mere frihed, hvilket førte til en række spændende film. Disse film er, til trods for deres filmhistoriske signifikans, såvel som deres samfundsmæssige betydning, ikke blevet belyst nær så grundigt, som filmene under 1920ernes sovjetiske guldalder eller forholdet mellem Stalin og filmmediet. Det er klart, at filmene ud fra en ren politisk og propagandistisk vinkel ikke er lige så interessante under Khrusjtjov, hvor de jo ikke i samme grad anvendes i en politisk kontekst. Historikerne Denis Kozlov og Eleonory Gilburd, fra henholdsvis Rusland og USA, skildrer i *The Thaw: Soviet Society and Culture during the 1950's and 1960's* (2013) de kulturelle, politiske og sociale forandringer, der skete under tøjbrudsperioden. Der er kapitler i bogen, der handler om film. Generelt er det kendetegnende for forskningsfeltet, at film fra denne periode især er beskrevet i form af enkelte kapitler i større værker eller filmiske oversigtsværker. Der er værker, der berører kulturen i perioden, men der er ikke meget forskning inden for perioden, der udelukkende fokuserer på film.

Det samme gør sig gældende i forhold til filmene fra Bresjnev-æraen, der heller ikke er skildret nær så omhyggeligt, men hvor der ligeledes er skrevet en del om udviklingen af det kulturelle landskab i mere generel forstand. Når der er forsket mindre i film fra 1950erne-1970erne, så skyldes det nok delvist mit argument om, at disse film, ud fra en ren

propagandistisk anskuelse, ikke er lige så interessante som filmene under Stalin. Rent kunstnerisk skete der innovationer og forandringer, men alligevel er flere af disse værker og instruktører ikke blevet udforsket ret meget. Muligvis skyldes dette Andrej Tarkovskij, der ud fra en kunstnerisk tilgang normalt anses som den vigtigste sovjetiske filminstruktør nogensinde. Min pointe med dette er, at det er aldeles tænkeligt, at Tarkovskij har tilegnet sig så stor opmærksomhed, så nogle af tidens øvrige filmiske tendenser og dygtige filminstruktører er blevet overset. Eksempelvis kan jeg kun finde to værker om Sergej Parajanov, der nøjagtigt som Andrej Tarkovskij var med til at influere filmsproget igennem 1960erne og 1970erne.

Filmene fra perioden under Gorbatjov har fået meget opmærksomhed. Anna Lawton, der er professor i russisk litteratur, har skrevet bogen *Kinoglasnost: Soviet Cinema in Our Time* (1992), der godt nok i begyndelsen kommer ind på de sidste år under Bresjnev, men som primært fokuserer på de film, der blev lavet i 1980erne og beskriver udviklingen i den sovjetiske filmkultur under Gorbatjov. I 2010 udgav Lawton en udvidet udgave af denne bog kaldet *Before the Fall: Soviet Cinema in the Gorbachev Years*, hvori der også er skrevet et kapitel om russiske film fra årene kort efter Sovjetunionens sammenbrud. Sovjetunionens fortid, heriblandt 2. Verdenskrig, bearbejdes tilmed undervejs. Interessen for film fra denne periode kommer dog ikke kun til udtryk i samspillet mellem de politiske- og samfundsmæssige forandringer, der finder sted i takt med, at Sovjetunionen gradvist smuldrer. Filmene er både blevet studeret historisk og æstetisk. Værket *Russian Critics On the Cinema of Glasnost* (1994), der er udarbejdet af filmkritikerne Michael Brazhinsky og Andrew Horton, viser hvordan forskellige filmkritikere vurderer de sovjetiske film fra perioden.

Forskningen inden for russiske film fra efter Sovjetunionens sammenbrud, peger i mange forskellige retninger. Britiske Birgit Beumers, der er professor i filmstudier, står bag bogen *Russia On Reels: The Russian Idea in Post-Soviet Cinema* (1999), hvor forskellige filmkritikere og historikere fra USA, Storbritannien og Rusland giver et indblik i de filmiske tendenser i russiske film fra 1990erne. Justin Wilmes, der er assisterende professor ved russiske studier, står bag *Projecting Social Concerns: Russian Auteur Cinema in the Putin Era* (2015), der berører, hvordan Rusland, under Putin, igen gradvist har taget mere kontrol over filmmediet. Det er dog ikke kun de kunstneriske og politiske film, der er blevet studeret. Stephen M. Norris, der er professor i historie, har skrevet *Blockbuster History in the New Russia: Movies, Memory, and Patriotism* (2012), hvor fokus, som navnet antyder, ikke er på finkulturen og kunsten, men på blockbuster-filmen og denne filmtypes samspil med samfundets bearbejdelse af den russiske fortid. Stephen M. Norris er også medvirkende til *Insiders and Outsiders in Russia Cinema* (2008), der ser på forholdet mellem Rusland og vesten inden for film.

Samlet set er der altså blevet forsket en del i sovjetiske film og russiske film – i hvert fald inden for de seneste årtier. De fleste perioder er dækket godt, til trods for at forskningsfeltet fra Stalins død og frem til Gorbatjov-tiden stadig kan belyses noget dybere. Der er studier af filmen som kunstart og af selve filmindustrien, der er blevet skrevet om film som underholdning, og det er blevet undersøgt, hvordan filmen har været benyttet som propagandamiddel og i en generel politisk kontekst.

I mit speciale ønsker jeg at se nærmere på, hvordan 2. Verdenskrig er skildret igennem filmmediet. Dette er også blevet studeret. I lande som Storbritannien og USA er krigsfilm om 2. Verdenskrig analyseret meget nøje. Det er dog værd at bide mærke i, at der ikke i samme grad er forsket systematisk i sovjetiske krigsfilm om 2. Verdenskrig. Filmene er beskrevet hist og her i andre værker eller som enkeltstående kapitler, men oftest har krigen ikke i sig selv været omdrejningspunktet for studiet, men har snarere været et element, der har indgået i en større analyse af forholdet mellem regimet og folket. Et af de eneste og mest systematiske værker omkring sovjetiske/russiske krigsfilm er bogen *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005* (2007), der er skrevet af den amerikanske historiker Denise J. Youngblood, hvorfor denne bog har været særligt tiltrængt inden for forskningsfeltet. I den forlængelse er det også værd at fremhæve Youngblood i forbindelse bogen *Histories of the Aftermath: The Legacies of the Second World War in Europe* (2010), af de to historikere Frank Giess og Robert G. Moeller. Her skriver Youngblood om, hvordan krigsfilm har været med til at forme den kollektive erindring i postkrigstidens Sovjetunionen.

Der er også blevet skrevet lidt om de film, der specifikt berører Slaget ved Stalingrad. Elena V. Baraban, der er professor i russisk, har skrevet om slaget i *Fighting Words and Images: Representing War Across the Disciplines* (2012), hvor hun nøje beskriver de syv spillefilm, der er produceret om emnet mellem 1945-1989. Hun kommer ind på, hvordan disse film har været medvirkende i forhold til at forme myterne om de sovjetiske soldater. Et spritnyt eksempel på studierne af Stalingrad-film, ses i *Cinemasaurus: Russian Film in Contemporary Context* (2020), hvor Justin Wilmes dykker ned i den nye filmatisering *Stalingrad* (2013) af Fyodor Bondarchuk.

Formålet med mit eget speciale er, ved hjælp af en række udvalgte film, at analysere, hvordan sovjetiske- og russiske filmskabere har bearbejdet 2. Verdenskrig. Det studie, der ligger tættest op ad mit eget, ses muligvis hos historikerne John Chambers II og David Culbert, der i *World War II, Film, And History* (1996) analyserer og diskuterer forholdet mellem 2. Verdenskrig, filmmediet og den efterfølgende erindring af krigen. Mit studie adskiller sig dog en smule herfra. For det første har Chambers II og Culbert ikke kun fokus på Sovjetunionen og Rusland, men bringer også filmiske analyser af Japan, Tyskland og USA, hvorfor deres studie er et mere generelt studie af forholdet mellem krigen, filmmediet og den efterfølgende bearbejdelse og erindring af begivenhederne. Derudover er de sovjetiske film, der undersøges hos Chambers II og Culbert, primært film fra efter Stalins død – og udelukkende film fra før Sovjetunionens sammenbrud.

Der er altså allerede flere studier af forholdet mellem Sovjetunionen/Rusland, 2. Verdenskrig og filmmediet, hvilket dog oftest er skildret inden for en mere afgrænset periode, hvor jeg selv benytter mig af et langt historisk sigte. Mit argument herfor er, at jeg ikke ønsker at give et detaljeret billede af, hvordan situationen var på et givet tidspunkt eller i forhold til specifikke historiske brud, men at jeg derimod vil analysere bearbejdelsen og erindringen i et mere makrohistorisk perspektiv, da jeg antager, at de klare kulturelle forandringer, der løbende er sket i russernes bearbejdelse og erindring af krigens begivenheder, ikke ændrer sig fra den ene dag til den anden, men at der hersker en konstant cirkulær forbindelse imellem film og erindring, der gensidigt påvirker hinanden over tid.

Som forskningsoversigten også indikerer, skiller mit speciale sig ikke nævneværdigt ud i en

ren tematisk forstand, men originaliteten består derimod af min metodiske tilgang til analysen, hvor jeg vil benytte mig af moderne teoretiske og metodiske overvejelser om visuel historie (fra 2018). Dette vender jeg tilbage til i mit metodiske afsnit.

Historiografi:

Hvad er historie egentlig? Findes der noget som objektiv historieskrivning? Og findes der én rigtig måde at gengive historien på?

Da jeg for år tilbage startede på universitetet, forbavsede det mig, at jeg til en af mine allerførste forelæsninger hørte min daværende forelæser definere historie som "fortællinger om brud og kontinuitet over tid". Den definition overraskede mig. Var det alt? Jeg tænkte, at det da umuligt kunne være så simpelt. Så var det jo blot at læse mig frem til, hvad der var sket i fortiden. Så kunne alting vel dokumenteres? Så enkelt var det naturligvis ikke. Jeg fandt snart ud af, at der lå meget mere i historiefaget end blot en simpel fremstilling af kontinuitet og brud.

Forleden, da jeg tændte fjernsynet en søndag aften, viste DR 1 første afsnit af en ny naturserie ved navn "Vilde Vidunderlige Danmark". I løbet af afsnittet skiftede fokus løbende imellem de forskellige dyr, der hver især, efter bedste evne, forsøgte at overleve – blandt andet ved at indfange og nedlægge andre dyr undervejs. Efter at have set afsnittet til ende, slog det mig, at min sympati i løbet af afsnittet løbende skiftede imellem "rovdyret" og "byttedyret". Jeg genså afsnittet, og mine følelser var de samme som før. Hvorfor er det, at jeg i starten af afsnittet holder med den sultne rævemor, når hun drager på jagt efter et bytte, der skal resultere i, at hun kan producere mælk nok til sine unger og glæder mig over, at hun til slut indfanger og spiser en mus, hvorimod jeg senere i afsnittet er bekymret for det nyfødte og blinde rådyrlam, der ligger helt stille i græsset, mens ræven kommer luskende forbi? Svaret er enkelt. Det handler om fokus og perspektiv. I starten af afsnittet følger man rævemor og hendes unger. Som seer lærer jeg rævene lidt at kende, da der skabes en form for narrativ, der forstærkes yderligere af Lars Mikkelsens karakteristiske fortællerstemme, der kombineres med en række visuelle effekter og en storslået musik, der er så patospræget, så seeren bliver manipuleret til at sympatisere med rævene. Musen høres der derimod intet om, før den nedlægges af ræven. Senere i afsnittet skifter fokus så til rådyrene, der på samme måde vinder seerens sympati, mens vi ingen forhistorie har om den ræv, der er på jagt efter rålammet, hvorfor sympatien her ligger hos det potentielle offer.

Ovenstående eksempel er ikke historie, men det har alligevel alt at gøre med historieskrivning. Når historie fremstilles, hvad end det er på mikro- eller makroniveau, så vil fremstillingen nemlig altid bære præg af historikerens eget perspektiv samt vedkommendes positionering i forhold til tid og rum. Dette smitter også af på modtagerne, der herved bedre kan relatere til de udfordringer, som vedkommende står over for. Historieskrivning, der udelukkende tager udgangspunkt i ét perspektiv, kan, i hvert fald i visse sammenhænge, ende med at fremstå som manipulerende eller propagandistisk. Ofte er dette ikke hensigten, da langt de fleste historikere umiddelbart (og forhåbentlig) har en oprigtig interesse i at bestræbe sig på at gengive historien efter bedste evne. Selv i de studier, hvor historikeren forsøger at skildre en begivenhed/konflikt fra flere sider, så sker det altid på baggrund af historikerens egen subjektive positionering og holdninger i forhold til det givne emne, hvorfor jeg mener, at det er vigtigt at have sig for øje, at den "sande objektive historieskrivning" langt hen ad vejen må anses som en umulighed, medmindre der dog er

tale om ting, der decideret kan måles og vejes.

Det historiske perspektiv er altså uundgåeligt. Det er dog ikke altid udelukkende selvvalgt. Der er nemlig ofte en tendens til, at historiske begivenheder og konflikter, heriblandt krige (som jeg i specialet har fokus på), primært er blevet belyst fra den ene parts perspektiv, mens de stort set ikke er anskueliggjort fra modparternes perspektiv. Inden for mit specifikke specialeemne kan dette skyldes kulturelle, erindringsmæssige eller politiske årsager – eksempelvis i form af censur. Det er en af de udfordringer, som historikere altid har stået over for, og mit eget fokus på russernes bearbejdelse af 2. Verdenskrig – eller Den Store Fædrelandskrig, som russerne selv omtaler den – er et glimrende eksempel herpå. Efter Sovjetunionens sammenbrud er der endelig blevet åbnet op for en række sovjetiske arkiver om Den Store Fædrelandskrig, hvorfor det først fra 1990erne for alvor er blevet muligt for historikere verden over at dykke ned i dybereliggende undersøgelser af Sovjetunionen og Den Røde Hær under krigsperioden. Der har været mest fokus på traditionel krigshistorie af politisk og militær art, men gradvist er flere historikere begyndt at forske i Den Røde Hærs soldater. Nedenstående afsnit vil meget kort skitsere den overordnede historiografiske udvikling inden for Stalinisme-området.

Historiografisk udvikling i forhold til Stalinismen:

Inden for historiografien hersker der vidt forskellige fortolkninger og positioner, når det kommer til Den Store Fædrelandskrig. Der er skrevet meget om krigen, men først op igennem 1990erne, hvor der blev åbnet op for en stor mængde nyt kildemateriale, blev det for alvor muligt at dykke dybt ned i de sovjetiske soldaters oplevelse af Den Store Fædrelandskrig. Jeg vil undervejs i dette afsnit gøre brug af den norske historiker Johannes Due Enstad, der har skrevet et kort og præcist afsnit over den historiografiske udvikling inden for Stalinisme-feltet fra 1950erne og frem.

Stalinisme-studierne har gennemgået en løbende udvikling – først fra totalitarisme til revisionisme og derefter til post-revisionisme. Den totalitære model fra 1950erne og 1960erne blev først defineret som "totalitær" af revisionisterne. Revisionisterne, som primært var socialhistorikere, vandt frem i 1970erne og 1980erne og anklagede traditionalisterne for at være for snævre i deres måde at anskue historien på. De traditionelle historikere blev tilmed anset for at være for optagede af politisk historie, hvor der var en alt for klar tendens til at se historien oppefra og ned – fra ledernes- og regimets synsvinkel (Enstad, 2018: 6). Disse tendenser ønskede revisionisterne at gøre op med, da de mente, at historien ville blive dækket alt for overfladisk. Historien var ifølge socialhistorikerne mere end blot politiske brud og kontinuitet. Den mere traditionelle politiske historieskrivning havde ellers været dominerende siden slutningen af 1800-tallet, hvor den opstod nogenlunde samtidig med etableringen af nationalstaten. Revisionisterne mente, at historieskrivningen skulle flytte noget af sit fokus fra eliten og magthaverne og over på andre sociale emner og grupper i samfundet, hvilket åbnede op for andre muligheder inden for faget.

Revisionisterne var derudover af den overbevisning, at Stalins magt ikke blot skyldtes terror,

men at det også skyldtes den politiske og ideologiske tilslutning, som især den yngre del af befolkningen var garant for (Enstad, 2018: 6).

I 1990erne kom post-revisionismen, der var influeret af den kulturelle vending, der havde fundet sted op igennem 1980erne. Denne nye gruppe af kulturelle og intellektuelle historikere, har blandt andet haft fokus på ideologi og diskurs (Enstad, 2018: 7).

I næste afsnit vil jeg undersøge, hvad der kendetegnede de sovjetiske soldater i Den Røde Hær under 2. Verdenskrig samt deres motivationer for at kæmpe. Her vil jeg blandt andet gøre brug af kulturhistorikeren Jochen Hellbeck, der bestemt ikke kan anklages for at være Stalin-fjendtlig. Hellbeck vil blandt andet blive holdt op imod militærhistorikeren Antony Beevor, hvis fortolkninger af krigen og soldaternes motivationer hertil, læner sig mere op ad et traditionalist-standpunkt, da han mener, at de sovjetiske soldater var styret af frygt for regimet og blev holdt nede af vold og manipulation. Imellem traditionalisterne og kulturhistorikerne eksisterer der dog en række mindre radikale fortolkninger af sagen. Dette vil jeg komme ind på i nedenstående historiografiske afsnit, der primært vil fokusere på nyere forskningslitteratur.

Hvem var Ivan?

I de fleste vestlige lande er der blevet forsket tykt og tyndt i, hvad der kendetegner de soldater, der gjorde tjeneste under 2. Verdenskrig. Den sovjetiske soldat blev dog i mange år anset som et mysterium, der primært blev skildret udefra – blandt andet gennem iagttagelser gjort af Sovjetunionens modstandere.

Ifølge den britiske historiker Catherine Merridale, har der ikke været nok fokus på mysteriet om "Ivan", der er Den Røde Hærs svar på britiske Tommy eller tyske Fritz (Merridale, 2005: 26). Merridale påpeger, at det kun i mindre grad er blevet undersøgt, hvor denne Ivan kom fra og hvem han egentlig var?

Hun fremhæver her myten om den sovjetiske helt, Ivan. Om ham er der skrevet adskillige krigssange og digte og lavet monumenter af forskellig art. Han fremstilles ofte som uselvvisk, frisk, fræk, venlig og uden frygt for døden. Han har et fremadrettet blik mod et lyst socialistisk Utopia. Han kunne bedst lide digte, der rimede og han holdt af de lyse birketræer, de russiske ungmøer og den simple kærligheds glæder (Merridale, 2005: 27-28). Merridale siger endvidere, at hvis Ivan døde, som millioner jo gjorde, så sørgede hans kære og hans kammerater, mens voldsomme forbandelser, røg, stank eller indvolde ikke blev nævnt (Merridale, 2005: 27-28).

Ovenstående er naturligvis en romantiseret og idealiseret forestilling af Ivan. Merridale skriver dog, at soldaterne tilsyneladende holdt så meget af den formildende omskrivning af krigens virkelighed, at de selv gjorde en indsats for at bevare den for eftertiden (Merridale 2005, 28). Det kollektive billede af Ivan som en heroisk skikkelse gjaldt derfor mange år efter krigens ophør. Muligvis passede dette generelle og konstruerede billede af soldaterne ganske godt, da det gjorde det nemmere for dem at retfærdiggøre deres egne krigshandlinger og give krigen en form for mening. Hvem Ivan præcist var, er altså ikke så lige til at besvare. I de kommende afsnit, hvor jeg ser nærmere på Ivans motivationer til at gå

i krig, kommer jeg blandt andet ind på, hvad der kendetegnede Ivan demografisk, ideologisk og psykologisk.

Antony Beevor vs. Jochen Hellbeck:

Den britiske militærhistoriker Antony Beevor udgav i 1998 sit værk *Stalingrad*, der fokuserer på Slaget ved Stalingrad. Beevor belyser begivenheden fra både de tyske og de sovjetiske troppers vinkel. Bogen, der blev en bestseller og vandt adskillige litterære priser, redegør for krigens forløb lige fra Hitlers Barbarossa-offensiv i 1941 til den tyske 6. armés overgivelse i 1943.

Beevors skildring af Slaget ved Stalingrad bliver dog kritiseret af den tysk-amerikanske historiker Jochen Hellbeck, der, i sin bog *Stalingrad: The City that defended the Third Reich*, anklager Beevor for at beskrive de sovjetiske soldater som terroriserede subjekter, der udelukkende var motiveret til at gå i krig på grund af Stalin (Hellbeck, 2012: 18). Hellbeck kritiserer Beevor for ikke blot at beskrive Slaget ved Stalingrad som en begivenhed imellem sovjetiske- og tyske soldater, men også som en kamp imellem de sovjetiske ledere og deres egen befolkning (Hellbeck, 2012: 17).

I Hellbecks bog fremgår det også, at vold og trusler fandt sted i Den Røde Hær. Dog langer han generelt ud efter vestens historiske skildringer af krigen, da der, ifølge ham, er en vestlig tendens til at overdrive graden af vold og trusler inden for Den Røde Hær. Som eksempel herpå fremhæver han åbningsscenen i den populære krigsfilm *Enemy at the Gates* fra 2001, som jeg vil komme nærmere ind på i min analyse (Hellbeck, 2012: 16).

Hellbeck anklager også Beevor for at overdrive antallet af henrettelser internt i Den Røde Hær. Ifølge Beevor, der henviser til historiker John Erickson, blev der henrettet 13.500 sovjetiske soldater, da de nægtede at kæmpe i den 62. armé. Ifølge Hellbeck blev der samlet set kun henrettet 278 sovjetiske soldater af sikkerhedspolitiet, NKVD. Hellbeck argumenterer for, at Beevor ikke bringer solide beviser for sin påstand om, at de sovjetiske tropper i Stalingrad levede i permanent frygt for de sovjetiske officerer – de såkaldte kommissærer (Hellbeck, 2012: 17).

Ifølge Hellbeck gør Beevor brug af en del vestlige klichéer – særligt i sine beskrivelser af de to troppers soldater. Tyskerne fremstilles som lignende atleter fra en Nazi-propaganda-film, mens de sovjetiske soldater beskrives som primitive. Hellbeck bringer her en interessant pointe, i det han argumenterer for, at begreber som "primitiv" og "civiliseret" er kulturelt bestemte, hvorfor sovjetterne kan have anset de tyske tropper som primitive, da deres fremtræden i bar overkrop i sovjeternes øjne kan have virket respektløs og uciviliseret (Hellbeck, 2012: 18). Dette læner sig op ad mit indledende afsnit om historisk perspektiv. Beevor præsenterer ifølge Hellbeck Slaget ved Stalingrad ud fra et hovedsageligt tysk perspektiv, hvorfor læseren ikke i samme grad lærer den almene sovjetiske soldat at kende (Hellbeck, 2012: 17). Heri kan der ligge en vis grad af ambivalens, idet det på den ene side vil være nemmere at give en mindre tendentiøs og mere sympati-udlignet skildring af de to tropper, hvis der fokuseres på både de sovjetiske og de tyske tropper under krigen. Omvendt vil det, uden en todelt beskrivelse af soldaterne, give nogle andre muligheder for at dykke

dybt ned i den enkelte parts hær og undersøge, hvad der var særligt unikt ved netop dén hær.

Hellbeck anklager Beevor for at portrættere de sovjetiske soldater som terroriserede subjekter, der kun kæmpede for Stalin. Beevor skriver da også, at flertallet af de russiske soldater ser ud til at have indordnet deres personlige tanker under den store patriotiske krigs målsætning og foreslår, at de kan have været mere bange for den censor, der læste deres breve, end for de tyske fjender (Beevor, 1998: 197). Altså tyder det på, at Beevor anså frygt som den primære motivation.

Han skriver tilmed (i forlængelse af ovenstående), at de sovjetiske soldater måske har været effektivt hjernevaskede af det stalinistiske regime (Beevor, 1998: 197). Beevor antager altså, at Stalins propaganda kan have virket effektivt på soldaterne.

Ifølge Hellbeck var soldaterne primært motiveret af ideologi og selvet og subjektet sammen med ideologien. Han fremhæver i sit værk *Revolution On My Mind* betydningen af dagbøger, der blev set som et medie for selvreflektion og transformation. Ifølge Hellbeck kæmpede de sovjetiske borgere her med spørgsmålene om, hvem de var, og hvordan de kunne forandre sig (Hellbeck, 2005: 8-9).

Hellbecks egne fortolkninger af krigen og af de sovjetiske soldaters motivationer for at kæmpe, møder også modstand. Den australske historiker Mark Edele anklager Hellbeck for at overdrive de sovjetiske borgeres ideologiske loyalitet over for Stalin (Edele, 2017: 168). I sit værk *Stalin's Defectors: How Red Army Soldiers Became Hitler's Collaborators, 1941-1945*, påpeger Edele, at nyere forskning inden for Stalinismen er meget baseret på kilder med pro-sovjetiske positioner, og at der har været en stor interesse for forskning af kvindelige soldater under Den Røde Hær. Disse var overvejende unge, urbane og veluddannede medlemmer af Komsomol, som er det kommunistiske partis ungdomsorganisation (Edele, 2017: 167).

Edele erkender, at mange kvinder, børn og unge soldater har efterladt sig materiale, der belyser, at de støttede Komsomol, og Edele betvivler heller ikke, at der var mange engagerede og loyale borgere i Den Røde Hær. Alligevel argumenterer han for, at nogle historikere klart har overvurderet den indflydelse, som disse unge mennesker havde inden for Den Røde Hær (Edele, 2017: 168).

Hellbeck kritiseres her for sin originale tyske udgave af bogen *Stalingrad*, hvori Hellbeck argumenterer for, at mere end hver fjerde soldat i Den Røde Hær var medlem af kommunistpartiet (Edele, 2017: 168).

Edele fokuserer meget på de faktuelle tal, som Hellbeck gør brug af og pointerer, at hvis man summerer den fjerdedel der var medlem af kommunistpartiet med de 50 %, der var Komsomol-medlemmer, så opstår der en idé om en samlet kommunistisk hær. Ifølge Edele giver disse tal slet ikke mening i forhold til at beskrive den generelle ideologiske tilslutning, da tallene primært er baseret på den periode, hvor rekruttering var allermest kærkommen, idet militær styrke på dette tidspunkt betød mere end ideologisk renhed (Edele, 2017: 168). Edele kritiserer tilmed Hellbeck for at have lavet om på tallene i sin engelske udgave af bogen, og argumenterer for, at da ovenstående talmæssige problemer blev pointeret for Hellbeck, lavede han om på tallene, så de kom til at stå som absolutte tal i stedet for procenttal (Edele, 2017: 168).

Edele skriver yderligere, at Hellbeck, undervejs i sin tid som historiker har skiftet historiografisk position. Han uddyber, at Hellbeck, fra at have været mindre kritisk over for Stalin-regimet, siden da har indrømmet, at det var hårdt at være kommunist under Stalin, for senere at have trukket sig tilbage til sin oprindelige historiografiske position (Edele, 2017: 169).

Ifølge Hellbeck var det primært den dybe internalisering og regimets diskurs, og ikke volden, som fik de sovjetiske soldater til at kæmpe. Han påpeger, at enhver, der anser den sovjetiske befolkning som slaver af systemet, ikke overbevisende kan forklare, hvorfor millioner af mennesker kæmpede imod tyskerne indtil de reelt kollapsede. Yderligere er han af den grundlæggende holdning, at man skal kigge på overbevisningen frem for tvangen og se på, hvilke intellektuelle og psykologiske knapper regimet trykkede på for at motivere soldaterne (Edele, 2017: 170).

Ifølge Edele har Hellbeck ret i, at vi også er nødt til at forstå de ideologiske drivkræfter, der kan ligge bag soldaternes motivationer. Han medgiver, at det er sandt, at lidt over en fjerdedel af de sovjetiske tropper var kommunister, mens en femtedel af de øvrige soldater var Komsomol-medlemmer ved krigens slutning. (Edele, 2017: 168)

Edele kommer dog med to interessante pointer. For det første pointerer han, at det ikke kan forsvares at reducere den ideologiske motivation til socialisme, da det er et meget mere komplekst samspil af patriotiske, familiære, seksuelle og religiøse overbevisninger, der også var påvirket af sovjetisk krigstidspropaganda i forsøget på at motivere sine kæmpere. For det andet sætter Edele spørgsmålstegn ved, hvorfor det har været så nødvendigt for sovjetterne at forfølge deres eget folk, hvis de var så succesfulde i forhold til at motivere dem? (Edele, 2017: 170)

Edele tilføjer hertil, at enhver, der anser den sovjetiske befolkning som en værende loyal over for Stalins regime, ikke overbevisende kan forklare, hvorfor der som minimum var 117.000 sovjetiske borgere, der frivilligt smuttede fra frontlinjen og risikerede at dø i deres flugtforsøg, eller hvorfor 1,6 millioner sovjetiske borgere begyndte at samarbejde militært med fascisterne (Edele, 2017: 170-171).

Edele konkluderer dog, at det ikke er ønsket at nedspille betydningen af den sociale støtte og den ideologiske tilslutning til Stalin (uanset medlemmernes ideologiske renhed), da det er svært at forklare, hvordan de sovjetiske soldater ellers var i stand til at kæmpe så godt, som de gjorde. Edele pointerer, at det dog er vigtigt at fastholde en vis balance imellem de politiske ekstremer (Edele, 2017: 169).

Edele giver altså Hellbeck ret i forhold til, at der har været en vis social støtte, men han vurderer, at Hellbeck overvurderer graden af støtte fra befolkningen til regimet. Han placerer sig et sted imellem Beevor og Hellbeck, der derimod fremstår som tydelige kontraster. Beevor har en traditionel militærhistorisk og totalitær tilgang til krigen, og Hellbeck har en mere kulturel, psykologisk og ideologisk tilgang til krigen. Beevor er langt mere kritisk over for Stalins regime end Hellbeck. Beevor antager, at frygt, terror og propaganda var de primære motivationer til at kæmpe under krigen, mens Hellbeck anser Sovjetstaten som en noget mere kollektiv enhed, der overvejende var motiveret af ideologi, hvilket han blandt andet begrundes med talopgørelser over antallet af medlemmer i det kommunistiske parti og Komsomol.

Catherine Merridale:

Catherine Merridale skildrer i sit værk *Ivans Krig: Den Røde Hær 1939-1945* de sovjetiske soldaters krigsindsats fra 1939-1945 fra bunden og op. Fokus er her på den almene sovjetiske soldat, "Ivan". Kildematerialet består af breve, interview og dagbøger fra sovjetiske soldater, der var til stede ved fronten under krigen. Der er sågar breve fra nazistiske soldater også, da Merridale ønsker at undersøge krigens generelle uhyrligheder. Der er altså tale om en blanding af oralhistorie (erindringer) og arkivmateriale.

I forhold til mit spørgsmål om, hvad der motiverede Ivan til at gå i krig, skriver Merridale, at hverken frygt eller ideologi var nok til at få Ivan til at kæmpe, men at det var en blanding af flere ting, og at det desuden ændrede sig løbende igennem krigen (Merridale, 2005: 464). Merridale påpeger, at frygten for Stalins regime naturligvis spillede en rolle i Den Røde Hær, hvor soldaterne dog nok i begyndelsen var mere bange for de tyske våben end for deres egne officerer (Merridale, 2005: 39). Den Røde Hær brugte trusler og våbenmagt for at tvinge folk i krig, og fysisk og verbal brutalitet var en del af hverdagen ved fronten. Hun fremhæver dog de mange desertationer som et tegn på, at trusler ikke i sig selv var nok, når tyskerne viste sig mere frygtindgydende end de sovjetiske kommissærer (Merridale, 2005: 462-463).

Merridale spørsmålstegn ved, i hvor høj grad ideologi egentlig var i stand til at motivere Den Røde Hærs soldater, og fremhæver, at den nok ikke blot handlede om kommunisme, men også om religiøse og nationale traditioner – og at dette tilmed var påvirket af propaganda i form af pamfletter, aviser og plakater, der afbildede Stalin. Stalins allestedsnærværelse var ifølge Merridale ikke ensbetydende med troskab og loyalitet over for ham (Merridale, 2005: 39).

Merridale skriver, at der naturligvis var nogle, der var motiveret for at kæmpe af ideologiske årsager. Hun mener dog, at frontsoldaterne havde deres eget syn på sagen, og at deres udgave af kommunismen lå langt fra den officielle statsmagts kommunisme, men at den for soldaterne var baseret på fremskridtet, fællesskabet og vigtigheden af at dygtiggøre sig (Merridale, 2005: 466).

En anden motivationsfaktor kunne være patriotisme. Flere historikere har skrevet om den sentimentalitet og patriotiske selvpofrelse, som drev soldaterne under Den Røde Hær. Merridale udelukker ikke dette, men argumenterer for, at det forholder sig en smule mere komplekst, og at det er vigtigt at reflektere over, hvad soldaterne fik med fra sine forældre eller fra ældre kammerater, der havde overlevet andre krige og regeringer eller havde lært at overleve ved at se, hvordan andre bar sig ad (Merridale, 2005: 27).

Derudover var der idéen om det sovjetiske moderland, der blev anset som et uindtageligt område, hvor folket var bundet sammen i stærk loyalitet. Merridale skriver, at patriotismen i 1941 var et frisættende revolutionært ideal, der fik en ekstra moralsk dimension, da Hitlers styrker angreb Sovjetunionen. Dette bevirkede, at de sande sovjetiske patrioter endelig havde en reel fjende at slå tilbage og førte til en kollektiv kamp imod angriberen, der var baseret på en følelse af selvretfærdighed (Merridale, 2005: 452).

Merridale skriver ydermere, at tyskernes arrogance og formodning om, at "det

tilbagestående Rusland” ville bryde helt sammen, udløste en dyb vrede blandt de sovjetiske styrker, og for nogles vedkommende var den vrede i sig selv medvirkende til, at de holdt ud gennem de første forfærdelige uger (Merridale, 2005: 461-462). Måske har en af de klareste motivationsfaktorer for nogle været vrede og had over for fjenden?

I forsøget på at finde det unikke ved ”Ivan”, sammenligner Merridale også Den Røde Hær med andre hære og fremhæver amerikanske militærekspertes, der i 1950erne var meget optaget af, hvad der motiverede soldaterne til kamp. De havde her en teori om, at soldaten loyalt yder sit bedste i kamp over for en lille gruppe af ”kammerater” og ”primære grupper”, som til forskel fra ideologi og religion direkte kræver deres troskab her og nu. Ifølge Merridale kan denne teori ikke overføres til sovjetterne, da Ivan ofte slet ikke holdt mere end 3 uger, før han blev slået ihjel eller invalideret, hvorfor han måske slet ikke kunne nå at have opbygget et sådant kammeratskab (Merridale, 2005: 38-39).

Ifølge Merridale var der altså flere forskellige forklaringer på Ivans motivation(er) for at gå i krig. En ting gjaldt dog: ”Vi var overbeviste” som det blev fastholdt af officerer, soldater og NKVD-folk (Merridale, 2005: 464).

Merridale placerer sig et sted midt imellem Beevor og Hellbeck, da hun argumenterer for, at Ivan hverken var motiveret af frygt eller ideologi alene. Der var flere elementer i spil, og situationen ændrede sig ligeledes løbende i takt med krigen.

Hellbeck kritiserer dog Merridale for at være for Stalin-kritisk. Han skriver, at hvor Beevor beskriver de sovjetiske soldater som terroriserede subjekter, så portrætterer Merridale dem som forrædte ofre, der troede, at de var en del af en kamp for at frigøre Sovjetunionen fra besættelsestropperne, men som permanent blev holdt undertrykt af Stalins tropper i slaverilignende forhold (Hellbeck, 2012: 18).

Hellbeck anklager tilmed Merridale for ikke at være overbevisende i sine beskrivelser af soldaternes krigsoplevelser, hvor hun argumenterer for, at de sovjetiske tropper kæmpede to krige på én gang – krigen på slagmarken og krigen imod den hjemlige propaganda. Dette kan ifølge Hellbeck ikke lade sig gøre, da det vil kræve, at propagandaen var noget, der var lagt på eksternt, hvilket ville betyde, at den skulle være noget, som soldaterne forestillede sig uden for deres eget sproglige udtryk, og som de ikke selv var en del af. Hellbeck påpeger her, at Merridale modsiger sig selv, idet hun flere steder i bogen skriver, at en del af soldaterne netop identificerede sig med det offentlige sprog, der blev talt på den tid (Hellbeck, 2012: 18).

Slutteligt kritiserer Hellbeck Merridale for at have været for selektiv i sit udvalg af kilder, idet hun kasserede interview, som om de ikke passede ind i hendes egen holdning til krigen som værende intet andet end lidelse og forstyrret vold. Ifølge Hellbeck var der ikke plads til de soldater, der identificerede sig med staten, hjemlandet eller de socialistiske syn (Hellbeck, 2012: 18).

Hellbeck fremhæver problemet ved at fortolke selvbiografiske kilder som andet, end det ordene udtrykker. Han henviser her til historikeren Hannah Arendt, der argumenterer for, at vi i forsøget på at finde den sande forståelse, er nødt til at acceptere disse kildeudsagn for at være, hvad de udgiver sig for at være. Hun påpeger, at hvis vi lader som om, at vi ved bedre end folkene bag disse kilder og kan fortælle dem, hvad deres virkelige motiver er, eller hvilke virkelige tendenser de objektivt repræsenterer, så vil vi frarøve dem den elementære

mulighed for at tale og bruge sproget, hvilket umuliggør enhver analyse (Hellbeck, 2005: 11-12).

Erik Kulavig:

I bogen *Stalins hjemmefront 1941-1945* beskriver Erik Kulavig den sovjetiske hjemmefront under Den Store Fædrelandskrig. Her fokuserer han på dagligdagens modstandsformer, der havde udviklet sig i det totalitære regime i løbet af 1930'erne. Han argumenterer her for, at den sovjetiske befolknings aktive (såvel som passive) modstand imod regimet, ikke forsvandt efter nazisternes invasion i juni 1941, samt at kontrol og straffeorganer spiller en vigtig rolle i forhold til at fastholde ro og orden i samfundet (Kulavig, 2004: 12). Ifølge Kulavig var der altså i højere grad tale om kontinuitet end om brud. Fokus var på at arbejde for sig selv og forfølge egeninteresser og i den forbindelse forsøge at slippe så let som muligt (Kulavig, 2004: 12).

I forhold til hvorvidt Ivan var motiveret til at gå i krig grundet frygt for regimet, så argumenterer Kulavig for, at mange historikere er af den opfattelse, at modstanden imod regimet aftog i løbet af krigen. Dette skulle være sket i takt med, at befolkningen gradvist fik en fornemmelse af, at den sovjetiske stat alligevel ikke ville tabe krigen (Kulavig, 2004: 217-218). Kulavig skriver, at det kan ses som et udtryk for, at Sovjetunionen gradvist genvandt kontrollen, hvorfor det både var farligere og mere udsigtsløst at kæmpe imod styret (Kulavig, 2004: 217-218).

I forhold til frygt-argumentet, så vender Kulavig også situationen den anden vej rundt. Han nævner her, at der fra regimets side af var en frygt for modstand fra befolkningen, da krigen udbrød. Man var fra regimets side bange for, at modstanden ville blive voldsommere, hvis partiets kontrol blev svækket grundet et angreb fra nazisterne, hvorfor man forventede og frygtede modstand – blandt andet fra bønderne, der havde et særligt anspændt forhold til regimet efter tvangskollektiviseringerne (Kulavig, 2004: 9).

I sin senere bog *Det røde tyranni – Stalin, magten og folket 1879-1953*, der skildrer de forskellige faser i Stalins liv, pointerer Kulavig endnu engang, at Stalin benyttede sig af vold og magt i forsøget på at holde sammen på sit regime, da det ellers ville være gået i opløsning (Kulavig, 2005: 9).

I forhold til hvorvidt ideologi har været en motivationsfaktor for Ivan, så er der ifølge Kulavig ingen tvivl om, at mange sovjetiske borgere var patriotisk indstillede, og at der blev vist meget patriotisk heltemod under krigen. Ifølge Kulavig gik mange af soldaterne dog næppe i krig for Stalin og sovjetmagten, men snarere for Rusland og fædrelandet. Kulavig uddyber dette ved at henvise til, at sovjetstatens propaganda siden midten af 1930'erne var gået længere væk fra socialistiske holdninger og værdier og i stedet var begyndt at spille mere på russisk-nationale værdier, hvilket både kom til udtryk gennem taler, sprog og samarbejde med den russisk ortodokse kirke (Kulavig, 2004: 22-23). Derudover argumenterer Kulavig for, at patriotismen tilmed var et udtryk for, at mange af de sovjetiske borgere håbede og troede på, at forholdene i landet ville ændre sig til det bedre, når krigen var vundet (Kulavig, 2004: 23).

Kulavig skriver, at den almindelige opfattelse af magtforholdet i samfundet var, at der herskede en "os" imod "dem" diskurs, hvor det var borgerne imod partistaten, hvilket stod i modsætning til det billede, som regimet igennem propaganda forsøgte at skabe (Kulavig, 2004: 24).

Her står Kulavig i klar kontrast til Hellbeck, der forsøger at tegne et billede af et sovjetisk samfund, der i overvejende grad stod sammen ideologisk igennem krigsårene. Kulavig stiller her spørgsmålstejn ved, hvorfor det i så fald skulle have været nødvendigt at opbygge det enorme straffeapparat, som regimet gjorde brug af, hvis der var tale om en kollektiv ideologisk enhed? (Kulavig, 2004: 12).

Kulavig er dog heller ikke helt på linje med Beevor i, at Stalin havde hjernevasket og terroriseret befolkningen igennem propaganda. I stedet argumenterer Kulavig for, at propagandaen ikke rigtigt havde den ønskede effekt, da det store flertal i den sovjetiske befolkning snarere var styret af universelle ideer og værdier, og at deres individuelle mål rangerede over kollektivets, samfundets og statens, hvorfor den ideologiske motivation var individuel frem for kollektiv (Kulavig, 2004: 24).

En anden motivationsfaktor for at gå i krig var synet på (og frygten for) nazisterne. Kulavig skriver, at da det gik op for de sovjetiske borgere, at nazisterne ikke rangerede dem ret meget højere end jøderne, og at sovjetterne i tilfælde af nederlag enten ville blive udryddet eller udnyttet og tvunget til at agere arbejdskraft for Det Tredje Riges herrefolk, indså sovjetterne, at et nederlag om muligt ville føre til en endnu værre tilværelse, hvorfor de ikke havde andet valg end at kæmpe imod nazisterne (Kulavig, 2004: 10). Dette ændrer dog ikke på Kulavigs overordnede syn på forholdet mellem sovjetstaten og den sovjetiske befolkning som en slags relation, hvor staten var besætteren, og borgeren var den besatte (Kulavig, 2005: 9).

Omskrivning af historie:

Hvor alle de ovenstående historiografiske positioner er baseret på en dybdegående viden og søgen om emnet, er de alle blot fortolkninger af krigen og af, hvad der karakteriserede Ivan, og hvad der drev ham til at kæmpe under Den Store Fædrelandskrig. Spørgsmålet er dog, om alle former for fortolkninger af emnet er lige gode, eller om det er muligt at gå for langt? Historien har altid været igennem en løbende proces af omskrivning, og det er jo udelukkende en god ting, at seriøse historikere reviderer historien efterhånden som nyt kildemateriale, ny viden og nye tilgange til faget dukker op. Det holder forskningsfeltet i live. Problemet er dog, for mig at se, når/hvis historikere – eller for den sags skyld regimer eller politikere – reviderer et historisk emne i en retning som er manipulerende, frem for sandfærdig. Når historien revideres med det formål at forbedre ens egen situation eller romantisere virkeligheden med det formål at gavne økonomiske, politiske eller personlige interesser. Den slags bevidst løgnagtige måder at gengive fortiden på har flere problemer. For det første kan den være til skade for selve historie-faget. Hvis hele idéen om historisk dokumentation bliver ligegyldiggjort, hvad er så egentlig pointen med at studere fortiden? For det andet blokerer en faktuel forkert omskrivning af historien for en mulighed for at lære

af fortiden og anvende denne viden i nutiden, hvilket jeg anser som en blokade for menneskelig udvikling. Som historiker har man for mig at se derfor et ansvar for at forsøge at dokumentere fortiden så korrekt og sandfærdigt som muligt. Jeg anerkender, at enhver historiker (såvel som enhver anden) betragter verden ud fra sin egen subjektive position, hvorfor den objektive historieskrivning nok i sig selv vil være en umulighed. Mysteriet om Ivan (eller et hvilket som helst andet historisk emne) vil derfor naturligvis være præget af subjektive ideer og fortolkninger. Men så længe det er ærlige og seriøse forsøg på at forstå det forskningsfelt, der undersøges, så bidrager det positivt til den historiske debat om emnet.

Antony Beevor har i Rusland (og Ukraine) mødt meget modstand for sin bog om Slaget ved Stalingrad. Flere steder er hans bog flere fjernet fra de russiske biblioteker, med det argument, at den skulle sympatisere med nazisterne (theguardian.com).

Vladimir Putin blander sig også. Så sent som i 2013 beordrede han, at der skulle fremsættes en godkendt kanon af historiske tekstbøger, der gengiver krigens begivenheder i kronologisk orden (artdaily.cc).

Beevor udtaler herom, at han er skuffet over, at den russiske regering forsøger at skrive deres egen version af historien og sammenligner deres forsøg på at diktere sandheden med negationister, der benægter Holocaust eller det armenske folkedrab (theguardian.com). Ovenstående viser altså, at omskrivningen af historien er noget, der aldrig stopper, men som stadig finder aktivt sted i dag. Dette gælder ikke kun inden for krige og politiske historie, men ses også i det små. Et glimrende eksempel herpå ses i sporten, hvor der, især i cykelsporten, hersker en tendens til at omskrive resultater mange år efter, hvis det viser sig at vinderne havde snydt (typisk via doping). Problemet ved disse skrivebordsresultater er blot, at det, nøjagtigt som når der opstilles et officielt billede af den heroiske Ivan, er romantiseringer af virkeligheden, der skjuler den egentlige sandhed. Den slags historieskrivning er jeg meget imod, da den minder mig om en halvdårlig Hollywoodfilm, da den fejer realiteterne ind under gulvtæppet og dermed svækker muligheden for, at vi kan dokumentere, hvad der skete i fortiden og tilmed kan lære af vores fejl. En uærlig sportssejr bør derfor i stedet få en asterisk ud for vinderens navn (og eventuelt en langs hårdere straf fremadrettet, såfremt det er nødvendigt), der dokumenterer at sejren er vundet på uærlig vis. Det er for mig at se moralsk forkasteligt, når historisk faktuelle begivenheder omskrives, til trods for at de kan måles og vejes, blot fordi de er til gavn for en person, en regering eller en organisation. Det er subjektivt, hvordan man fortolker krigen, og det kan diskuteres, hvad der motiverede den sovjetiske soldat til at kæmpe (det varierede fra soldat til soldat), men det er et faktum at Holocaust fandt sted, at det armenske folkedrab fandt sted og at Lance Armstrong vandt Tour de France 7 gange. Overfører man dette til mit eget specialeemne, så er det et faktum, at krigen fandt sted, at Sovjetunionen besejrede tyskerne under Slaget ved Stalingrad, at der døde mange sovjetiske soldater undervejs, at Stalins regime brugte vold, terror og propaganda og at en vis andel af befolkningen var medlemmer af Kommunist-partiet eller Komsomol. Spørgsmålet er dog, i hvilken grad Stalin gjorde brug af vold, terror og propaganda, hvor stor en andel der reelt var kommunister eller med i Komsomol, og i hvilken grad de forskellige faktorer som frygt, propaganda, ideologi og patriotisme reelt har motiveret soldaterne til at kæmpe.

Teori – Erindring og national selvforståelse:

Der er skrevet en del teori omkring forholdet mellem historiefaget og fænomenet erindring. Den danske kulturhistoriker Nils Kayser Nielsen gennemgår i sin bog *Historiens forvandlinger*, der dykker detaljeret ned i historiebrugens mange facetter, hvad der kendetegner erindringen. Her er der ifølge Nielsen flere udfordringer. For det første er erindring ikke altid en pålidelig kilde i forbindelse med undersøgelser af historien. Han fremhæver, at erindringen, i modsætning til mange andre dele af historiefaget, ikke lægger op til analyse, vurdering, kritik og overblik over tidsmæssige og årsagsmæssige forløb, men derimod fremstår som en usorteret rodekasse uden systematik og orden, hvilket kan give problemer i forhold til kronologi og autenticitet (Nielsen, 2010: 29-30). Nielsen argumenterer tilmed for, at man kan erindre noget, som i virkeligheden aldrig er sket, og selv når man husker rigtigt, erindrer man uden plan og målestok. Medmindre disse erindringer bliver nedskrevet og gjort til memoirer, vil de ifølge Nielsen med tiden ryge over i glemmebogen (Nielsen, 2010: 29). Erindringen hænger uløseligt sammen med glemslen. Her skelner Nielsen imellem fire forskellige typer af glemsel. For det første er der den repressive undertrykkelse, som man ser hos diktaturer og regimer, og hvor formålet er at udrydde ethvert spor af uønskede personer og begivenheder, så den mundtlige overlevering med tiden får vanskeligere vilkår. Denne form for fortrængning læner sig op ad problematikken med bevidst at omskrive historien faktisk forkert, som jeg fremhævede i slutningen af det historiografiske afsnit. For det andet er der den foreskrevne glemsel, der handler om at skabe borgfred, så mennesker kan leve i samfund med hinanden og derfor ikke kan rippe op i fortiden. For det tredje er der en glemsel møntet på ny identitetsdannelse, hvor ønsket om en ny fremtid er større end bestræbelsen på at huske. For det fjerde er der en glemselstype, der vedrører behovet for sortering i alle de informationer, der i dag står til vores rådighed, også som historikere. Her er fokus på, hvad der skal kasseres, og hvordan dette hænger sammen med den teknologiske oprustning, centralisering og bureaukratisering af samfundet (Nielsen, 2010: 30-31). Nielsen argumenterer for, at fænomener som monumenter, statuer og andre mindesmærker og erindringssteder er blevet til, grundet en overgang fra oral erindringskultur til en skriftbåret fastfrysningshistorie, hvor vi gør brug af disse historiske fænomener i et forsøg på at redde, hvad der kan reddes (Nielsen, 2010: 292).

Nielsen skelner imellem forskellige typer af erindring, heriblandt kollektiv erindring og individuel erindring. I forhold til den kollektive erindring, så argumenterer Nielsen for, at denne hænger sammen med den kollektive mentalitet. Her er det vigtigt at være bevidst om, at folk, der har oplevet en bestemt begivenhed eller har levet på et bestemt tidspunkt, kan have vidt forskellige erindringer herom, da oplevelsen af disse begivenheder varierer på tværs af alder, landsdel og andre sociale grupper (Nielsen, 2010: 293).

I forhold til den individuelle erindring, så fremhæves historieprofessor Anette Warring, der argumenterer for, at den kollektive erindring kan opsluge den individuelle erindring. På den måde redigerer vi løbende vores erindring, så den er synkroniserbar med den kollektive

erindring og så vidt muligt ikke står i eklatant modsætning hertil. Det skyldes, at vi løbende synes at huske andet og mere end det, som vi selv har oplevet, og at det kan volde vanskeligheder at skelne mellem erindringer, der er formidlede af andre og erindringer, som vi selv har erfaret (Nielsen, 2010: 310). I forlængelse heraf fremhæver Nielsen flere argumenter for, at den individuelle erindring ikke kan tænkes uden for en social kontekst, hvorfor denne er utænklig uden en form for social erindring. Dog kan der på en og samme tid eksistere flere samtidige kollektive erindringer. Altså konkluderer Nielsen, at det er muligt at have både en kollektiv erindring og en individuel erindring- og erfaring fra en bestemt begivenhed. Disse er dog ikke nødvendigvis kontraster, da den individuelle erindring også er af social karakter (Nielsen, 2010: 305).

At den kollektive og den individuelle erindring kan hænge sammen, ses blandt andet i Nina Tumarkins værk *The Living and the Dead: The Rise & Fall of the Cult of World War II in Russia*, der er færdigskrevet i 1994 – altså blot tre år efter Sovjetunionens sammenbrud.

Tumarkin beskriver, i sit indledende afsnit, et besøg hos en russisk skulptør i Moskva i 1987. Da han viser hende sin kunst, falder hun især over en granitfigur, der viser sig at forestille skulptørens afdøde kone og søn. Denne skulptur anses som et krigsminde, men for ham personligt var den et udtryk for en indre smerte og en personlig tragedie. Denne form for dobbelt-agenda beskriver Tumarkin som typisk. Hun beskriver, hvordan malere, forfatter og kunstnere, som hun har interviewet, har brugt 2. Verdenskrig som kreativt afsæt for deres kunstneriske udfoldelse, og at mange har været inspireret af smertefulde, personlige minder fra krigen (Tumarkin, 1994: 2).

Tumarkin beskriver, hvordan hun også selv har en sådan dobbelt agenda, der kollektivt kommer til udtryk igennem en udforskning af den sovjetiske og post sovjet-russiske erindring af en ulidelig national prøvelse (krigen), mens det individuelt kommer til udtryk igennem et forsøg på at konfrontere hendes egen personlige smerte, der er forårsaget af dødsfald. Både hendes far, bror og søster døde, før de fyldte 50 - grundet henholdsvis nyresvigt, drukning og leukæmi (Tumarkin, 1994: 2-6). Disse dødsfald – og omstændighederne herved – har siden forfulgt Tumarkin på en måde, så de har været medvirkende til at inspirere hendes værker, og på den måde har været en del af en personlig bearbejdningsproces. Dette ses også i den omtalte bog.

Længere inde fremhæver Tumarkin, at synet på krigen i årene omkring Sovjetunionens sammenbrud, havde forandret sig, at flere sovjetiske skildringer af krigen gradvist var blevet mere ubarmhjertige og Stalin-kritiske (blandt andet på film), at flere var begyndt at sammenligne Stalin med Hitler, og at dødstallet for sovjetiske soldater under krigen gradvist var blevet talt højere og højere op (Tumarkin, 1994: 203-207).

Der eksisterede dog også positive udlægninger af krigen. Tumarkin nævner, at en del af de kvinder, som hun interviewede, erindrer krigen som værende en positiv oplevelse, hvor den nationale splittelse, der havde fundet sted i årene op til krigen, ikke længere var gældende (Tumarkin, 1994: 208).

Tumarkin skriver også lidt om, hvordan historikerne i Sovjetunionen/Rusland har erindret krigen. Hun argumenterer for, at historikerne sprang relativt sent med på den Stalin-kritiske bølge, og at de historikere, der ikke fulgte de politisk korrekte tendenser til og med 1970erne ofte endte i store problemer. Det var derfor først op igennem 1980erne, at der

skete et klart skifte i historieskrivningen, der startede forsigtigt og først sidenhen bevægede sig kronologisk frem til Stalin-tiden (Tumarkin, 1994: 210).

Der er altså, inden for flere felter – både individuelt og kollektivt – sket et løbende skred i måden, hvorpå krigen er blevet bearbejdet og erindret. I det post-sovjetiske Rusland er der færre tilbage, der erindrer krigen, og ifølge Tumarkin virker den russiske befolkning til at have mere travlt med deres eget liv, end med at mindes fortiden og de døde (Tumarkin, 1994: 9).

I *Ivans Krig*, som også er beskrevet i historiografi-delen, skildrer Merridale Ivans krigsindsats fra bunden og op. Fokus er på den almene soldat og involverer blandt andet personlige erindringer fra krigen. Den romantiserede forestilling om Ivan som heroisk og patriotisk er blevet virkeligheden for mange. Som jeg også påpegede i det historiografiske afsnit, skriver Merridale, at soldaterne tilsyneladende har holdt af den formildende omskrivning af krigens virkelighed, hvorfor de har gjort en indsats for at bevare den for eftertiden (Merridale, 2005: 28). Måske for at give deres fortid mening og for at retfærdiggøre sine handlinger? Eller måske i et forsøg på at fortrænge den barske virkelighed, da den er svær at kapere? Selvom sovjetterne var sejrherre i krigen, så hersker der nemlig ifølge Merridale en dobbelthed i deres soldaterstolthed (Merridale, 2005: 29).

Rent politisk har der dog også været en god grund til at bevare et positivt billede af Ivan og af krigen, da sejren over fascismen stadig regnes som den største bedrift, som det moderne Rusland har opnået (Merridale, 2005: 32-33).

Merridale pointerer, at undervejs, da hun interviewede de sovjetiske veteraner, så magtede kun få af dem at tale om selve krigen. Hun henviser her til forfatteren John Steinbeck, der selv har været en del af en krigszone, og som var klar over, at visse ting var umulige at tale om (Merridale, 2005: 32). Merridale påpeger her en ret interessant pointe, idet hun skriver, at stilheden nogle gange kommer tættere på sandheden end det skrevne ord (Merridale, 2005: 32). Hvis noget er svært at tale om, så er der vel en årsag dertil.

Ifølge Steinbeck, er soldater, der hjemvender fra krig, fysisk nedslidte og tilbøjelige til at søge tilflugt i søvnen og drømmene. Når soldaterne vågner op igen og tænker tilbage på krigen, virker det som en drøm, hvor soldaten forsøger at huske, hvordan det var, men uden at det helt lykkes. Erindringen står ikke helt klar, og som dagene går, glider erindringerne længere og længere væk, indtil der til sidst ikke er ret meget tilbage (Merridale, 2005: 31-32).

En anden ting, der ofte kobles til den kollektiv erindring, er ideen om "nationen". Den britiske historiker Benedict Anderson formulerede i 1983 tesen om "nationer" som sociale konstruktioner, såkaldte "forestillede fællesskaber", der har deres ophav i kulturelle praksisser og forestillinger, men som over tid har fået karakter af noget naturligt og essentielt (Magnussen et al., 2018: 220).

Merridale fremhæver i den forbindelse den russiske forestilling om moderlandet og om soldaternes kærlighed til den russiske jord. Hun skriver, at denne enhedsfølelse for sovjetterne var mere uklar, da der både kunne være tale om en landsby, en region eller et multinationalt imperium, hvorfor etnisk tilhørsforhold under Sovjetunionen var noget, der snarere skabte forvirring end stolthed. Da tyskerne angreb dem, blev det mere klart, da moderlandet så var det land, som tyskerne ville røve. Sovjetunionens grænser holdt her op

med at være noget fjernt og u håndgribeligt, men blev alles – det kom dog gradvist til at være Ruslands (Merridale, 2005: 461-462). Efter Sovjetunionens sammenbrud, har flere af de tidlige sovjet-stater fået genopbygget en form for nationalfølelse, hvorfor der ikke på samme måde i dag hersker et hjemsted for den sovjetiske patriotisme, og et land som Ukraine har fjernet flere monumenter og mindesmærker af sovjetisk eller russisk art (Merridale, 2005: 455-456). Dette læner sig op ad Nielsens tidligere beskrevne form for glemsel, hvor en nation forsøger at starte på en frisk og opbygge (eller genopbygge) en form for identitet. Situationen i Rusland er noget anderledes. Det var især Ruslands krig, og krigen fremhæves stadig mange år efter som et vigtigt pejlemærke i russisk historie, hvilket kommer til udtryk flere steder – blandt andet på museer. Derudover er der den ortodokse kirke, der anses som noget unikt russisk, blevet bevaret. I Frelserkatedralen i Moskva mindes Den Røde Hærs døde (Merridale, 2005: 456-458).

Endeligt skriver Merridale, at myterne om Ivan og moderlandet ikke tager højde for de vestlige ukraineres holdning eller de mange hviderussiske teenagere, der blev sendt i krigen, og at myterne overser de etniske loyalitetsforhold, der ikke var russiske (Merridale, 2005: 462-463).

Det var dog ikke alle russere, der følte sig som sovjetter. Enstad tilføjer i sin indledning til bogen *Soviet Russians Under Nazi Occupation: Fragile Loyalties in World War II*, hvordan bøtner i det nordvestlige Rusland i december 1941 indsamlede julegaver til de tyske soldater. Dette indebar feltstøvler, handsker og uldsokker, og indimellem var der tilknyttet en håndskreven note med et ønske om, at den tyske hær ville vinde krigen, men at de samtidig derefter blev ønsket en god tur tilbage til Tyskland (Enstad, 2018: 1). Dette eksempel viser med al tydelighed, at der også iblandt russerne har hersket en modstand imod det sovjetiske styre. Enstad beskriver dette som et eksempel på en anti-sovjetisk form for russisk patriotisme, der også indikerer grænser for pro-tysk loyalitet (Enstad, 2018: 1). Enstad skriver dog, at Rusland var den politiske og demografiske kerne i Sovjetunionen, og at statens krigstids appel til russisk nationalfølelse, er bredt anset som nøglen til den sovjetiske krigsindsats og har rødder flere årtier tilbage. Også i vesten har der verseret en forestilling om et russo-centrisk billede på den sovjetiske identitet, der har formet synet på russernes krigsattituder og adfærd (Enstad, 2018: 4).

Forholdet mellem erindring og film skal heller ikke undervurderes. Både Tumarkin og Merridale kommer ind på, hvordan film og billeder kan have påvirket eftertidens erindringer om krigen. Denne effekt belyses dog allertydeligst i *World War II, Film, and History*. I denne bog argumenterer Chambers II og Culbert for, at film har spillet en rolle i forhold til måden, hvorpå krigen er blevet fortolket. Bogen viser forholdet mellem krig, film og historie, politik og propaganda og fokuserer på dynamikken mellem fortiden og nutiden. I bogens forord påpeges det, at de mest succesfulde film er blevet set af flere mennesker, end der har kæmpet under selve krigen. Tilmed var film som redskab et vigtigt element under selve krigen, idet flere regeringer og nationale filmindustrier brugte film til at mobilisere og påvirke folk til at kæmpe (Chambers II & Culbert, 1996).

Der argumenteres for, at den kollektive erindring af krigen primært er et resultat af fremstillinger om fortiden, blandt andet via billeder, film og tv-programmer. De går endda så

langt som at kalde erindringer om krigen for en social konstruktion, hvorfor krigen er husket ud fra visuelle skildringer heraf (Chambers II & Culbert, 1996: 6-10).

Sandheden er nok, at film og andre visuelle medier har haft en stor effekt på den kollektive erindring, såvel som den individuelle erindring. Dog formoder jeg, at en stor del af de mennesker, der reelt husker krigen, har virkelige og stærke billeder af begivenhederne, der ikke sådan lige blev overskrevet af fiktive visuelle udtryk, og som i hvert fald slet ikke bliver fortrængt eller glemt.

Kilder:

I mit speciale ønsker jeg at undersøge, hvordan sovjetiske- og russiske filmskabere har bearbejdet 2. Verdenskrig (i særdeleshed Slaget ved Stalingrad), samt hvordan dette kan kobles til russernes nationale selvforståelse og erindringer om krigen. Mit speciale vil blive opbygget som et litteratur- og filmstudie, hvor mit kildemateriale vil bestå af en række forskellige film. Filmene vil periodemæssigt strække sig lige fra slutningen på Den Store Fædrelandskrig i 1945 og frem til 2013. Jeg vil her inddеле dem i tre faser, hvor første periode vil være fra krigens ophør og frem til Stalins død i 1953, næste periode vil dække tiden i Sovjetunionen efter Stalins død, mens sidste fase vil fokusere på russiske film efter Sovjetunionens opsplitelse.

Jeg vil primært benytte mig af russiske film – en del af dem vil handle om Slaget ved Stalingrad. Jeg vil dog også inkludere andre sovjetiske film samt perspektivere til en relevant vestlig skildring af krigen for at se, hvordan krigen er fortolket og skildret på film andre steder. På den måde kan jeg holde de forskellige fortolkninger af krigen op imod de eksisterende historiografiske fortolkninger af krigen og soldaternes motivationer for at kæmpe, da dette er en del af erindringen.

Der har været en sprogbarriere, som jeg naturligvis har været nødsaget til at tage med i betragtning. Da jeg ikke forstår russisk, har jeg været nødsaget til at begrænse mig til engelsksprogede film eller finde de sovjetiske/russiske film i en udgave med danske eller engelske undertekster. Dette har heldigvis ikke været et problem. Nogle film har jeg fundet på legitime streaming-tjenester, og andre har jeg betalt mig fra.

Da jeg er interesseret i at undersøge, hvordan filmene om 2. Verdenskrig hænger sammen med russernes erindringer af krigen, har jeg fundet det oplagt at gøre brug af et langt historisk sigte, hvorfor mine udvalgte film altså vil spænde over flere årtier. Grundet begrænsninger for opgavens omfang har jeg ikke kunnet nærstudere flere hundrede film, og jeg har derfor udvalgt seks film til nærmere analyse. Filmene er udvalgt på baggrund af mit filmhistoriske overblik som bygger på min personlige interesse for filmhistorien, egne studier af det sovjetiske filmlandskab, litteratur om sovjetiske film og slutteligt sovjetisk filmhistorie. På den måde tænker jeg, at jeg opnår en god balance imellem at skildre de overordnede tendenser i forhold til bearbejdelsen og erindringen af krigen, mens jeg på samme måde får mulighed for at studere enkelte værker i forhold til deres egen historiske tidsperiode. Selve denne analyse af filmene vil foregå således, at jeg analytisk fremhæver 2-3 scener fra hver film, der er særligt relevante i forhold til min problemformulering. Jeg vil i analysen af disse film gøre brug af historisk relevant og moderne teori samt metoder (som jeg vil præsentere nærmere i det kommende metodiske afsnit) til at analysere filmene, så jeg sikrer mig, at min analyse holder sig inden for det historievidenskabelige felt og ikke tipper over i en mere kunsthistorisk filmisk analyse.

Da mine udvalgte film udgør en meget lille andel af det samlede antal russiske/sovjetiske film, der er lavet om Sovjetunionen og Den Store Fædrelandskrig, skal mit resultat ikke ses som en generel og endegyldig skildring af, hvordan russerne har bearbejdet krigen igennem filmmediet. Mit speciale er derfor snarere et forsøg på at kortlægge nogle af de mere

overordnede filmiske tendenser, der over tid har været normen i forhold til russernes egen bearbejdelse af krigen.

I forhold til mit valg af film, så har jeg besluttet udelukkende at gøre brug af spillefilm. Spillefilm er fiktion og opererer efter nogle lidt andre koder og genre-træk end dokumentarfilm, der læner sig tættere op ad noget autentisk og faktisk, hvorfor der altså inden for de to typer af film hersker to (til tider) meget forskellige tilgange i forhold til at skildre historiske begivenheder.

Jeg har altså valgt at bruge film som kildemateriale, hvilket historisk set ikke har været uden udfordringer. Når historikere har arbejdet med film, har fokus tidligere været på, hvordan fortiden er blevet fremstillet på film, og i mange år herskede der inden for den akademiske historieskrivning en stor modstand imod at anvende film som kilder, da disse ofte havde en tendens til at fremstille fortiden aldeles ukorrekt. Den danske historiker Nils Arne Sørensen fremhæver her den amerikanske historiker Robert Rosenstone, som kritiserede historikerne for deres firkantede kritik af films fremstillinger som faktisk forkerte. Rosenstone argumenterede her for, at historikere, havde en tilbøjelighed til at læse film på samme måde, som de læste bøger, hvorfor historikerne ikke havde blik for, at film byggede på andre regler og konventioner end de tekstformer, som historikere traditionelt opererede med (Magnussen et al., 2018: 185). Gennem årene har situationen dog også ændret sig, der er kommet mere fokus på historiebrug og fokus på filmene er flyttet fra at undersøge, hvorvidt de historiske fremstillinger er korrekte og til at undersøge, hvordan historien fremstilles, hvilke begivenheder og perioder, der fremstilles, hvilke tendenser, der er i fremstillingerne og hvilke aktører og sociale grupper, der marginaliseres (Magnussen et al., 2018: 184). I det kommende afsnit, som er det teoretiske- og metodiske hovedafsæt for min analyse, vil jeg præsentere moderne teori og metode, der kan benyttes til at behandle visuelt materiale systematik og i en historisk kontekst.

Teoretisk- og metodisk afsæt:

I 2018 udkom bogen *Visuel historie: Tilgange og eksempler*, der udsprang af en interesse for visuelt materiale blandt forskere på Institut for Historie ved Syddansk Universitet, Odense. Bogen er opdelt i kapitler, der fokuserer på forskellige typer af visuelt materiale. I bogen argumenteres der for, at der er et behov for, at historikeren finder et metodisk og analytisk sprog for inddragelsen af visuelle udtryk, der ligger i forlængelse af de metodiske redskaber og analytiske perspektiver, som historikeren besidder eller stræber efter (Magnussen et al., 2018: 13).

I bogens indledning gives et bud på, hvad dette metodiske- og analytiske sprog kan indebære. Dette illustreres i form af en konkret analysemodel, der er rettet imod historiestuderende og faghistorikere og giver et bud på, hvordan visuelt materiale kan analyseres i en historisk kontekst (Magnussen et al., 2018: 11-14).

Modellen, der inspireret af geografen Gillian Rose, er rent vertikalt adskilt i henholdsvis "teknologisk modalitet", "kompositorisk modalitet" og "social modalitet", mens den horisontalt er opdelt i "udtryk og produktionskontekst", "ophav og receptions-kontekst" og "reception". Ideen er, at modellen tager udgangspunkt i de horisontale dele, mens de vertikale modalitetskategorier (eller nogle af dem) inddrages i selve analyserne. I mit tilfælde har udtrykket ikke meget relevans, da det ofte læner sig mere op ad en værkanalyse, der mindre om kunsthistorie. Da jeg ønsker at analysere værkerne i en historisk kontekst, vil det under kolonnen udtryk kun være den sociale modalitet, der har relevans, mens ophav og reception vil blive studeret mere nøje. Generelt vil jeg primært have fokus på den kompositoriske modalitet og den sociale modalitet, mens den teknologiske modalitet udelukkende vil blive omtalt lidt i den tredje analysedel. Modellen, som er illustreret øverst på næste side, tager udgangspunkt i et eksempel om borgerskabet fra sidste halvdel af 1800-tallet (Magnussen et al., 2018: 16).

HISTORISK SPØRGSMÅL: Eksempel: Hvordan blev borgerskabet etableret i sidste halvdel af 1800-tallet? 1. Hvordan gik borgerskabet klædt i slutningen af 1800-tallet? (første orden) 2. Hvordan blev fotografi brugt til at etablere borgerskabet som selvstændig socialgruppe? (anden orden)			
	[01] UDTRYK produktionskontekst	[02] OPHAV og receptionskontekster	[03] RECEPTION
Teknologisk	Hvilke enkeltkomponenter består udtrykket af? (fx foto, tegning, skrift, lyd)	Hvordan er udtrykket teknisk blevet til, og hvilke (tekniske) muligheder har der været for redigering?	Hvilke medierelaterede og teknologiske muligheder har udtrykket haft for at cirkulere? (fx imitation, kopiering)
Kompositorisk modalitet	Hvordan kan enkeltkomponenterne karakteriseres (beskæring, tegnestil, fokus etc.), og hvordan er de organiseret (som narrative forløb af billedrammer på papir; som spillefilm; i collage etc.)?	Hvilke medie- og genrekonventioner fra den konkrete periode trækkes der på, og hvilke intertekstuelle og visuelle referencer aktiveres?	Hvilke genre- og intertekstuelle referencer trækkes der på i udtrykkets reception (kan være sammenfaldende med ophavskolonnen), og hvilke potentielle modtagerpositioner lægger det op til?
Social modalitet	Hvordan fremstilles aktører, steder, fænomener?	Hvem har produceret udtrykket, hvornår, for hvem, og hvorfor? Hvordan forholder budskabet sig til eksisterende konventioner (sociale, politiske, kulturelle eller andre)?	Hvilke konkrete sammenhænge bliver udtrykket fortolket eller brugt i, af hvem, hvordan og hvorfor? Hvad gør billedet (nu/her)? I to dimensioner: analytikerens og de modtagere, man studerer (social, rumlig og anden kontekst)
	Udtryksnært spørgsmål Hvordan fremstilles borgerskabet på fotos?	Førsteordensspørgsmål Hvordan gik borgerskabet klædt?	Andenordensspørgsmål Hvordan blev fotografi brugt til at etablere borgerskabet som selvstændig socialgruppe? (anden orden)

Figur 0.1. Analysen af visuelle udtryk som model. Figuren er inspireret af Gillian Rose.⁶

Det første felt i den horisontale akse dækker over selve det visuelle udtryk. Denne del af modellen er af mindre relevans for mig. Den sociale modalitet vil jeg derimod gøre brug af. Her spørges der til, hvordan det visuelle udtryk fremstiller aktører og steder og fænomener (Magnussen et al., 2018: 20-21). I mit tilfælde vil det her være relevant at se på, hvordan de sovjetiske soldater fremstilles, hvordan Stalin og generalerne skildres, eller hvordan selve Slaget ved Stalingrad bliver belyst.

Det næste horisontale felt i analysemodellen er ophavet og produktionskonteksten. Dette felt har en del tilfælles med klassisk historisk dokumentation og kildekritik, hvorfor ophavskolonnen er særligt relevant ved historiske førsteordensspørgsmål (Magnussen et al., 2018: 22).

I forhold til den kompositoriske modalitet vil jeg se på, hvordan mine udvalgte film passer ind i de medie- og genremæssige konventioner, der eksisterede på daværende tidspunkt og se på hvorvidt filmene fulgte klichéerne eller træk i en mere banebrydende retning i forhold til genren krigsfilm. Jeg vil her se på, hvordan filmene bliver sammensat kompositorisk i forhold til andre film fra samme periode. For at kunne forstå filmens kompositoriske modalitet, er det nødvendigt at vide noget om filmmediets udvikling inden for det pågældende felt (Sovjetunionen). Derfor vil jeg, som indledning til selve min filmanalyse af filmene fra 1945-1953, ganske kort skitsere de tendenser og udviklinger, der har fundet sted inden for sovjetiske film frem til 1945. Dette anser jeg som nødvendigt for at kunne analysere de efterfølgende film i en historisk kontekst.

Den sociale modalitet fokuserer på, hvem der har produceret udtrykket, hvornår, for hvem

og hvorfor? Derudover ses der på, hvordan budskabet forholder sig til eksisterende politiske, sociale og kulturelle konventioner (Magnussen et al., 2018: 23). I mit tilfælde gælder det, at hvis Ivan fremstilles som heroisk og patriotisk, så har det højst sandsynligt også været hensigten fra produktionsselskaberne og/eller instruktørens side af. I forhold til social modalitet vil jeg altså se på, hvad formålet var med filmene. Jeg vil se på, hvordan de politiske muligheder for manipulation har været. Det er dog værd at påpege, at det ikke kun vil blive set i forhold til magthavernes perspektiv, da instruktørerne måske (bevidst eller ubevidst?) kan have haft andre hensigter end produktionsselskaberne og politikerne. I forhold til receptions konteksterne vil jeg se på, hvem der bestilte filmene, og hvad formålet hermed kan have været (Magnussen et al., 2018: 24).

Det sidste horisontale felt er receptionen. Denne del af analysemodellen er mere præget af regulær fortolkning end af faktuelle dele, der kan dokumenteres. I *Visuel historie* beskrives det, at studiet af politiske beslutninger, kulturelle produkter og historiske begivenheder – og for den sags skyld indflydelsen af disse, kræver et grundigt arbejde, en god dokumentation og en systematisk og præcis fremstilling for at overbevise sit publikum om, at sådanne fænomener har spillet en rolle for en historisk udvikling. Et sådant argument om betydning og indflydelse kan dog også udfordres, da indflydelse og inspiration er svært at måle, medmindre denne indflydelse og inspiration reelt set fremhæves af den influerede/inspirerede part (Magnussen et al., 2018: 26). Studiet af en films reception er derfor langt hen ad vejen et fortolknings spørgsmål. Jeg finder det dog vigtigt at pointere, at antallet af solgte biografbilletter eller en films samlede indtjening kan måles, men at dette ikke nødvendigvis siger noget om, hvordan filmen i sig blev modtaget, samt hvilken effekt den havde på modtagerne efterfølgende – og for den sags skyld på lang sigt.

Ved den teknologiske modalitet ses der på, hvilke medierelaterede og teknologiske muligheder udtrykket har haft for at cirkulere (Magnussen et al., 2018: 26). I mit speciale vil jeg kun i mindre grad komme ind på dette, om end jeg vurderer, at det har haft en særlig betydning i forhold til filmene min tredje og sidste del af analysen. I mit speciale vil jeg altså se på, i hvilken grad det har været muligt for publikum at få adgang til de pågældende film. Hvis mulighederne har været begrænsede, er det sværere at tale om, at filmen har været en stor bidragsyder til erindringen af krigen. Filmen kan selvfølgelig have haft en individuel effekt og indflydelse på de få, der har set den, men uden en bredere udbredelse og reception, har det været sværere for filmen at forandre (eller fastholde) det kollektive syn på krigen.

I forhold til den kompositoriske modalitet vil mit fokus være på forholdet mellem filmens afsendere og modtagere. Her vil jeg komme ind på, hvorvidt (og i hvilken grad) modtagernes forventninger og forudsætninger i filmen er blevet mødt, eller om der har været brudt med de kompositoriske konventioner (Magnussen et al., 2018: 27). Jeg vil her se på, hvilke muligheder seerne har haft for at forstå, fortolke, anvende og afvise den pågældende film ud fra modtagernes respektive referencerammer. Det er værd at have sig for øje, at receptionen kan have været anderledes for forskellige samfundsgrupper grundet teknologiske, økonomiske, sociale, politiske og kulturelle forskelle, lige som massens- og kritikernes reception af filmene kan have varieret grundet forskellige forudsætninger og

tilgange til filmmediet og emnerne, der skildres.

Den sociale modalitet er i forhold til receptionen en smule mere omfattende. Her vil jeg se på, i hvilke sammenhænge filmen anvendes, af hvem, hvordan og hvorfor? Her er fokus delt op i imellem analytikerne og de modtagere, der studeres. Via oplysninger fra de ovenstående modaliteter vil jeg se på, hvordan filmen tildeles mening, reproducerer eller udfordrer eksisterende kulturelle, sociale eller politiske antagelser eller overbevisninger - på dette tidspunkt og i denne sammenhæng (Magnussen et al., 2018: 28). I forhold til det sidste, så vil jeg, i min analyse, forsøge at anskue receptionen af filmene ud fra en samtidig tilgang, hvor jeg (så vidt det er muligt med min egen subjektive positionering i forhold til tid og rum) analyserer filmene i forhold til sin egen tid. Jeg finder det dog, om ikke andet så for at skubbe lidt til min egen historiske tilgang, oplagt at stille et spørgsmål til selve receptionsdelen i modellen i *Visuel historie*. Bør reception udelukkende dække den umiddelbare reception, der kommer i kølvandet på filmens premiere og fremkomst i de efterfølgende måneder, eller bør receptionen analyseres som en løbende kollektiv og/eller individuel modtagelse af filmen, der reelt aldrig ophører i kraft af, at der altid vil være nye modtagere?

Hvor *Visuel historie* i begyndelsen præsenterer den netop omtalte analysemodel, har resten af bogen til formål at skildre forskellige eksempler på visuelle udtryk igennem en række tilgange og eksempler. Undervejs i de forskellige kapitler inddrages den historiske analysemodel, når den findes relevant.

Da jeg læste bogen, var der særligt 2 kapitler, der gjorde indtryk på mig. Disse kapitler lå begge to i anden del af bogen, hvor fokus er på det visuelle udtryks plads i den historiske fortælling.

Kapitel 8 er skrevet af den danske historiker Nils Arne Sørensen og fokuserer på historie, spillefilm og filmiske fortællinger om 1. Verdenskrig. Sørensen påstår, at stort set alle spillefilm fremstiller en klar fortælling (Magnussen et al., 2018: 185). Dykkes der lidt dybere i filmhistorien, fremgår det dog tydeligt, at der er lavet et utal af film – typisk værker med mere kunstneriske ambitioner – der enten er bygget op efter et temmelig sløret narrativ eller fungerer som non-narrative film uden nogen egentlig fortælling. Når det så er sagt, så er der tale om et ganske spændende og oplysende kapitel, der giver en interessant skildring af forholdet mellem filmmediet og krigen som fortælling. Det, der gør Sørensens kapitel interessant i forhold til mit speciale, er hans inddeling af 3 typer af krigsfortællinger, der verserede i årene efter 1. Verdenskrig: 1) Fortællingen om den gode krig for de høje idealer, 2) Fortællingen om den gode og heroiske krig som formativ oplevelse, 3) Fortællingen om krig som den totale katastrofe (Magnussen et al., 2018: 189).

Fortællingen om den gode krig for de høje idealer, var den dominerende under og umiddelbart efter krigen, mens fortællingen om den gode og heroiske krig som formativ oplevelse, blev dominerende i Nazityskland og det fascistiske Italien. I forhold til ligheder mellem fortællingerne, så er de alle bygget op efter et hjemme-ude-hjemme princip (før krigen, under krigen og efter krigen). Protagonisterne er ofte unge mænd, der kæmper som soldater, og de unge mænd går ofte i krig for at forsvare idealer, f.eks. liberale idealer som frihed og retfærdighed, men stærkere står nationale idealer om fædrelandet, der skal

forsvares eller befries. Typisk ansøres disse unge mænd til krig af politikere, præster, lærere og kammerater (Magnussen et al., 2018: 189).

Det mest interessante aspekt ved Sørensen's inddeling er dog forskellene imellem fortællingerne. Han skriver følgende herom: I den heroiske fortælling (fortælling 2), fortælles krigen trods død og ødelæggelse grundlæggende som en positiv oplevelse, fordi mænd får chancen for at demonstrere klassiske mandlige dyder som mod og opofrelse, og fordi krigen skaber sammenhold mellem soldaterne – ofte på tværs af sociale skel. Fjenden er modstanderne, men der er også en indre fjende (de kræfter hjemme, der modarbejder krigen). I fortællingen om den gode krig for de høje idealer (fortælling 1), krakelerer eventuelle forestillinger om krigen som eventyr hurtigt i mødet med den mekaniserede skyttegravskrig, men idealerne har styrke til fortsat at give krigen mening (fjendebillederne altså de samme som første fase). I denne fremstilling er forholdet mellem soldaterne typisk positivt. Vender vi os mod den tredje fortælling, krigen som katastrofe, er soldaterkammeratskabet også en gennemgående figur, men er her krigens eneste forsonende element. I denne fortælling bryder de idealer, der bar soldaterne ind i krigen, sammen i krigen, der typisk skildres som blodig, kaotisk og meningsløs, fordi de store offensiver ikke fører til de forventede sejre. Her sker et markant skifte i forhold til fjendebilleder. Det er ikke fjenderne som de slås imod, men magthaverne som ønsker og fortsætter krigen, samt egne autoriteter og hjemmefronten, der ikke forstår soldaternes virkelighed. Kløften mellem front og hjem er vigtigt her, og desillusion er et gennemgående tema. Fortællingens tredje fase er tilmed ofte fraværende, da protagonisten dør, eller eftertiden viser, at de store ofre var forgæves. I fortællingen om den gode krig fremgår det, at de gode vandt, og fjenderne blev besejret (Magnussen et al., 2018: 190).

Kapitel 10, der er skrevet af historikeren Thomas Ærvold Bjerre, og som handler om krigspropaganda og national identitet i amerikanske film, bør også nævnes. Her påpeger Bjerre, at forskere stadig er uenige om, hvordan propaganda skal defineres. I forlængelse af en række forskellige bud herpå, fremhæver han desuden Nicholas Reeves argument om at såkaldte propagandafilm ofte kun har succes med deres budskab, når budskabet underbygger allerede eksisterende holdninger (Magnussen et al., 2018: 219). Dette fører frem til spørgsmålet om, hvorvidt samfundets generelle holdninger og tendenser går forud for filmmediets budskaber, eller om filmmediet kan anses som et meningsdannende element, der er med til at forme samfundets kollektive erindringer og holdninger? Da jeg anser min egen tilgang til historiefaget som pegende i ny kulturhistorisk retning, vil jeg argumentere for, at det går begge veje.

Kilderelaterede metoder:

I forhold til min anvendelse af kilderelaterede metoder, så jeg vil i høj grad gøre brug af den netop omtalte historiske analysemodel fra *Visuel historie*. Jeg vil hovedsageligt fokusere på ophavet og receptions konteksten samt selve receptionen, hvor kolonnen "udtryk" vil få mindre opmærksomhed, da selve filmen som udtryk ikke er, hvad jeg ønsker at analysere. Jeg vil snarere se på, hvad de reelt udtrykker, hvad de er udtryk for samt hvordan de har påvirket samtiden (og eventuelt eftertiden). Jeg vil kort inddrage relevant information om den teknologiske modalitet, men vil primært dykke ned i den kompositoriske- og den sociale modalitet. Sørensens inddeling af krigsfilm i tre forskellige fortællingstyper vil også blive inddraget i min analyse af filmene.

Ud over min brug af teoretiske og metodiske overvejelser fra *Visuel historie*, vil jeg i min analyse også inkludere sund fornuft i form af kildekritiske overvejelser. Nogle af disse overvejelser kommer dog også til udtryk igennem den oven for beskrevne analysemode – særligt i forhold til ophavssituationen. Endeligt vil jeg undervejs i min analyse og diskussion inddrage forskellige overvejelser, der ligger inden for feltet historiebrug.

Mine kilderelaterede metoder kunne også have indebåret andre former for kilderelaterede metoder. Jeg kunne have inddraget interview med folk bag de udvalgte film. Jeg kunne også have dykket dybere ned i en filmisk arkivøgning og detaljeret have undersøgt de pågældende films faktuelle tilgængelighed i årene omkring deres tilblivelse. Dette må være inspiration til en anden artikel eller et andet speciale.

Specialets overordnede metode:

Som pointeret tidligere, lyder min problemformulering, at jeg ønsker at undersøge, hvordan sovjetiske- og russiske filmskabere har bearbejdet af 2. Verdenskrig. Da jeg ønsker at analysere, hvordan dette hænger sammen med erindringen og den nationale selvforståelse, har jeg valgt at gøre brug af et relativt langt historisk sigte, der strækker sig fra 1945-2013. Jeg anser dette som nødvendigt, da jeg ønsker at analysere bearbejdelsen af krigen og diskutere den løbende kollektive erindringsproces, der finder sted i takt med samfundets- og filmmediets udvikling.

Da jeg undersøger filmskabernes bearbejdelser og kigger på de mere overordnede tendenser herunder, er mit speciale bygget op som et mere makrohistorisk projekt, der kan være med til at skitsere og danne overblik over mit emne, mens det dog ikke for alvor formår at give et detaljeret blik ned i mikrohistoriske aktører og processer. Dette har dog heller aldrig været tanken.

Jeg vil primært have en ny kulturhistorisk tilgang til min analysedel, hvor jeg ikke kun vil undersøge, hvad filmene udtrykker, men i lige så høj grad vil komme ind på, hvordan filmene påvirker samfundet. De filmiske værkers rent æstetiske elementer er ikke i højsædet, da dette læner sig mere op ad en traditionel kulturhistorisk tilgang, som jeg gerne vil undgå, da jeg anser denne form for kulturhistorie som værende længere væk fra historiske forskningsfelt, som det ser ud i dag. Jeg anser altså ikke blot de filmiske skildringer som fortolkningsmæssige afspejlinger af krigen, men også som værker, der kan have været med til at ændre synet på krigen.

Jeg antager, at der er en gensidig cirkulær forbindelse imellem film og erindring. Med dette mener jeg, at filmene (og synet på filmene) påvirkes af samfundet og samfundets kollektive erindring, men at samfundet og den kollektive erindring – i nogle tilfælde også den individuelle erindring – ligeledes har en klar effekt på filmene og på, hvorpå de anskues og fortolkes.

Jeg er fuldt bevidst om, at jeg, ved at placere mig under nyere kulturhistorie, læner mig mere op ad en subjektiv fortolkningsramme, hvorfor ny kulturhistorie af nogle historikere kritiseres for at læne sig op ad den litterære fiktion (Christiansen, 2007: 209). Nogle historikere vil argumentere for, at et sådant fokus er for ukonkret og for svært at afgrænse, men jeg anskuer tingene anderledes. Ved at benytte mig af en nyere kulturhistorisk tilgang, begrænser jeg mig ikke blot til konkrete politiske, sociale og økonomiske overvejelser, men indkapsler historien som en del af et bredere kulturelt felt, der for mig at se ofte lægger op til en mere kompleks og nuanceret tilgang til historiefaget. Jeg læner mig altså tættest op ad en ny kulturhistorisk tilgang. Alligevel er der i min opgave elementer af både det politiske og det sociale. Det politiske kommer blandt andet til udtryk i måden, som jeg har valgt at periodisere min analyse på.

Analysens fremgangsmåde:

Min analyse er delt op i tre faser: 1) Fra krigens slutning og frem til Stalins død i 1953, 2) Fra Stalins død og frem til Sovjetunionens ophør, 3) Rusland i tiden efter Sovjetunionens ophør. Denne opdeling er altså systematiseret efter nogle konkrete politiske brud, hvorimod jeg analyserer perioderne ud fra den antagelse, at de enkelte perioder er præget af en vis form for kontinuitet. Min analyse vil også bære præg af diskussion undervejs – både i forhold til de enkelte filmscener og i mere bred forstand.

Som en introduktion til selve mit analyseafsnit, vil jeg meget kort redegøre for den sovjetiske filmudvikling i årene frem til (og omkring) krigens ophør, da jeg finder dette nødvendigt for at kunne dykke ind i filmenes kompositoriske dele og for at kunne analysere filmene i sin historiske kontekst. Med afsæt heri vil jeg analysere to udvalgte film fra perioden 1945-1953, hvor Stalin stadig sad ved magten.

Herefter vil jeg bevæge mig videre til min næste fase, som dækker Sovjetunionen fra Stalins død og frem til Sovjetunionens ophør. Undervejs vil jeg redegøre for perioden, der blandt andet er plaget af Den Kolde Krig, samt for den filmiske situation i Sovjetunionen, der havde forandret sig efter Stalins død. Jeg vil her analysere tre film fra perioden og sætte filmene i forhold til samfundet og de filmiske tendenser, der herskede på denne tid.

I tredje del af analysen vil jeg analysere én moderne russisk film om slaget ved Stalingrad og sammenligne Stalingrad-filmene. Ydermere vil jeg kort perspektivere til én vestlig fremstilling. Denne perspektivering leder tilmed frem imod en kort, afrundende diskussion. Jeg vil her komme ind på, i hvilken grad filmene kan kobles til russernes erindringer om krigen. Dette vil især ske på baggrund af filmenes reception og de dertilhørende kontekster. Jeg vil i forlængelse heraf komme nærmere ind på receptionsdelen, hvor jeg sætter spørgsmålstejn ved, hvordan receptionen bør vurderes.

Til slut i mit speciale vil jeg konkludere på min analyse og min diskussion samt reflektere over styrker og svagheder ved specialet som helhed.

Analyse: Del 1 – Tiden under Stalin (1945-1953):

Filmmediet i Rusland (og siden Sovjetunionen) var præget af en række forandringer frem til og med 2. Verdenskrig. Disse forandringer fulgte tæt i takt med samfundets generelle tendenser. Under borgerkrigen (1918-1921) blev film i Rusland stadig blot anset som en underholdende attraktion, og efter borgerkrigen var den sovjetiske filmindustri ikke i en position, hvor det var muligt at producere en masse spillefilm med propaganda som formål, hvorfor sovjetiske biografer ofte viste udenlandske- samt præ-revolutionære film. Først i slutningen af 1920'erne var den sovjetiske filmindustri så udviklet, at den kunne benyttes som politisk instrument. Det blev den så sandelig også gjort. I slutningen af 1920'erne startede Stalin en intensiveret kontrol over filmmediet, såvel som resten af det kulturelle landskab, så alt nu skulle tilpasses til den socialistiske ånd (Kenez, 1992: 247-248). Det var dog ikke Stalins egen idé at benytte sig af filmens politiske muligheder. Allerede i 1922 beskrev Lenin film som værende den vigtigste af alle kunstarter (Kenez, 1992: 5).

I slutningen af 1920'erne var de sovjetiske ledere blevet mere bevidste om, hvad kunst kunne betyde for samfundet, og de anså endda kunst (i særdeleshed film) som en farlig opponent imod regimet (Kenez, 1992: 250). Bolsjevikernes kontrol blev mere og mere markant i årene frem mod krigen. Sovjetunionen stoppede med at importere film udefra og lukkede ned for de kunstneriske eksperimenter, hvilket medførte, at kvaliteten faldt og filmene blev mindre interessante (Kenez, 1992: 250). Denne nationale kontrol over filmindustrien fortsatte gennem Stalins tid som regent, kunsten døde langsomt ud, og der blev produceret færre og færre film. Ifølge Kenez stod det så grelt til, at der i 1930'erne kun blev produceret ca. 40 sovjetiske film om året i gennemsnit, mens der i Stalins sidste år i starten af 1950'erne kun blev produceret 6-7 film om året (Kenez, 1992: 3). Ifølge Frank Biess og Robert G. Moeller står det ikke helt så slemt til, da der trods alt blev produceret 160 film fra 1946-1953, mens tallet i 1951 nåede sit lavpunkt – her blev der blot produceret 9 sovjetiske film (Biess & Moeller, 2010: 125). Det eksakte tal er næppe så vigtigt, men disse tal viser altså, at der har været en klar nedgang i produktionen af sovjetiske film, i takt med, at Stalins regime tog monopol på den sovjetiske filmindustri. Det lave antal af film i årene efter krigen skyldes en skærpet kontrol, flere restriktioner og flere krav til filmen – indholdsmæssigt, såvel som formmæssigt. Spørgsmålet er dog, om propagandaen har virket og i så fald i hvilken grad? Det lave antal af film, der blev produceret i perioden, samt et stop af import af film udefra, har i hvert fald begrænset udvalget for det sovjetiske biografpublikum, hvilket må have maksimeret muligheden for at de sovjetiske borgere rent faktisk så de propagandistiske værker.

Før jeg bevæger mig ud i en analyse af de første film, finder jeg det nødvendigt at definere, hvad der egentlig ligger i ordet propaganda. Jeg anser egentlig selve ideen om propagandafilm som værende temmelig problematisk, da alle film, dokumentarfilm såvel som fiktionsfilm, er præget af kompositoriske- og indholdsmæssige tilvalg og fravalg fra instruktørens og/eller produktionsselskabernes side af, hvorfor jeg vil argumentere for, at alle film i en vis udstrækning rummer elementer af det manipulerende og propagandistiske – hvad end det er intentionelt eller ej. Visuelt materiale er altid en form for konstruktioner, og

grænsen for, hvornår noget eventuelt vil kunne anskues som propaganda, vil i bedste fald være hårfin. I dette afsnit har jeg dog valgt at hoppe med ideen om propaganda, og jeg vil her dykke ned i en bestemt form for propaganda – nemlig den politiske propaganda. Bjerre henviser i *Visuel historie* til David Culberts definition af propaganda som værende en "overdrivelse af forestillinger, der allerede er til stede i en given kultur" og en ophøjelse af "udvalgte temaer, der gøres til norm" i et forsøg på at påvirke flertallets holdninger og opførsel ved hjælp af manipulation og symbolsk kommunikation (Magnussen et al., 2018: 219). I forlængelsen heraf fremhæves Nicholas Reeves kommentarer til propagandafilm som værende noget, der ofte kun har succes med sit budskab, såfremt dette (eller disse) bygger på allerede eksisterende holdninger (Magnussen et al., 2018: 219). Tages der udgangspunkt i ovenstående definition af propaganda, så kan Sovjetunionens film under Stalin sagtens karakteriseres herunder. Bolsjevikkerne omtalte endda stolt sig selv som propagandister og antog, at de var i besiddelse af det bedste politiske instrument til at opnå og forstå social forandring. De anså det som deres naturlige pligt at bringe folket sandheden og uddanne dem (Kenez, 1992: 1-2). Fra 1932 af blev der lukket ned for den kunstneriske frihed, der havde ført til et hav af store sovjetiske kunstfilm i 1920'erne til fordel for en socialistisk realisme, der skulle skildre og fremhæve de sovjetiske værdier på bedste vis. Stalin beundrede og frygtede kunsten af samme årsag – nemlig at denne kunne bruges til at mobilisere massen og til at forme kollektive meninger. Allerede under krigen begyndte han derfor at forme myten om Den Store Fædrelandskrig (Chambers II & Culbert, 1996: 94-95). De sovjetiske film i begyndelsen af krigsperioden, var faktisk præget af overraskende realistiske portrætter af krigen som en barsk oplevelse. Ofte var hovedrollerne partisanske helte - eller endnu oftere heltinder (Chambers II & Culbert, 1996: 87). Disse fortællinger forsvandt dog gradvist under krigen og blev erstattet af mindre troværdige fortællinger om soldater, der ofrede sig selv som martyrer samt historier om generaler og højtstående kommunister og deres strategiske vej til krigssejren (Biess og Moeller, 2010: 124). Rent genremæssigt havde filmene, der blev produceret i perioden frem til og med krigens slutning, især været præget af socialistisk realisme og store episke fortællinger af heroisk karakter. Krigens økonomiske konsekvenser betød, at regimet efter krigen var nødsaget til at skære i filmindustriens ressourcer og bruge disse på andre samfundsmæssige formål. Dette betød – ud over faldet af filmiske produktioner i de efterfølgende år – en situation, hvor det primært var nationalistiske film om højtstående russiske personer, samt musicals, der slap igennem det censur-styrede nåleøj, hvorfor kunstnerne var splittede imellem gerne at ville lave film, mens de samtidig ønskede at bevare deres kunstneriske integritet (Biess og Moeller, 2010: 125-126). Dette var et dilemma, der i større eller mindre grad fortsatte frem gennem hele den sovjetiske regimes levetid. Der blev dog også produceret film om soldaterne under krigen. Disse film skildrer især ideen om den heroiske selvofring, der var et kendetegnende træk for myten om Ivan og forestillingen om at ofre sig selv for en større kollektiv sag (Baraban et al., 2012: 245-246). Denne selvofring kommer blandt andet til udtryk ca. en halv time inde i min første film, *Velikiy perelom*, hvor en døende soldat, en 19-årig sergent, kravler hen over slagmarken i bestræbelserne på at nå frem til et kabel, der skal sammensættes. Denne scene vakte stor opmærksomhed i hjemlandet, da scenen var ægte arkivmateriale fra krigen (Baraban et al.,

2012: 245). I forhold til ophavets sociale modalitet, så er scenen et glimrende eksempel på den heroiske selvofting for en højere kollektiv sag, der kendetegnede sovjetiske film på denne tid, mens ophavets kompositoriske modalitet er relevant i forhold til filmens meget forsimplede udtryk, der bestemt ikke er præget af visuelle eksperimenter. I scenen med den 19-årige soldat, bliver der klippet parallelt imellem den heroiske soldat og generalerne i krigsrummet, hvilket fjerner en smule fokus fra soldaten og giver et indtryk af, at han ikke var noget særligt, men at han blot var et eksempel på én af utallige soldater, der ofrede sig selv. Spørgsmålet er dog så, hvad der fik dem til ofre sig? Det vil jeg se nærmere på i nedenstående analyse.

Film 1 – Velikiy perelom (1945):

Velikiy perelom er instrueret af Fridrikh Ermler i 1945 og er produceret af produktionsselskabet Lenfilm. Filmen var den blot anden sovjetiske spillefilm om slaget ved Stalingrad, efter at den første, *Dni i nochi* (1945), var blevet modtaget som et relativt stort flop, der blev kritiseret for alt lige fra en dårlig dramaturgi til for overdrevne og nydelsesfulde kampscener (Baraban et al., 2012: 242). *Velikiy perelom* bedre modtaget. Det gjaldt også i udlandet, hvor den blandt andet vandt guldpalmen ved Cannes (filmfestivalens fineste pris).

Velikiy perelom udkom samme år som krigen sluttede, hvorfor den altså har ligget tættere på tidspunktet for det virkelige slag ved Stalingrad. Det må derfor antages, at folkene bag filmene har haft en bedre chance for at kunne skildre de tematikker og stemninger, som der reelt herskede i Sovjetunionen på daværende tidspunkt. Om de så har været motiveret til at skildre begivenhederne sandfærdigt, er dog en anden snak. I forhold til receptionens sociale modalitet er det værd at have med i betragtning, at de mennesker, der så filmen, tilmed har haft den rigtige krig med sig i frisk erindring, hvorfor de har haft andre forudsætninger for at vurdere graden af propaganda, end når jeg sidder og analyserer filmen her 75 år efter.

Velikiy perelom er en krigsfilm, som jeg snarere vil betegne som en strategi-film, da langt størstedelen af filmen foregår på sikker afstand af selve krigsslaget, hvor generaler og officerer militært planlægger, hvordan slaget skal gribes an. Faktisk går der 32 minutter inden første reelle krigsscene finder sted, og det er sparsomt med scener fra slagmarken, selvom disse dog indimellem illustreres igennem lyde af skud og eksplosioner.

Fokus er altså set indefra og fra en mere administrativ vinkel - ikke med fokus på soldaternes lidelser. Men hvad var officerernes- og generalernes roller og motivationer i krigen?

Filmen er helt klart styret af sine dialoger, hvilket også kommer til udtryk i mine to valg af scener. En halv time inde i filmen, diskuterer to generaler, hvad der driver dem i forhold til at bekæmpe nazisterne. Den første general udtrykker (næsten en smule frustreret?) at det nu handler om at arbejde for "Daddy" igen. Jeg antager, at der her henvises til Stalin, der flere gange omtales som "The father of the people". Den anden general svarer, at det ikke handler om at arbejde for "Daddy", men for sejren. Herefter ændrer tonen sig hos den første general, der afslører, at til trods for, at han ønsker sejren for hele nationens skyld og for hele frontens skyld, så ønsker han, at sejren tilfalder hans egen hær, og at det – ud over at være

alles sejr – også vil blive anset som hans egen sejr (00.30.05-00.30.47). Dette lægger op til en alternativ fortolkning af de individuelle motivationer under krigen, der adskiller sig fra fortolkningerne af Ivans motivationer for at kæmpe – fra mit historiografiske afsnit. Her er det hverken kommunistiske idealer, had til fjenden eller frygt for Stalin, der driver generalerne, men snarere ambitioner af mere personlig art og et ønske om berømmelse og anerkendelse. Til trods for de store personlige ambitioner hos generalerne, så konkluderes der i filmens afslutning, at sejren er for hele Sovjetunionen. De to generaler fra den førnævnte scene, giver i slutningen af filmen hånden til hinanden og lykønsker hinanden med sejren. Efterfølgende konkluderer de, at de blot har været en del af en større offensiv i den samlede sovjetiske hær, men at dette (sejren ved Stalingrad), har været et vendepunkt (01.38.09-01.39.06). Her lægges der altså op til en fortolkning af Sovjetunionen som en samlet kollektiv enhed, hvilket læner sig tættest op ad Hellbecks fortolkninger af den ideologiske forbundethed, der var gældende mellem Stalin og de sovjetiske soldater. Der kan vel argumenteres for, at denne kollektive fællesskabsfølelse kommer ekstra tydeligt til udtryk, da filmen er bygget op omkring generaler og officerer, der rent hierarkisk ligger et sted imellem Stalin og soldaterne, hvor de kan siges at binde limen sammen. Slutteligt i filmen klippes der til smukke billeder af Moskva, hvor der slås over i storslået musik og en lyd af eksplosioner. Denne gang er eksplosionerne dog ikke bomber og skud, men derimod fyrværkeri, der cementerer fejringen af sejren over nazisterne. Jeg vil betegne filmen som en pro-krigsfilm. Godt nok mister en af generalerne sin kone, og godt nok er der enkelte markante scener – eksempelvis den tidligere omtalte arkiv-scene med den døende soldat, der kommer kravlende. Når det så er sagt, så er det yderst sparsomt, hvad der er af dramatiske og voldsomme scener og filmen mangler noget nerve, før den kan karakteriseres som en anti-krigsfilm. Er det propaganda? Stalin nævnes næsten ikke, og han indgår ikke i filmen. Alligevel vil jeg argumentere for, at *Velikiy perelom* er propagandistisk i måden, hvorpå den skildrer samfundet som værende i en form for generel samhørighed. Der spilles dog på det nationale og det patriotiske, mere end der spilles på det kommunistiske og selve tilknytningen til Stalin. Dette er markant anderledes i min næste film.

Film 2 – Padenie Berlina (1950):

I 1950 udkom *Padenie Berlina*, der er produceret af det store sovjetiske filmstudie Mosfilm. Filmen viser, hvordan Den Røde Hær besejrede de tyske tropper – eller snarere hvordan Stalin gjorde det. Filmen, der er instrueret af Stalins yndlingsinstruktør, Mikhail Chiaureli, skildrer til fulde kultdyrkelsen af Stalin, der præsenteres som en mand i kontrol, men også som en sympatisk mand med kærlighed til poesi samt respekt for alle folkegrupper i Sovjetunionen, socialt som etnisk. Hvis *Velikiy perelom* viste, at sejren over tyskerne var folkets sejr, så er der i *Padenie Berlina* ingen tvivl om, at det er Stalins sejr. Faktisk fremstilles det næsten som om, at han egenhændigt bekæmper tyskerne – selv under strategiske planlægninger og møder dikterer Stalin med stor visdom (og med køligt overblik), hvordan Sovjetunionen skal bekæmpe fjenden.

Filmen er bygget op i to dele og eksisterer tilmed i to udgaver. Efter Stalins død i 1953 blev den oprindelige udgave af filmen redigeret om, så noget af filmen blev klippet fra. I forhold til ophavets kompositoriske modalitet, så adskilte filmen sig fra tidens konventioner på den måde, at det var en af de første farvelagte sovjetiske film. Dette virker særligt effektivt i forhold til den røde farve, der flere gange benyttes som symbol for kommunismen – eksempelvis igennem bannere og sovjetiske flag. Herudover levede filmen dog op til tidens genre-mæssige konventioner. Den fulgte tilsluttede sig fint række af storslåede episke film, der forblev populære gennem det meste af Sovjetunionens eksistens. I forhold til ophavets sociale modalitet og receptions-konteksterne, er det værd at bide mærke i, at Chiaureli (instruktøren) var nøje udvalgt af Stalin til opgaven, og at filmen tilmed var tænkt som en hyldest til Stalins 70 års fødselsdag. Filmen skulle fortsætte tendensen af politisk og kommunistisk propaganda, der kun var eskaleret i tiden under Stalin. I forhold til receptionens sociale modalitet, har filmen formentlig levet op til forventningerne hos publikum, der i disse år kun havde fornøjelsen af ganske få film, der alle bar præg af en form for propaganda. Publikum har derfor haft en yderst begrænset referenceramme af andre film at trække på, og filmens budskaber og prædikener om Stalin og den positive socialistiske realisme læner sig fuldstændigt op ad den diskurs og de holdninger, der ellers herskede i regimet på dette tidspunkt – om end der nok bliver smurt endnu tykkere på i denne film. I alt 38,4 millioner sovjetter så filmen, der dog trods alt kun var den tredje mest populære sovjetiske film det pågældende år (Youngblood, 2007: 95-101). Jeg vurderer dog, at det er farligt at lægge for meget i antallet af solgte billetter. En dårlig film kan blive godt markedsført, og en god film kan blive dårligt markedsført. Derudover er der ikke nødvendigvis lighedstræk mellem en films effekt på publikum og antallet af folk, der har set den. En halvdårlig mainstream underholdningsfilm påvirker måske kun en lille andel af seerne, mens en kunstfilm, der kun tiltrækker mere filmkyndige personer, måske påvirker størstedelen af seerne. Dog kan visuelle indtryk naturligvis ikke indprentes i en persons erindring, før der er stiftet bekendtskab med dem.

I *Padenie Berlina* introduceres i filmens begyndelse Alyosha Ivanov, en stålarbejder, der modtager en hæder af Stalin, og Ivanovs forhold til hans nyforlovede Natacha. Kort tid efter bryder krigen dog ud, Natacha tages til fange af tyskerne, og Ivan bliver en del af Den Røde Hær. I modsætning til *Velikiy perelom* er selve slagmarken mere i fokus, om end det mest er i filmens anden del, hvor de sovjetiske tropper bevæger sig i retningen af Berlin, efter at magtforholdet mellem Tyskland og Sovjetunionen. Herudover skildres de forskellige landes regenter, hvor særligt Stalin og Hitler rent fysisk ligner sig selv til UG. Generelt er det dog kendetegnende, at de øvrige regenter fremstilles som mindre intelligente og mindre sympatiske end Stalin. Et godt eksempel herpå er Hitler, der, første gang han åbner munden, bringer en dum joke, som omgivelserne (inklusive ham selv) bryder ud i grin over. I takt med at krigen vender og tyskerne bliver pressede, bliver Hitler gradvist mere og mere patetisk, før han til slut gifter sig med elskerinden Eva Braun og tager sit liv. Fjenden fremstilles altså som værende underlegen og på alle måder mindre elskværdig end Stalin, der er folkets mand. Allerede i begyndelsen af filmen, holder Natacha en tale foran en stor gruppe mennesker, hvor hun hylder og roser Stalin, hvorefter publikum bryder ud i jubel (Stalin havde garanteret håbet på, at filmens publikum ville bryde ud i lignende jubel i forbindelse

med receptionen). Det er dog i filmens afsluttende sekvens, at propagandaen bliver allermest tydelig. Sekvensen er en lang hyldelse til Stalin og Sovjetunionen. Berlin er erobret, og soldater kraver op på den højeste bygning i området og flagrer med det sovjetiske flag. Herefter bryder alle soldater ud i jubel og hopper og danser, mens de fortæller, hvilke sovjetiske nationer de hver især repræsenterer. Der er en stemning af sammenhold, alle våben smides, musikken begynder at spille, og folk begynder at synge passioneret om deres leder, der kort efter stiger ud af en flyver og hylde af det sovjetiske folk (2. del - 01.04.30-01.14.38). Hele denne sekvens er indbegrebet af propaganda. Stalin er lederen, som alle ser op til og beundrer, og han har ført folket frem til sejr. Et folk, der er samlet. Dette strider kraftigt imod flere af de historiografiske fortolkninger af krigen, og selv Hellbeck vil nok erkende, at der er i denne film, er tale om en klar overdrivelse. Ydermere viser denne scene, at ikke blot det sovjetiske folk stod bag Stalin, men at øvrige lande også beundrede ham. I slutscenen spottede jeg både britiske, amerikanske, tjekkoslovakiske, franske og hollandske flag – måske en hentydning til at resten af verden burde takke Stalin for "egenhændigt" at have klaret skærene og besejret nazisterne?

Jeg kan dog ikke lade være at driste mig til at argumentere for, at der i filmen er en scene, der muligvis kan tolkes i en lidt anden retning. Vi befinder os i filmens 1. del, hvor Alyosha fortæller Natacha, at han har talt med Stalin og fortalt lederen om sin kærlighed til Natacha. Her svarer Stalin ham: "Ikke vær bange for poesi. Du skal elske hende, og din kærlighed vil blive gengældt" (1. del – 00.21.51-00.23.08). I første omgang ligner dette blot en vis bemærkning fra Stalin, der ikke blot fører landet til sejr, men som også har overskud til at hjælpe mennesker med deres individuelle lykke samt deres kærlighedsliv. Da jeg så filmen for anden gang, slog det mig dog, at der måske kunne en underfundig motivation bag dette citat, der ikke henviser til Stalin selv? Scenen foregår på en russisk mark, på russisk jord, og måske er "hende" i virkeligheden en skjult metafor for det russiske moderland, der jo ofte omtales i hunkøn? Det er derfor værd at overveje, om denne scene kan tolkes i en mere nationalistisk ånd, frem for blot som en hyldelse til Stalin som person.

Padenie Berlina er indbegrebet af propaganda. Alligevel vil jeg argumentere for, at filmen på visse punkter fejler (selv inden for sine propagandistiske præmisser). For det første gøres der ikke nok ud af første del af krigen, Slaget ved Stalingrad overstås lynhurtigt, og hele 2. del af filmen handler om fremmarchen mod Berlin. For det andet gøres der ikke nok ud af, hvor sensationel og uventet den sovjetiske kovending af krigen i forbindelse med slaget ved Stalingrad egentlig var, og filmen giver aldrig for alvor det indtryk, at den sovjetiske sejr i manges øjne blev anset som overraskende. Var der blevet gjort mere ud af, at tyskerne havde momentum indtil slaget ved Stalingrad, og at det først vendte herefter, så havde den sovjetiske sejr virket endnu mere heroisk og imponerende.

Sammenligning af filmene:

Velikiy perelom og *Padenie Berlina* har en del interessante fællestræk. De er begge pro-krigsfilm (hvilket i sidstnævnte cementeres tydeligt ved, at Alyosha og Natacha finder hinanden og i fællesskab takker Stalin), der får krig til at fremstå som en positiv ting, der

ender godt. I forhold til Sørensen's opdelinger af fortællinger om krig, så passer begge filmene bedst ind i under type 2, der er fortællingen om den gode og heroiske krig som formativ oplevelse. Dog er fokus aldrig helt på de kæmpende soldater, hvorfor Sørensen's kategorisering har mere relevans for min næste analysedel.

Ifølge Kenez var et af formålene med propagandaen at skabe en alternativ realitet. Opgaven var ikke at vise virkeligheden, men at fornægte den (Kenez, 1992: 248). På sin vis kan der argumenteres for, at de to film passer ind i dette propaganda-billede. Som seer opleves krigens gru aldrig, og vi ser ikke meget af krigen. I *Velikiy perelom* foregår næsten hele handlingen inde fra krigsrummet af – og ud fra generalernes perspektiv, og i *Padenie Berlina* foregår næsten det hele igennem Stalin selv.

Spørgsmålet er så, hvor effektiv bolsjevikernes propaganda egentlig var? Ifølge Kenez overvurderede sovjetterne filmmediet som propaganda-middel. Han pointerer, at almindelige bønder og arbejdere godt vidste, at virkeligheden ikke var som på filmene (Kenez, 1992: 5) og konkluderer tilmed, at den overordnede effekt ved de sovjetiske film fra perioden var, at flere blev forvirrede og kom i tvivl om, hvad de reelt set selv mente (Kenez, 1992: 248). Når det så er sagt, så understreger han, at filmen nok alligevel har gjort et vist indtryk på publikum, om end propagandaen ikke var så ønsket som muligt (Kenez, 1992: 2). De to films reelle kollektive effekt er altså tvivlsom. Om ikke andet var de en vigtig del af det sovjetiske regimes propaganda-projekt, der blandt andet gik ud på at skabe et positivt billede af krigen, i særdeleshed af Stalin. Efter Stalins død skulle denne diskurs blive udfordret.

Analyse: Del 2 – Sovjetunionen efter Stalin (1953-1991):

Tiden under Khrusjtjov – (1953-1964):

Efter Stalins død i 1953 skete der kraftige forandringer inden for Sovjetunionen, hvilket også gjaldt inden for film. Nikita Khrusjtjov, der var Stalins efterfølger, forsøgte sig med en såkaldt de-stalinisering, der havde til formål at opløse den restriktive politik, der var blevet ført under Stalin. Dette indebar blandt andet et forsøg på at minimere Den Røde Hær, hvilket i første omgang skabte røre blandt soldaterne (Merridale, 2005: 453). Inden for filmmediet betød det, at restriktionerne og censuren blev formildet. Ikke nok med, at Khrusjtjovs nye politiske kurs åbnede op for, at de sovjetiske filmskabere atter kunne begynde at udfolde sine kunstneriske evner mere frit, så medførte det i samme ombæring, at instruktørerne nu (i hvert fald i et vist omfang), kunne dykke dybere ned i krigen på godt og ondt. Filmskaberne begyndte derfor at bevæge sig længere væk fra socialist realismen og de store episke fortællinger – de to genrer, der ellers havde været dominerende under Stalin. I stedet startede filmene med at bære præg af et mere eksperimenterende og aktivt kamera-sprog, der var medvirkende til at levendegøre krigen, der hermed kom til at fremstå mindre statisk (Chambers II og Culbert, 1996: 87). De nye film om 2. Verdenskrig blev mere psykologiske. Hvor der i Stalins tid havde været fokus på det kollektive og på selvofringen mere end for det enkelte individ, begyndte filmene nu at dykke ned i soldaternes individuelle krigsoplevelser og fokusere på den enkelte soldats svagheder og frygt (Baraban et al., 2012: 247). De revolutionerende film fra denne periode kan måske bedst beskrives som det, den amerikanske historiker Robert Rosenstone omtaler som "nye historiske film". Disse film, der i mindre grad er styret af profit og underholdning, men snarere af at forstå historien, angriber de dominerende syn på fortiden og erstatter disse med nye måder at portrættere og fortolke historien på (Chambers II og Culbert, 1996: 152). Den nye bølge af film, der dukkede op i tøjbrudsperioden under Khrusjtjov, var både innovative og banebrydende. Det var tilmed med til at redefinere krigen for den sovjetiske befolkning, da krigen nu blev skildret på mere ærlig vis (Chambers og Culbert, 1996: 87). Om disse fremstillinger så også bar præg af propagandistiske undertoner, kan naturligvis diskuteres, men den propaganda-politik, der blev ført under Stalin, blev i hvert fald gradvist udvasket. Ifølge Kulavig ønskede Khrusjtjov at reformere og effektivisere socialismen, hvilket han dog kun lykkedes med i begrænset omfang (Kulavig, 2005: 261). Da Bresjnev kom til magten i 1964, ændrede situationen sig endnu en gang.

Film 3 – Ivanovo detstvo (1962):

Ivanovo detstvo er instrueret af Andrej Tarkovskij og produceret af Mosfilm. Værket, var det første af en række af i alt syv spillefilm instrueret af Tarkovskij og den eneste af filmene, som han ikke selv lagde manuskript til. Filmen er derimod baseret på en novelle.

I *Ivanovo detstvo* følger man en 12-årig dreng ved navn Ivan, der arbejder som spion for Den Røde Hær. Eller det er sådan set ikke rigtigt. Filmen handler ikke om én dreng eller én soldat,

men om alle sovjetiske soldater. Navnet "Ivan", der også bruges af Merridale, er altså nøje udvalgt til historien og hører til helt tilbage til gamle sovjetiske folkeeventyr, hvor protagonisten ofte går under navnet Ivan (Chambers II og Culbert, 1996: 91-92).

Ivan vender hjem fra en militær opgave og møder to officerer, som han opbygger et venskab til. I forhold til filmens sociale modalitet, fremstilles Ivan som anspændt, alvorlig og unaturligt moden af sin alder, mens officererne virker til at bekymre sig lige så meget om andre emner (heriblandt kvinder), som om selve krigen. Ivans skæbne er tragisk. Han er forældreløs, efter at hans forældre blev myrdet af de tyske soldater, og hans barndom er endt alt for tidligt (Chambers II og Culbert, 1996: 88). Ifølge Youngblood fremstiller Tarkovskij generelt filmens hovedaktører som sympatiske og humane, frem for heroiske (Chambers og Culbert, 1996, 91). Det argument kan jeg sagtens følge. Det romantiserede billede af Ivan, som Merridale beskriver, ligger i hvert fald meget langt væk.

De primære motivationsfaktorer for at kæmpe under krigen, virker i *Ivanovo detstvo* i mindre grad til at være kollektive og ideologiske, men fremstår snarere som individuelle og psykologiske. For Ivan virker den primære drivkraft til at være had til fjenden, samt muligvis et ønske om hævn over for de tyske soldater, der slog hans forældre ihjel. Dette tab virker til at have sat sig fast som et traume hos Ivan, hvilket illustreres tydeligt i filmens åbningsscene, der er et godt billede på ophavets kompositoriske modalitet. Scenen forestiller en drøm og indledes på lydsiden af fuglekvidder og en idyllisk baggrundsmusik. Kameraet bevæger sig først op ad i en krantur, der giver et overblik over det smukke naturlige landskab, hvorefter der klippes til nærbilleder af Ivan, der svæver glad og grinende igennem landskabet, omgivet af flora og fauna og i selskab med sin mor. Belysningen er mildere end i resten af filmen (slutscenen undtaget), da denne også skal afbilde en drøm. Måske er det dog også for at symbolisere en fortid, der var lysere og mere behagelig end under krigen.

I slutningen af åbningsscenen brydes idyllen. Ivan vågner fra sin drøm og bevæger sig tilbage til realiteterne, hvor skæve kameravinkler er med til at cementere krigens kaos (00.00.15-00.02.17).

I forhold til ophavets kompositoriske modalitet, så bar *Ivanovo detstvo* altså præg af et særdeles nyskabende kamerasprog, men også den narrative struktur skilte sig mærkbart ud i forhold til de fortællermæssige konventioner, der var typisk for sovjetiske film på denne tid. Plottet var nemlig ikke blot lineært, men inddrog drømmescener og tilbageblik, der gav de sovjetiske krigsfilm en mere kompleks dimension.

Ifølge Youngblood gjorde Tarkovskij brug af bevidst amatøragtigt kameraarbejde (Chambers og Culbert, 1996: 94). Denne kommentar giver ikke meget mening. Som historiker bør han netop have blik for, at der ikke findes en officiel drejebog for, hvornår et kamerasprog er professionelt, og han bør være bevidst om, at hans egne forestillinger om kameraføring er farvet af de konventioner, der eksisterer i forhold til hans egen positionering i forhold til tid og rum. Et fastlåst og relativt statisk kamerasprog er normen, men et mere dynamisk og levendegjort (måske endda håndholdt) kamerasprog kan derimod være medvirkende til at skabe en mere nærværende, realistisk og intim oplevelse for publikum.

Store dele af det sovjetiske biografpublikum havde dog skiftet bekendtskab med det eksperimenterende kamera allerede i 1957 – i forbindelse med Mikhail Kalatozov's film *Letyat zhuravli*. I forhold til receptionens kompositoriske modalitet, kom Tarkovskijs

innovative kamerabrug altså ikke fuldstændigt ud af det blå. Faktisk er det Tarkovskij mest tilgængelige og absolut mindst udfordrende film fra ud fra et kompositorisk perspektiv. *Ivanovo detstvo* blev da også en kommerciel succes (Chambers og Culbert, 1996: 88). Ophavets sociale modalitet er også relevant. Filmens formål er at udtrykke krigens brutalitet og de mange rædselsfulde skæbner, der mødte soldaterne under krigen – heriblandt de mange forældreløse børn, der blev tvunget ind i krigen. *Ivanovo detstvo* kunne derfor passe fint ind i Svetlana Aleksijevitj' *De sidste vidner*, som jeg introducerede i min indledning. Måske kunne Ivans drøm i begyndelsen af filmen endda have figureret som et af bogens minder.

Receptionens sociale modalitet er for *Ivanovo detstvo* endnu mere relevant. Filmen havde en stor effekt på offentligheden (Chambers og Culbert, 1996: 88). Den var med til at redefinere selve krigsgenren og gav tilmed befolkningen et andet og mere dystert syn på krigen, end hvad de var vant til. Filmen har derfor været et vigtigt bidrag til udformningen af den kollektive erindring af krigen.

Filmen kan dog også være et godt billede på den individuelle erindring af krigen, og drømmescenerne i starten og slutningen af filmen kan også fortolkes som Ivans minder. Det er her oplagt at perspektivere til forfatteren John Steinbeck og hans pointe omkring erindring, som jeg er inde på i mit erindringsafsnit. Her beskriver han, hvordan soldater langsomt fortrænger krigens grusomme oplevelser, der gradvist forsvinder som dagene og årene passerer, hvorefter de til slut tager form af mere drømmelignende karakter. Ivans egne drømme virker på samme måde tågede, slørede og ikke mindst fragmenterede. Hans individuelle erindring af krigen er sandsynligvis forstyrret af de mange voldsomme indtryk, som krigen har budt ham. Dette er formentlig noget, som mange af de sovjetiske soldater, der tænker tilbage på krigen, kan nikke genkendende til.

Ivanovo detstvo er i den grad en anti-krigsfilm – hvis den da overhovedet kan karakteriseres som en krigsfilm, når der ikke rigtigt vises nogle kampscener. Jeg anser den dog som en krigsfilm alligevel, da den portrætterer de psykologiske og negative konsekvenser, som krigen førte med sig. Af samme årsag vurderer jeg, at *Ivanovo detstvo* bør placeres under Sørensen tredje type af fortælling, der er fortællingen om krigen som en total katastrofe, og hvor det hele forekommer meningsløst og forfærdeligt, mens kammeratskabet (i dette tilfælde til de to officerer) er den eneste reelle trøst. Denne meningsløshed cementeres til fulde i filmens slutning, hvor en af officererne finder et dokument, der viser at Ivan er død. (01.26.27-01.26.55)

Tiden under Bresjnev – (1964-1982):

Tøbrudsperioden under Khrusjtjov varede ikke længe. Da Leonid Bresjnev kom til magten i 1964, blev restriktionerne atter strammet, og de sovjetiske filmskaberes frihed blev indskrænket. Alligevel fortsatte de med at skubbe til grænserne, og de dygtigste instruktører formåede at pakke deres film ind i eksisterende konventionelle former som socialistisk realisme og episke historiske fortællinger, så deres personlige budskaber og kritik af den officielle historie om krigen, fremstod mindre eksplicit. På den måde lykkedes det

indimellem at omgås den skarpere censur (Chambers II og Culbert, 1996: 88). Den omfattende censur, der fandt sted i Sovjetunionen, kan være svær at forstå fra et vestligt perspektiv. Ifølge Kenez kan det dog bedst forklares sådan, at en kontroversiel film ikke blot var en kontroversiel film (som det ofte er tilfældet i USA), men at den blev tolket som et direkte angreb på regimet. Den sovjetiske stat så sig selv som ansvarlig for, hvad der kom ud af landet, hvorfor staten også havde ansvar for de film, der blev produceret (Kenez, 1992: 250-251).

En anden udfordring for instruktørerne var TV, der gradvist var blevet mere populært i befolkningen, hvorfor det var blevet sværere at fylde hele biografale. Dette medførte, at filmskaberne i højere grad var nødsaget til at forholde sig til kommercielle interesser i forbindelse med deres produktioner – formmæssigt såvel som indholdsmæssigt (Lawton, 1992: 3).

Ud over forandringerne inden for filmmediet, var Bresjnev ifølge Merridale meget optaget af den sovjetiske krigsmytologi, der af ham blev anset som et værktøj til at genopbygge nationens svigtende oplevelse af mening og til at stabilisere regimet. Her blev der gjort meget ud af at hylde Sovjetunionen, der ifølge Bresjnev havde kæmpet som en fast enhed under krigen, og der blev gjort meget ud af at hylde nationen, hvilket blandt andet kom til udtryk igennem opførsler af krigsmindesmærker. Gamle krigsveteraner blev endda opfordret til at drage rundt i Sovjetunionen og holde taler om deres minder fra krigen, da Bresjnev ønskede, at den unge generation blev tættere knyttet til den sovjetiske fortid (Merridale, 2005: 453-454).

Der var klart tale om et forsøg på at hylde det patriotiske og styrke den nationale ånd i Sovjetunionen under Bresjnev. Måske havde det givet et nationalistisk skub, at Sovjetunionen i 1960 havde vundet den første udgave af Europamesterskabet i fodbold? Den øgede optagethed af det nationale skyldtes dog nok i højere grad de internationale spændinger, der herskede i takt med Den Kolde Krig, der bar præg af en bipolar verdensorden, som bestod af to supermagter (USA og Sovjetunionen), mens der herskede en stor frygt for, at der ville opstå atomkrig. Det øgede fokus på det nationale og det patriotiske spillede i hvert fald en stor rolle under Bresjnev. Dette kommer også til udtryk i de film, der blev produceret i denne periode.

Film 4 – Goryachiy sneg (1962):

Goryachiy sneg er instrueret af Gabriel Yegiazarov i 1962 og er produceret af Mosfilm. Filmens handling finder sted i november 1942 og tager udgangspunkt i Slaget ved Stalingrad. Fokus er dog på en bestemt del af slaget, der foregår nær floden Volga, og hvor man følger en sovjetisk kommandør og hans enhed af sovjetiske soldater, der har til formål at destruere fjendens tanks.

I forhold til udtrykkets sociale modalitet, så er de fleste af soldaterne båret af en vis frygt, men generelt fremstilles de hovedsageligt som værende heroiske og villige til at slide og dø på slagmarken. På den måde følger filmen fint i tråd med tiden under Stalin, hvor soldaterne var villige til at ofre sig selv i en højere sags tjeneste.

Den sovjetiske kommandør fremstilles ved første øjekast som aldeles hård, men siden hen som ganske human. I begyndelsen af *Goryachiy sneg*, bliver kommandør Bessonov præsenteret for en soldat, der har været i kamp mod nazisterne, men som er stukket af fra slaget for at redde sit eget skind. Bessonov konkluderer kynisk og hurtigt, at den pågældende soldat bør straffes og stilles for krigsretten. Efter en kortere betænkningstid ombestemmer Bessonov sig og beder om at kalde soldaten over igen. Soldaten siger, at han vil gøre op for sin fejltagelse med sit blod og sit liv, hvilket overbeviser Bessonov, der giver den unge soldat en chance mere (00.15.18-00.18.17). Bessonov sympatiserer særligt med de helt unge soldater, hvilket senere viser sig at bunde i, at han selv har en søn på 20 år, der er meldt savnet efter et andet krigsslag. Bessonov er altså en kompleks karakter, hvis holdninger og handlinger flere gange virker til at være modstridende. Dette kommer endnu klarere til udtryk længere ind i filmen, hvor Bessonov har en samtale med sin næstkommanderende, Vitaliy Isayevich, der sympatiserer med de mange soldater. Her diskuterer de betydningen af de soldaterliv, der går tabt. Bessonov påpeger, at de "bare er soldater", før Isayevich indskyder, at de også er mennesker. Bessonov dykker herefter dybere ind i sit eget psykologiske dilemma og fremhæver, at han ikke kan tænke på soldaterne som mennesker, da det vil medføre, at han vil komme i tanker om deres mødre og fædre, der venter på disse mennesker. Bessonov uddyber, at han er nødt til at anskue situationen på denne måde, da det ellers vil være for hård en opgave at sende soldaterne i døden (01.01.15-01.01.56). Generelt stikker *Goryachiy sneg*, rent psykologisk set, en del dybere end *Velikiy perelom* og *Padenie Berlina*, men ikke nær så dybt som *Ivanovo detstvo*. I forhold til ophavets kompositoriske modalitet, så følger *Goryachiy sneg* sin tids genremæssige tendenser og tager ikke mange chancer rent formmæssigt. Filmen er bygget op som en episk krigsfilm, hvor der er meget fokus på selve kampscenerne. Krigen fremstilles relativt dramatisk, og der er en god blanding af psykologi og action. Filmens konventionelle tilgang passer godt i forhold til receptions konteksten. På denne tid var film udfordret af andre kommercielle interesser – såsom TV, hvorfor filmskaberne, såfremt de ønskede at få profit, var nødsaget til at producere værkerne med tanke på, hvad der ville sælge billetter. Det var ikke nok, at de fortalte en potentiel sandfærdig historie. Den skulle også helst være underholdende. *Goryachiy sneg* var altså ikke eksperimenterende, men var derimod henvendt til den brede masse, for hvem den må have levet op til de kompositoriske forventninger, der lå til filmen.

Ophavets sociale modalitet er også værd at hive fat i. I *Goryachiy sneg* bliver det beskrevet allerede i introen til filmen, at den er dedikeret til soldaterne, der kæmpede under slaget. Allerede her lægges der altså op til en klar fortolkning af sejren som værende af kollektiv karakter. Stalin er ikke i fokus og nævnes slet ikke, og den fremtalte scene, hvor værdien af menneskeliv diskuteres, ligger i fin tråd op af Sovjetunionens daværende fokus på at hylde heltene fra 2. Verdenskrig og mindes de døde. Denne scene ville næppe være sluppet igennem censuren, mens Stalin sad ved magten. Under ophavets sociale modalitet lægges der også vægt på at fremstille krigen fra en yderst patriotisk vinkel. Dette er gældende lige fra samtaler mellem soldaterne, der flere steder taler så smukt om deres Moderland, hvor særligt naturen beskrives på smukkeste og mest poetiske vis. Dette står dog i skarp kontrast til den natur (eller efterhånden mangel på samme), som de på slagmarken er omgivet af.

Flere steder skildres det patriotiske også af sovjetiske flag, om end det ikke er nær så udtalt som i *Padenie Berlina*.

Filmen har altså til formål at skulle underholde, samtidig med, at den spiller på de nationalistiske og patriotiske aspekter ved krigen. På mange måder minder dette om skabelonen for en typisk krigsfilm produceret i Hollywood (i hvert fald før bølgen af film om Vietnam-krigen for alvor brød ud i 1970'erne).

I forhold til receptionens sociale modalitet, kan *Goryachiy sneg* have haft en vis effekt på de sovjetiske borgere, der så værket, på hvem den kan have haft en manipulativ patriotisk afsmitning. Omvendt var den i sin skildring af krigen ikke nær så revolutionerende som *Ivanovo detstvo*, hvorfor den næppe har været i stand at udfordre den kollektive erindring af krigen i samme grad som Tarkovskijs kunstværk, der tilmed tiltrak et større publikum.

I forhold til Sørensens kategorisering af krigsfortællinger, læner filmen sig tættest op ad første fortællingstype, da krigens grusomhed og soldaternes frygt skildres, men idealerne fastholdes og er med til at give krigen mening.

Tiden under Gorbatsjov – (1985-1991):

I de sidste år af Sovjetunionens eksistens, blev landet ramt af flere voldsomme begivenheder, der satte sine sociale og kulturelle spor. I 1986 eksploderede atomkraftværket i Tjernobyl, og to år efter blev mere end 100.000 armeniere dræbt af et jordskælv (Cousins, 2011: 423).

Rent politisk skete der også forandringer i denne periode. Da Gorbatsjov blev generalsekretær for Kommunistpartiet i 1985, ændrede samfundet sig mere radikalt, end det var tilfældet under Bresjnev.

Nogle af varemærkerne under Gorbatsjov var, at han indførte den såkaldte Perestrojka-politik, der skulle reformere og omstrukturere landets økonomi, samt Glasnost-politikken, der førte til en højere grad af åbenhed i samfundet. Sidstnævnte gjaldt også inden for filmmediet, hvor censuren blev markant formindsket.

Ovenstående tiltag kom for alvor filmskaberne til gode. Der var derfor flere lighedstræk imellem Gorbatsjov-perioden og Khrusjtjov-perioden. Ifølge Anna Lawton, der er professor i visuel kultur og filmstudier, var den øgede kreativitet under Khrusjtjov dog mere et biprodukt af den generelle politik, der blev ført. Under Gorbatsjov var det derimod mere planlagt, da der blev lavet nogle omstruktureringer inden for selve filmindustrien, der gjorde det muligt for filmskabere at deltage aktivt i den politiske proces (Lawton, 1992: 3).

Perioden under Gorbatsjov blev enden på Sovjetunionens eksistens, der havde været præget af skiftende politiske og kulturelle diskurser og tendenser. For filmskaberne indebar dette en udvikling, der var præget af forskellige brud, og som vekslede imellem at være indskrænkende og frigørende.

Film 5 – Idi i smotri (1985):

Idi i smotri er instrueret af Elem Klimov og produceret af selskaberne Mosfilm og Belarusfilm. I filmens indledning følger man en ung dreng, Florya, der tilslutter sig en større gruppe af hviderussiske partisanere (modstandsfolk). Florya virker i begyndelsen til at antage, at krigen vil blive en interessant oplevelse, hvor han på heroisk vis skal ud og bekæmpe tyske soldater, da disse har invaderet Hviderusland. Sådan går det dog langt fra. I første omgang bliver han siet fra gruppen af partisanere, da han bliver anset for at være for ung. Skuffet bliver Florya efterladt i skoven sammen med den unge pige Glasha, der gør ham selskab tilbage til landsbyen, hvor det viser sig, at Floryas familie samt de omkringboende bønder er blevet myrdet af de tyske tropper. Deres egen kamp for overlevelse intensiveres herfra, og situationen bliver gradvist mere brutal og ubarmhjertig.

Den danske journalist Flemming Rose beskriver i forordene til den danske oversættelse (2004) af Svetlana Aleksijevitj' værk *De sidste vidner*, hvor slemt det stod til i Hviderusland under 2. Verdenskrig. Ifølge Rose var Hviderusland det mest dødbringende sted i verden fra 1941-1944, hvor halvdelen af den hviderussiske befolkning blev myrdet eller blev tvunget væk. Dette overgår klart statistikkerne hos samtlige andre europæiske lande på daværende tidspunkt (Aleksijevitj, 1985: 21-22).

I forhold til udtrykkets sociale modalitet, så er aktørerne endnu mindre heroiske end i *Ivanovo detstvo*. De fleste af soldaternes- og partisanernes opførsel virker nærmest helt anarkisk, og det virker flere steder i filmen som om, at den moralske dømmekraft er sat fuldstændigt ud af kraft, hvorfor det snarere vil give mening at karakterisere de fleste af filmens aktører som decideret anti-heroiske.

Florya fremstår heller ikke specielt heroisk. Han glæder sig i første omgang til at skulle i krig, men da han først bliver involveret i krigens uhyrligheder, bliver han gradvist mere nedbrudt. Youngblood beskriver det derfor glimrende, når han argumenterer for, at Florya til sidst virker så nedslidt, så hans ansigt signalerer, at han på samme tid er uendeligt barnlig og uendeligt gammel (Chambers II og Culbert, 1996: 93). Floryas terroriserede blik hen mod slutningen af filmen er yderst kraftfuldt. Hovedpersonen bag karakteren havde ingen erfaring som skuespiller, men Klimov (instruktøren) fik en hypnotisør til at hjælpe med at bringe drengen ind og ud af de respektive tilstande af bevidsthed (Aleksijevitj, 1985: 22). I forhold til filmens produktionskontekster er det værd at nævne, at *Idi i smotri* i mange år ikke formåede at slippe igennem den sovjetiske censur. Det var først, da Gorbatsjov kom til, og der blev løsnet op for de kulturelle restriktioner, at filmen blev godtaget og fremvist i de sovjetiske biografer.

Ophavets kompositoriske modalitet er særligt relevant i forhold til filmens lydside. Det mest markante (og tilmed bevidst ubehagelige) eksempel herpå, ses relativt kort inde i filmen, hvor Florya og Glasha befinder sig i skoven. Pludselig lyder der eksplosioner, bomber bliver smidt, og skovens træer begynder at vælte ned i en form for domino-effekt. De store brag medfører, at Florya bliver ramt af tinnitus, der fortsætter i flere minutter, før den langsomt begynder at aftage (00.38.37-00.31.13). Denne subjektive lyd bliver inkluderet som en del af selve filmens lydspor. Dette medfører at seerne oplever de grufulde oplevelser fra Floryas perspektiv, hvilket forstærker effekten. Ifølge den anerkendte britiske filmkritiker Mark Cousins, gjorde *Idi i smotri* endda brug af en af de mest effektive former for filmisk lydspor

nogensinde i denne scene (Cousins, 2011: 22-23).

Ses der bort fra lydsiden, så fulgte filmen dog generelt de konventionelle filmiske rammer. Kamera-sproget virker til at være influeret af Andrej Tarkovskij, og rent genre-mæssigt var filmen et mix den hårde, realistiske krigsfilm fra tøjbrudsperioden og den traditionelle episke krigsfilm med kampscener og storslåede landskaber.

Receptionen forløb ikke uden drama. Hvis formålet med filmen var at skildre krigens barske realiteter på voldsom og uhyggelig vis, så blev missionen fuldført. Klimov har selv berettet om, at der i forbindelse med visninger af filmen, flere gange måtte ringes efter ambulancer for at hjælpe besvime, eller på anden vis traumatiserede biografgængere (Aleksijevitj, 1985: 22). Til trods for de mange voldsomme reaktioner, som filmen førte med sig, så blev den dog en kommerciel succes, der solgte over 29 millioner billetter alene i Sovjetunionen. Populariteten kan blandt andet være et udtryk for, at *Idi i smotri* udkom nøjagtigt 40 år efter krigens ophør, hvorfor markedsføringen af filmen antageligvis har været ekstra stor. Filmen har, grundet popularitet, samt dens voldsomme effekt på publikum, været med til at reproducere det psykologiske og voldsomme billede af 2. Verdenskrig, der også blev fremført under Khrusjtjov – måske endda i forstærket grad.

Idi i smotri bør placeres under Sørensen's tredje fortællingstype, der omhandler krigen som den totale katastrofe. Faktisk er det vel lige før, at dette ikke er dækkende, da selv kammeratskabet i *Idi i smotri* ikke fremstår som specielt prisværdigt. Alting er ødelagt og det hele er meningsløst. I filmens afslutning står Florya og stirrer forvirret ned i vandet, da han spotter et billede af Adolf Hitler. Her klippes der imellem den traumatiserede dreng, der gentagne gange skyder billedet af Hitler, og en sand kavalkade af arkivmateriale fra Hitlers liv, hvor nazisternes leder til slut vises som baby. Dette kan tolkes som Floryas frustrationer og had til Hitler og til fjenden. Måske tænker Florya på, hvad der var sket, hvis Hitler var blevet slået ihjel eller aldrig var blevet født? Jeg fortolker muligvis scenen en smule anderledes. Da baby-billederne af Hitler vises, stopper Florya med at skyde. Hitler var jo også blot et lille barn engang, og måske er budskabet snarere, at krig er for kompliceret en størrelse til blot at kunne forklares ud fra én persons handlinger. Måske konkluderer den unge dreng blot, at det hele er meningsløst (02.23.46-02.27.43).

Sammenligning af filmene:

De sovjetiske filmskaberes bearbejdelse af 2. Verdenskrig ændrede sig løbende i årtierne efter Stalins død. Under Khrusjtjov blev censuren løst, hvilket gjorde det muligt for filminstruktørerne at lave film, der fremstillede krigen i et mere ærligt lys. Disse tendenser kommer til udtryk igennem *Ivanovo detstvo*. Under Bresjnev stagnerede udviklingen og censuren blev atter strammet. Der var fokus på, at filmene skulle være underholdende, og der blev spillet meget på det nationale og patriotiske. Disse tilbøjeligheder ses blandt andet i *Goryachiy sneg*. Under Gorbatsjov blev restriktionerne for alvor formildet, hvorfor film som *Idi i smotri* endelig blev accepteret af den sovjetiske stat.

Film som *Ivanovo detstvo* og *Idi i smotri*, der begge må betegnes som anti-krigsfilm, står i lysende kontrast til de politiske propaganda-produktioner, der blev skabt under Stalin.

Spørgsmålet er så om disse anti-krigsfilm nu også er så ærlige, som de ved første øjekast virker til at være, eller om de også kan anskues som en form for politisk propaganda? Særligt i *Idi i smotri* fremstilles de tyske soldater i et dårligt lys. Det er dog værd at bemærke, at filmen fokuserer på de psykologiske effekter ved krigen helt ned på individ-niveau, og at begivenhederne generelt skildres ud fra drengens perspektiv. Derfor giver den ganske inhumane fremstilling af tyskerne mening – også i en større fortolkningsmæssig kontekst.

Analyse: Del 3 – Rusland (1991-):

Rusland efter 1991:

Efter Sovjetunionens kollaps i 1991 endte en epoke, der havde varet siden 1922. Hvorfor sovjetstaten brød sammen, er en længerevarende debat, som jeg derfor af gode grunde ikke har plads til at dykke ned i her.

Sammenbruddet førte dog til genoprettelsen af en række lande, hvis historie pludselig kunne (gen)starte på en frisk. Dette er selvfølgelig ikke helt sandt. De foregående 69 år havde sat sine tydelige spor og var blevet indprentet som en fast del af den kollektive erindring i de nu tidligere sovjetiske medlemslande. Lande som Ukraine og Hviderusland har hver sin version af historien om 2. Verdenskrig, hvor stemningen omkring krigen er præget af en del mere pessimisme, end det er tilfældet i Rusland. Her regnes krigen – og i særdeleshed sejren i slaget ved Stalingrad – stadig som et vigtigt minde om en nu svunden storhed. Ifølge Merridale var det først og fremmest Ruslands krig, hvorfor synet herpå er markant mere positivt, patriotisk og mindeværdigt. Dette kommer blandt andet til udtryk ved udstillinger og på museer, der hylder den glørværdige fortid (Merridale, 2005: 456-457).

Den russisk ortodokse kirke har også spillet en væsentlig rolle i forbindelse med bearbejdelsen af krigen, hvor præsterne blandt andet beder for Den Røde Hærs mange afdøde soldater (Merridale, 2005: 458).

Tiden efter Sovjetunionens ophør har generelt båret præg af en søgen efter en genfindning af den nationale identitet. Under Putin har Rusland gradvist gennemgået en søgen tilbage imod fordoms storhed, hvilket især kommer til udtryk i form af den mærkbart mere offensive udenrigspolitik, der er blevet ført, hvor Rusland har vist interesse for at generobre flere dele af det tidligere Sovjetunionen. Derudover fik Rusland i 2018 muligheden for at vise sit store moderland frem for resten af verden, da de agerede værtsnation for Verdensmesterskabet i fodbold, der er verdens største internationale sportsbegivenhed. Dette passede perfekt ind i Putins planer om at genvække patriotismen omkring moderlandet.

Det genfundne fokus på fædrelandet har heller ikke været helt uden effekt på filmmediet, hvor restriktionerne siden årtusindeskiftet atter er blevet opstrammet – ikke kun inden for film, men også inden for andre kulturelle områder.

Film 6 – Stalingrad (2013):

Stalingrad er instrueret af Fyodor Bondarchuk, der er søn af den endnu mere berømte filminstruktør Sergej Bondarchuk, der blandt andet har filmatiseret den episke fortælling *Voyna i mir* (1966).

Som filmens navn antyder, handler den om det store slag ved Stalingrad. Helt konkret foregår den i efteråret 1942, hvor en gruppe af soldater i Den Røde Hær kæmper for at forsvare en vigtig bygning imod den tyske hær.

Det er værd at nævne i forhold til filmens teknologiske modalitet, at *Stalingrad* er lavet i en tid, hvor filmmediet er blevet mere digitaliseret, hvilket har givet nogle nye og anderledes

muligheder i forhold til at redigere filmene og påføre dem diverse computer-genererede effekter. Disse bliver, særligt i forbindelse med meget kommercielle produktioner, anvendt i stor stil, hvilket ofte giver filmen en mørkere og til tider mere bombastisk tone.

For ophavets- og receptionens teknologiske modalitet bør det påpeges, at *Stalingrad* er produceret i en tid, hvor den har haft gode vilkår for at cirkulere rundt, da fremkomsten af internettet har åbnet op for en række nye muligheder i forhold til både at dele og sprede film på tværs af tid og rum. Hvor receptionen af en bestemt film førstehånds afhænger af, hvorvidt du havde købt billet til at se den i biografen eller var heldig med at spotte den på TV eller finde den på DVD, kræver det i dag ofte blot en simpel google-søgning at finde frem til de værker, du gerne vil se.

For ophavets kompositoriske modalitet gælder det, at *Stalingrad* er bygget op som en episk historisk fortælling, der langt hen ad vejen følger de sovjetiske konventioner inden for genren. Dog er der skruet yderligere op for de episke og storslåede elementer via en omfattende brug af moderne computer-effekter. Derudover er filmen i IMAX 3D, hvilket var et brud i forhold til selve formatet – selv inden for blockbuster-filmen. Dette havde til formål at give seerne en mere intim og sansbetonet oplevelse, om end effekten ved disse teknologiske forandringer kan diskuteres.

I forhold til udtrykkets sociale modalitet, så skildres krigen generelt som relativt storslået og spektakulær, hvilket især skyldes den store mængde af action-scener og computer-genererede effekter. Karaktererne i filmen indeholder ikke samme psykologiske dybde, som i de foregående film, jeg har analyseret. Soldaterne er dog på samme måde heroiske og selvførende i deres adfærd, hvilket står i skarp kontrast til de tyske soldater, der portrætteres som aldeles barbariske og nådesløse.

Stalingrad er løst baseret på en virkelig historie og er bygget op som en rammefortælling, hvilket jeg vender tilbage til om lidt. I filmens åbningsscene, der foregår i 2011, befinder vi os i Japan, hvor en kraftig tsunami har medført, at nogle tyske turister er blevet fanget under jorden. De bliver dog fundet og reddet af nogle russere (00.01.31-00.05.57). Hele denne scene er interessant, da den fremstår som en metafor for selve Slaget ved Stalingrad, der kan fortolkes som om, at de russiske soldater befriede tyskerne fra det nazistiske styre.

I forhold til ophavets- samt receptionens sociale modalitet, virker formålet med filmen til at have været at hylde fortiden og at fremstille slaget og dets aktører på en positiv og patriotisk måde, der kunne anspore russerne til at anskue og erindre krigen på lignende vis. Dette ses blandt andet i filmens tidligste fase, hvor en gruppe af modige sovjetiske soldater springer ind i en sand storm af flammer og nazistiske tropper (00.13.42-00.17.23).

Stalingrad er et generelt billede på de tidsmæssige tendenser, hvor en del russiske filmskabere fortsat følger de konventioner, der også gjaldt under Sovjetunionen, i stedet for at forsøge at skabe og forny måden, hvorpå de skildrer krigen på. Dette kan for det første være et tegn på, at russerne identificerer sig med Sovjetunionen og endda inkluderer Sovjetunions fortid som værende en del af deres egen.

I forlængelse af filmens indledning, hvor en af de heroiske russere forsøger at redde en ung tysk pige, giver han sig til at fortælle hende historien om sin mor og sine fem fædre (den sidste del af sætningen vil jeg vende tilbage til i næste afsnit). Det interessante herved er, at fortællingen er baseret på morens erindringer af krigen, som så videreføres af sønnen. Dette

forhold imellem historie og erindring er centralt. Ved at videreformidle morens erindringer er sønnen medvirkende til, at disse minder ikke går tabt, selvom de uundgåeligt vil forandre sig hver gang de formidles videre og vil opfattes forskelligt, alt efter hvem de formidles videre til.

Filmene om Slaget ved Stalingrad:

Der er naturligvis forskel på filmatiseringerne af slaget ved Stalingrad. I *Velikiy perelom* er fokus på generalerne, og der er stort set ingen scener fra selve slagmarken. I *Goryachiy sneg* er der ikke sparet på kampscenerne og i *Stalingrad* er denne del endnu mere fremtrædende. Derudover bliver det fremtonet mere i de senere film, hvor uventet den sovjetiske sejr på papiret ansås for at være.

Hvor de sovjetiske- og russiske filmskaberes generelle skildringer af 2. Verdenskrig løbende har budt på forskellige forandringer af teknologisk, kompositorisk og indholdsmæssig art, finder jeg det dog interessant, at filmatiseringerne af Stalingrad overordnet set virker til at være præget mere af kontinuitet end af brud.

I de tre udvalgte filmatiseringer af slaget ved Stalingrad, gælder det generelt, at Stalin ikke er til stede. Dette skal næppe tolkes som en kritik af Stalin. En ting er, at han ikke fremhæves som arkitekten bag den sovjetiske sejr, men han bliver omvendt heller ikke fremstillet som en tyrannisk leder, der terroriserer folket. I filmene virker hverken soldaternes, officerernes eller generalernes hovedmotivationer for at kæmpe til at være baseret på frygt eller politisk tilhørsforhold (kommunismen nævnes næsten ikke). Derimod spiller alle tre film stærkt på de nationalistiske og patriotiske aspekter ved krigen.

I alle tre film er der tilmed en del fokus på soldaternes forhold til piger. Der er typisk én kvinde med i hver af disse film, som tiltrækker opmærksomhed fra flere mænd ad gangen. Dette ses allertydeligst i *Stalingrad*, hvor fem mænd er ude efter én kvinde. Måske kan dette lighedstræk også fortolkes i en patriotisk retning, hvor kvinden symboliserer moderlandet. Når disse soldater kæmper for kvinden, kæmper de måske i virkeligheden for "Mother Russia", for hendes overlevelse og for hendes fortsatte eksistens.

I forhold til Sørensen's tre typer af krigsfortællinger, vurderer jeg, at både *Goryachiy sneg* og *Stalingrad* ligger tættest op ad den første fortællingstype, der er den gode krig for de høje idealer.

Myterne om Stalingrad og om Ivan virker altså til at leve videre. Filmernes måde at huske slaget på har i hvert fald ikke ændret sig synderligt.

En vestlig perspektivering:

Hvor sovjetiske- og russiske filmskabere igennem årene har bearbejdet 2. Verdenskrig på meget forskellig vis, så findes der også i andre lande fortolkninger i forhold til Ivan, krigen og Slaget ved Stalingrad.

Merridale fremhæver her den tyske propagandaminister, Joseph Goebbels, der under krigen omtalte de sovjetiske soldater som en flok halvasiatiske vildmænd, der truede Europas

livsform (Merridale 2005, 34-35). Helt så voldsom og euro-centrisk er portrættering af Den Røde Hær i blandt vestlige historikere og filmskabere dog ikke.

Det mest kendte vestlige eksempel på en moderne filmatisering af slaget ved Stalingrad, ses hos franske Jean-Jacques Annaud, der har instrueret filmen *Enemy at the Gates*. Filmen har en del fællestræk med *Stalingrad*. Der er her ligeledes tale om en stor og dyr produktion, der virker til at have haft et større fokus på at skabe profit og underholde sit publikum, end på at fortælle en sandfærdig historie. Krigen fremstilles som spændende og storslået, og filmen opnår aldrig den psykologiske dybde, der er gældende i *Ivanovo detstvo* eller *Idi i smotri*. I modsætning til mange af de sovjetiske- og russiske film, fremstiller *Enemy at the Gates* aktørerne i et helt andet lys. De sovjetiske soldater virker langt fra handlekraftige og heroiske, og kommissærerne skildres som decideret usympatiske. De sovjetiske kommissærer fremstilles som unuancerede og ureflekterede individer, der kynisk bekriger fjenden såvel som sine egne soldater, når disse ikke følger de tildelte ordrer. Filmen læner sig en smule op af Beevors fortolkning af slaget ved Stalingrad, hvor de sovjetiske tropper beskrives som hjernevaskede. Sådan virker de i hvert fald i *Enemy at the Gates*. Fremstillingen af Den Røde Hær i *Enemy at the Gates* står altså i kontrast til de mere romantiserede fremstillinger i flere af de sovjetiske- og russiske produktioner.

Filmene og den kollektive erindring:

Er de individuelle og kollektive erindringer fra 2. Verdenskrig forblevet intakte, eller har visuelle indtryk – deriblandt film – udvasket og erstattet de egentlige minder? Spørger man Chambers II og Culbert, så er den kollektive erindring af krigen primært blevet formet af visuelle udtryk såsom billeder og film. Jeg mener, at det er at trække den for langt. For det første er der – i hvert fald nogle år endnu – mennesker, der var til stede under krigen, og som har minder derfra. Nogle af disse minder må bunde i oplevelser, der var så voldsomme og traumatiske, at det ikke er muligt at fortrænge billederne deraf igen – i hvert fald ikke fuldt ud. For det andet er den kollektive erindring noget, som der formes på baggrund af adskillige faktorer. Hvor stærke og effektfulde visuelle indtryk end kan være, så vil de aldrig repræsentere det fulde billede.

Chambers II og Culbert argumenterer tilmed for, at de sovjetiske anti-krigsfilm, der blev skabt i Sovjetunionen efter Stalins død, har været medvirkende til at nedbryde det sovjetiske system tidligere, end det ellers ville være sket (Chambers II og Culbert, 1996: 95). Denne overvejelse er interessant. De sovjetiske- og russiske filmskabere har bestemt været med til at præge eftertidens syn på krigen, men de har samtidig været produkter af det samfund, som de selv var en del af. Filmene har derfor kun kunnet influere den kollektive bevidsthed, såfremt de lå inden for de restriktive rammer, der var gældende på det daværende tidspunkt. De sovjetiske filmskabere har næppe været store revolutionerende tænkere, der var i stand til at gennemskue samtlige af propagandastatens manipulationer til fulde, og som selv lå inde med den pure sandhed. Derimod er filmskabernes fremstillinger af krigen baseret på allerede eksisterende idéer eller erfaringer – eksempelvis som i Tarkovskijs *Ivanovo detstvo*, der er baseret på en novelle.

Hele konceptet omkring erindring kan forekomme paradoksalt. På den ene side kan en sådan kun overleve, hvis den jævnligt fortælles videre eller reproduceres. På den anden side vil den selvsamme erindring, for hver gang den genfortælles, ændre en lille smule karakter.

Erindringen har vel for så vidt kun to muligheder – enten forandrer den sig, eller også uddør den. En præcis fastholdelse kan tilstræbes, men kan i sidste ende ikke opnås, da erindringen og samfundet har en gensidig cirkulær effekt på hinanden, der aldrig ophører. Et glimrende eksempel på, hvordan film, historie og erindring kan smelte sammen, ses i Joshua Oppenheimer's dokumentarfilm *The Act of Killing* fra 2012, hvor man følger nogle af de indonesere, der stod bag de voldsomme masse mord, der fandt sted i landet i 1965-1966. I filmen beder Oppenheimer dem om at fortælle om deres fortid og deres ugerninger, men han får dem ligeledes til at illustrere, hvordan de myrdede og torturerede ofre igennem iscenesatte rekonstruktioner. Erindring og historie kobles her til filmmediet, hvor de involverede indonesere flere gange fortæller, hvordan Hollywoods barske gangsterfilm har været en inspirationskilde i forhold til de mord, som de selv begik. Flere af de interviewede fortæller endda detaljeret, hvordan de bevægede sig, og hvad tøj de havde på, da de begik mordene. Sandsynligvis var nogle af disse erindringer reelle minder, men de kan lige så vel have været baseret på visuelle indtryk fra de gangsterfilm, som de siden hen havde set, og som havde indprentet sig. Muligvis har de sovjetiske soldater samt individer, der på anden

vis var involveret i krigen på tæt hold, haft det på samme måde. Hvis hukommelsen er fyldt med ubehagelige tanker, minder og følelser, kan det vel lempe smerten en anelse, hvis man forestiller sig, at det hele blot var som på film. Alternativt har soldaterne blot frygtet, at deres individuelle erindring ville gå tabt og har derfor vurderet, og det bedre kunne betale sig at tilpasse deres egne minder til det kollektive billede af krigen, der trods alt fortæller elementer af sandhed, fremfor at kassere det hele som meningsløs glemsel.

Historikere har en helt central rolle, når det kommer til at bidrage til forståelsen af fortiden, men gælder det også for filmskaberne? Chambers II og Culbert fremhæver i hvert fald de sovjetiske filminstruktører fra tiden efter Stalin som en slags historieskrivere, da de var med til at forandre synet på fortiden (Chambers II og Culbert, 1996: 95). Den pointe kan der være noget om. Efterhånden er den lille gruppe af mennesker, der stadig kan huske 2.

Verdenskrig, borte. I en tid, der er så styret af sociale medier og hvor internettet i stigende grad bruges til at sprede informationer på kryds og tværs, er der om muligt endnu større behov for historikerne og filminstruktørerne, da det ellers er helt umuligt at vide, hvordan den kollektive erindring vil udforme sig i fremtiden.

Konklusion

I dette speciale ønskede jeg at analysere, hvordan sovjetiske- og russiske filmskabere har bearbejdet 2. Verdenskrig (med særligt fokus på slaget ved Stalingrad), samt hvordan dette kan kobles til russernes nationale selvforståelse og erindringer om krigen.

Jeg er kommet frem til min konklusion ved hjælp af en række nye, teoretiske og metodiske værktøjer, og mit valg af kilder har været nøje udvalgt. Det skal dog siges, at det naturligvis er svært at generalisere fuldkomment på baggrund af mine resultater, da de seks film udgør en meget lille andel af den samlede mængde af sovjetiske- og russiske film. Af pladsmæssige årsager har jeg dog kun kunnet dykke ned i enkelte film og filmskabere, hvorfor jeg valgte at inkludere seks af de film, der viste sig at afspejle de generelle filmiske og samfundsmæssige tendenser, der var gældende på det pågældende tidspunkt.

På baggrund af min analyse samt diskussion konkluderer jeg følgende:

De sovjetiske film om 2. Verdenskrig, der blev produceret i perioden 1945-1953, var præget af politisk propaganda og fremstillede generelt krigen samt de sovjetiske soldater og generaler på en positiv måde. *Velikiy perelom* (1945) og *Padenie Berlina* (1950) er to gode eksempler her på. *Velikiy perelom* fokuserer dog mere på det patriotiske og på den kollektive sejr over tyskerne, mens *Padenie Berlina* hylder Stalin som arkitekten bag sejren og fremstiller ham i det bedst tænkelige lys. Filmskaberne på denne tid var begrænsede af en voldsom form for censur, der medførte, at deres bearbejdelser af krigen skulle indordne sig under propagandaens strenge regler, og der blev derfor ikke produceret mange film i disse år.

Efter Stalins død, i 1953, ændrede billedet sig. Khrusjtjov løsnede censuren, hvilket gjorde det muligt for filmskaberne at fremstille krigen på mere ærlig vis. Dette kom både til udtryk i form og indhold og ses blandt andet i den barske anti-krigsfilm *Ivanovo detstvo* (1962), der skildrer krigen som frygtelig og grusom.

Under Bresjnev, der sad på magten fra 1964-1982, blev censuren atter strammet, og en stor del af de film, der blev produceret i perioden, spillede meget på det nationale og patriotiske, mens de kommercielle interesser samt konkurrencen fra TV tilmed betød, at filmene helst skulle være underholdende.

Under Gorbatsjov blev restriktionerne dæmpet kraftigt, og film som *Idi i smotri* (1985), der skildrer krigen som en meningsløs katastrofe, kunne endelig se dagens lys. Denne film havde så stor en effekt på biografpublikummet, at der måtte hidkaldes ambulancer undervejs. Siden Sovjetunionens sammenbrud og Putins overtagelse af magten i Rusland, er der atter kommet mere fokus på at anskue fortiden i et patriotisk lys. Dette ses blandt andet i filmen *Stalingrad* (2013), men er dog kendetegnende for alle de tre film om Slaget ved Stalingrad, som jeg har analyseret. Om disse film gælder det, at de generelt virker til at være præget mere af kontinuitet end af brud. Stalin og sovjetstaten nævnes stort set ikke, og sejren over de tyske tropper anses som en kollektiv sejr – en sejr for fædrelandet.

Den kollektive erindring har generelt forandret sig med tiden, og de sovjetiske- og russiske filmskabere har været en vigtig bidragsyder hertil. Det er ikke utænkeligt, at de mere rebelske kunstnere endda har været medvirkende til at vælte det sovjetiske styre tidligere,

end det ellers ville være sket.

De russiske filminstruktører fortsætter med at have en vigtig rolle i bestræbelserne på at skildre og fortolke fortiden. Dette gælder særligt i denne tid, der byder på nye udfordringer. De mennesker, der kan huske 2. Verdenskrig, er efterhånden gået bort og kan ikke længere bidrage til forestillingerne om krigen. Til gengæld fodrer internettet og de sociale medier os konstant med informationer og indtryk, som indprenter sig i vores bevidsthed. Vi skal passe på vores kollektive erindring.

Litteraturliste:

- Aleksijevitj, Svetlana (2004), *De sidste vidner*, 1. udgave, 1. oplag, (Lindhardt og Ringhof Forlag A/S, København)
- Baraban, Elena V. (2012), "The Battle of Stalingrad in Soviet Films" i *Fighting Words and Images: Representing War Across the Disciplines*, (University of Toronto Press)
- Biess, Frank & Robert G. Moeller (2010), *Histories of the Aftermath: The Legacies of the Second World War in Europe*, (Berghahn Books, New York, Oxford)
- Beevor, Anthony (1998), *Stalingrad*, 1. udgave, 3. oplag, oversat til dansk af Ole Steen Hansen, (Narayana Press, Borgen, København)
- Bjerre, Thomas Ærvold (2018), "Krigspropaganda og national identitet i amerikansk film" i *Visuel historie*, (Narayana Press, Syddansk Universitet Odense)
- Chambers II, John W. & David Culbert (1996), *World War II, Film, And History*, (Oxford University Press, New York, Oxford)
- Cousins, Mark (2011), *The Story of Film*, (Pavilion Books Company Ltd.)
- Christiansen, Palle Ove (2007), "Kulturhistoriens genkomst" i *Historisk tidsskrift*, 107.1, 207-235.
- Edele, Mark (2017), *Stalin's Defectors, How Red Army Soldiers became Hitler's Collaborators, 1941-1945*, 1. udgave, (Oxford University Press)
- Enstad, Johannes Due (2018), *Soviet Russians Under Nazi Occupation: Fragile Loyalties in World War II*, 1. udgave (Cambridge University Press)
- Hellbeck, Jochen (2015), *Stalingrad: The City that Defeated the Third Reich*, (Public Affairs, New York)
- Hellbeck, Jochen (2006), *Revolution on My Mind: Writing a Diary under Stalin*, (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London)
- Kenez, Peter (1999), *A History of the Soviet Union from the Beginning to the End*, 1. udgave, (Cambridge University Press)
- Kenez, Peter (1992), *Cinema & Soviet Society 1917-1953*, (Cambridge University Press)
- Kulavig, Erik (2005), *Det røde tyranni – Stalin, magten og folket 1879-1953*, 1. udgave, 1. oplag, (Aschehoug Dansk Forlag A/S)
- Kulavig, Erik (2004), *Stalins hjemmefront 1941-1945*, (Narayana Press, Syddansk Universitet Odense)

Lawton, Anna (1992), *Kinoglasnost: Soviet Cinema in Our Time*, (Cambridge University Press, Cambridge)

Merridale, Catherine (2005), *Ivans Krig: Den Røde Hær 1939-1945*, 1. udgave, 1. oplag, oversat til dansk af Peter Mollerup, (People's Press 2008, Ørstedhus, København V)

Nielsen, Niels Kayser (2010), *Historiens forvandlinger*, (Aarhus Universitetsforlag, Denmark)

Sørensen, Nils A. (2018), "Historie, spillefilm og filmiske fortællinger om Første Verdenskrig" i *Visuel historie*, (Narayana Press, Syddansk Universitet Odense)

Tumarkin, Nina (1994), *The Living and the Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia* (Basic Books, New York)

Youngblood, Denise J. (2007), *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*, (University Press of Kansas)

Ørskov, Frederik F. (2018), "Socialfilm og statspropaganda" i *Visuel historie*, (Narayana Press, Syddansk Universitet Odense)

Hjemmesider:

Antonova, Maria (2015), *Russia Orders Libraries to ditch Nazi Books by british Historians*, <https://artdaily.cc/news/80620/Russia-orders-libraries-to-ditch--Nazi--books-by-British-historians#.XtWYPkBuLRO>

British Film Institute (2012), *Critics top 100*, <https://www.bfi.org.uk/films-tv-people/sightandsoundpoll2012/critics>

Walker, Shaun (2015), *Russian region bans British historians- books from schools*, <https://www.theguardian.com/world/2015/aug/05/russian-region-bans-british-historians-books-from-schools>

Filmliste/kildeliste:

Annaud, Jean-Jacques (2001), *Enemy at the Gates*, (Swanford Films, MP Film Management)

Bondarchuk, Fyodor (2013), *Stalingrad*, (Art Pictures Studio, Non-Stop Productions)

Chiaureli, Mikheil (1950), *Padenie Berlina*, (Mosfilm)

Egiazarov, Gavriil (1972), *Goryachiy sneg* (Mosfilm)

Ermler, Fridrikh (1945), *Velikiy perelom*, (Lenfilm Studio)

Klimov, Elem (1985), *Idi i smotri*, (Belarusfilm, Mosfilm)

Tarkovsky, Andrei (1962), *Ivanovo detstvo* (Mosfilm, Trete Tvorcheskoe Obedinenie)