



Norsk Medietidsskrift
årgang 23, nr. 4-2016, s. 1–22

ISSN online: 0805-9535

DOI: 10.18261/issn.0805-9535-
2016-04-03

FAGFELLEVDERT ARTIKKEL

Minnet om ein soldat

Åsne Ø. Høgetveit

Stipendiat, Institutt for språk og kultur, UiT

E-post: asne.o.hogetveit@uit.no

ABSTRACT

In this article I explore how the female soldier is presented in the Soviet film *The Dawns Here Are Quiet...* (Rostotsky 1972) and the Russian film *Attack on Leningrad* (Buravsky 2009), by using a feminist film analysis with emphasis on gender roles and memory culture. Women in Russian culture are often perceived as passive and static. I will argue that, based on my analysis of these two films, this image of women in Russian culture needs to be refined. In contradiction to Nobel laureate Svetlana Alexievich, among others, these films present a soldierly identity that is not in conflict with an identity as a woman. The effects of having female soldiers in lead roles when it comes to memory culture is also discussed, as the female soldiers seem to open up the opportunity for a different narrative about World War II, while at the same time representing contemporary values and gender roles.

Emneord:

kvinnelege soldatar, kjønnsroller, film, minnekultur

SAMMENDRAG

I denne artikkelen vil eg med utgangspunkt i ei feministisk filmanalyse av *The Dawns Here Are Quiet...* (Rostotskij 1972)¹ og *Leningrad* (Buravskij 2009) drøfte den kvinnelege soldatrolla i sovjetisk og post-sovjetisk film. Etter ein kort introduksjon av filmene fylgjer ei drøfting om minnekulturen desse er ein del av. Resten av artikkelen vil krinse kring utvalde sentrale tema frå filmene om moralsk ansvar, motivasjon, sjølvrealisering og kjønnsidentitet, og ei utgreiing om kva type krigsfilm den kvinnelege soldaten målber. Denne handsaminga vil både gje innblikk i ulike bilete av kvinner i andre verdskrigen, men òg tema som minnekultur, kjønnsroller, og brot og kontinuitet i samfunnsideal og -verdiar. Målet med denne artikkelen er å syne korleis filmene *The Dawns...* og *Leningrad* speglar verdiar i si samtid, men òg framstiller ein soldatidentitet som ikkje er i konflikt med ein identitet som kvinne. Ei slik framstilling er derimot i konflikt med korleis mellom anna nobelprisvinnar i litteratur 2015, Svetlana Aleksijevitsj, skildrar dei kvinnelege veteranane.

1. I artikkelen nyttar eg den engelske tittelen på *A zori zdes' tikhie* fordi filmen ikkje vart distribuert i Noreg og derfor ikkje har ein etablert norsk tittel. I resten av artikkelen vil filmen bli synt til som *The Dawns...* For andre filmtitlar vil eg halde meg til same regel: Dersom det finns ein etablert norsk tittel vil eg nytte denne, elles vil eg nytte den engelske.


UNIVERSITETSFORLAGET

 idunn.no
Nordiske tidsskrifter på nett

This article is downloaded from www.idunn.no. © 2015 Author(s). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons CC-BY-NC 4.0 License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>), allowing third parties to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material for non-commercial use, provided the original author and source are credited.

Heilt sidan krigsutbrotet i juni 1941 har det vorte laga filmar om krigen i Sovjet-samveldet og Russland. Samtidige framstillingar av historiske hendingar speglar stort sett det samtidige verdigrunnlaget i samfunnet. Anten det er medvete eller umedvete, gjer det at publikum enklare heng med på og godtek historia og budskapa som vert formidla. I artikkelen *War, film and collective memory* drøftar Astrid Erll korleis film har vorte det fremste mediet for å forme kollektive minne ut frå ei forståing av kollektive minne som ein sosial storleik utanfor minnet til den einskilde og filmmediet sine særlege eigenskapar (2012). Erll kjem òg inn på nasjonale sjølvforteljingar og identitetsformande prosessar:

The existence and longevity of national narratives and their filmic mediation are closely tied up with the question of the «usability» of the past they conceive, its potential to construct and represent identities, shared values and norms in ever-changing contexts of remembrance. (Erll 2012: 233)

Ulike aspekt knytt til tradisjonelle kjønnsroller og minnekultur i Russland gjer at forteljingar om kvinnelege soldatar opnar opp for ei drøfting av andre verds-krigen det er behov for i det russiske samfunnet. Desse aspekta vil bli drøfta i artikkelen, i tillegg til korleis utvalde filmar reflekterer si samtid, både med tanke på korleis krigen vert oppfatta, men òg kvinneroller.

Arbeidet til Barbara Heldt har vore tonegjevande for korleis vestlege akademi-karar har tolka kvinner i russisk kultur dei siste tretti åra. I 1987 kom boka *Terrible Perfection* med ei feministisk analyse av russisk litteratur, og korleis kvinnerolla vert skildra av høvesvis mannlege og kvinnelege forfattarar. I innleiinga møter ein denne utsegna om kvinner i russisk litteratur:

There is no novel of gradual female development, of rebirth or transformation as we find in Austen or Eliot; while some male characters learn and grow through intellect or experience, the changes in women are mysterious givens of nature, of Womanhood. (Heldt 1987: 2)

Dette sitatet er plukka opp av David Gillespie i hans bok *Russian Cinema* og utvida til i stor grad òg å gjelde for framstillinga av kvinner i russisk film. Gillespie legg til: «Women remain unthreatening, subservient, domesticated, returning to the fold or doomed to a life of loneliness» (Gillespie 2003: 99).² Men kvinnene i *The Dawns...* og *Leningrad* har gradvis utvikling på bakgrunn av intellekt og erfaring, gjeng gjennom transformasjon og held ikkje fram som harmlause og underkastande. Desse døma er eit utgangspunkt for å analysere kvinner i russisk kultur på ein annleis måte enn det Heldt og Gillespie gjer, og er med på å nansere uttalene deira.

Symptomatisk filmanalyse, som feministisk analyse, er ei fortolkande øving om dialogen mellom samfunn (inkludert både filmskaparar og tilskodarar) og

2. Gillespie skriv her særleg om filmar med mannlege opphavspersonar. I same avsnitt skriv han om korleis kvinnekarakterane hjå regissør Kira Muratova ikkje fylgjer det same mønsteret.

film, og slike analysar kan inngå som eit ledd i den større diskusjonen om både russisk kultur og -kvinnesyn.³ Ifylgje Denise J. Youngblood er det absolutt relevant å nytte krigsfilm for studiar av russisk kultur: «War-themed films were exceptionally important to Soviet cinema and remain important in the post-Soviet era. They are a remarkable source for the study of Soviet society and politics» (Youngblood 2007: 3). Andre verdskrigen, eller Den store fedrelandskrigen som han ofte vert kalla på russisk, har vore og er framleis eit av dei største trauma i russisk medvit. Både markeringa av Sigersdagen 9. mai, der «Det udødelege regimentet» – eit «regiment» sett i hop av folk som ber bilete av slektningar som døydde under krigen – som har vakse seg til eit verdsomspennande fenomen med opphav i Russland, og dei mange minnesmerke som vert sett opp, vitnar om korleis krigen stadig fungerer som eit traume (til dømes statuen *Aljosja* utanfor Murmansk, og *Rodina Mat' zovjet (Moderlandet kallar)* i Volgograd, tidlegare Stalingrad). (*Immortal Regiment' marches pay tribute to WW2 heroes worldwide* 2016.)



President Vladimir Putin deltok 9. Mai 2016 i « Det udødelege regimentet» med ein plakat av sin far. Foto: www.kremlin.ru.

Korleis kvinner vert framstilt i ein så viktig filmsjanger er ei makelaus kjelde for ei feministisk filmanalyse om haldningar og forventningar til kjønn i det sovjetiske og post-sovjetiske samfunnet. Særleg med tanke på den militære innsatsen sovjetiske kvinner stod for: Om lag ein million kvinner tenestegjorde i løpet av krigen, innom alle våpengreiner og støttfunksjonar.⁴ Det ligg ein sterk kontinu-

3. Mi forståing av symptomatisk filmanalyse og feministisk filmanalyse er henta frå Ingrid Rommetveit, Anne-Lise With, Anne Gjelsvik og Anne Marit Myrstad i *Filmanalytiske tradisjoner* (Bakøy & Moseng 2008: 112, 162–168)
4. Om lag halvparten av kvinnene tenestegjorde ved eller rett bak fronten, i alle våpengreiner, i reine kvinneregiment eller kjønnsblanda. Kvinnelege soldatar gjorde ein særleg stor innsats innom luftvern, men heltehistoriene om kvinnelege soldatar er fyrst og fremst knytt til bombeflypilotane, kalla «Nattekser», og einskilde skarpskyttarar, sanitetssersjantar, panservognpersonell og liknande. For å lesa meir om både kampen for å få lov å kjempe og for åtgang sjå Aleksijevitsj 2014; Krylova 2010b; Krylova 2010a; Markwick & Charon Cardona 2012; Dombrowski 1999.

itet i framstillinga av dei kvinnelege soldatane i *The Dawns Here Are Quiet...* og *Leningrad* i korleis soldatrolla kan sameinast med ein identitet som kvinne og deira funksjon som moralske førebilete. Men kva som vert sett på som viktige dilemma og rett val har endra seg på dei 35 åra som skil filmene.

For å få betre forståing av den historia omhandla i filmene drøfta i artikkelen er det naudsynt å særleg ta tak i eit viktig aspekt ved mobiliseringa av kvinnelege soldatar. Det har vore ei utbreidd myte at dei sovjetiske styresmaktene mobiliserte kvinner i desperasjon på grunn av mangel på menn. (Sjå til dømes Markwick & Charon Cardona 2012: 43–45.) Anna Krylova argumenterer mot dette ved å syne til at det hadde vore mogleg å mobilisere kvinner til å erstatte fleire menn bak fronten i sivilmilitære oppgåver, og at styresmaktene slik sett ikkje var nøydd til å sende kvinnene til fronten (Krylova 2010b: 167). Mobiliseringa var heller eit resultat av at mange unge kvinner ynskte å tene moderlandet sitt på denne måten, og at styresmaktene meinte desse kvinnene var betre skikka til å vera soldatar enn dei mennene som ikkje alt var mobilisert til fronten.

Nobelprisvinnar i litteratur, Svetlana Aleksijevitsj, er mellom dei som held liv i myta om den desperate staten som gjorde eit stort brotsverk mot sine unge kvinnelege borgarar ved å sende dei ut i krigen (Kitajtsev: 04:50). I si kjende og populære bok *Krigen har intet kvinnelig ansikt* skriv Aleksijevitsj at det finns ein kvinneleg og ein mannleg måte å minnst krig på (2014). Der den kvinnelege tek føre seg dei menneskelege sidene, medan den mannlege måten er prega av taktikk, politikk og mekanikk i tillegg til heltedådar.

Hvis de [kvinnelige veteranene] plutselig begynner å minnes, så forteller de ikke om «kvinnekrigen», men om «mannskrigen». [...]«Kvinnekrigen» har sine egne farger og lukter, sin egen belysning og sitt eget følelsesrom. Sine egne ord. Der finnes ingen helter og utrolige seire, men rett og slett mennesker som er opptatt av en umenneskelig menneskelig virksomhet. (Aleksijevitsj 2014: 12.)

Dette verkar som eit sterkt forenkla syn, og det er ikkje vanskeleg å finne døme på menn som skildrar krig på den måten Aleksijevitsj knyt til kvinner. Eg vil jamvel påstå at forteljingane Aleksijevitsj sjølv presenterer i boka si er med på å nyansere hennar uttalar i innleiinga. I ein russisk dokumentar med det passende namnet *Krigens kvinnelege andlet. «Katjusha»* (Kitajtsev) er både Svetlana Aleksijevitsj og forfattar Boris Vasiljev intervjuet om dei kvinnelege soldatane. Dei er samstemte i å meine at ved å sende kvinner til fronten gjorde sovjetstyresmaktene eit brotsverk mot kjønnsidentiteten til kvinnene. Boris Vasiljev hevdar at det er ein prinsipiell skilnad mellom å ta livet av ein mann og ei kvinne: Å ta livet av ein mann er å ta livet av fortida, å ta livet av ei kvinne er å ta livet av framtida (Kitajtsev: 18:50). I innleiinga av ei av dei russiske utgåvene av boka si har Aleksijevitsj liknande syn når ho skriv at «Kvinna gjev liv, kvinna vernar om liv, kvinne og liv er synonym»⁵ (Aleksijevitsj 2008: 1).

5. Omsettingar frå russisksspråklege kjelder til norsk gjort av artikkelforfattaren.

Vasiljev har skrive ungdomsromanen *Daggrya her er stille* (Vasiljev 1975)⁶ som vart sær populær i si samtid, kom i fleire utgåver, vart dramatisert, og *The Dawns...* er den mest kjende filmatiseringa. Både Aleksijevitsj og Vasiljev freistar å fortelje ei anna historie enn den ein ofte møtte og framleis møter om krigen i Russland, men måten dei handsamar dei kvinnelege soldatane på stadfestar framfor å revidere kjønnsrollene (Høgetveit 2015; Høgetveit 2014).

Det er ikkje uvanleg å sjå kvinnelege soldatar i sovjetiske og russiske filmar om andre verdskrigen. Men rollene dei har er sjeldan store eller avgjerande for handlinga i filmen, sjølv om dei ofte har ein tydeleg funksjon. Ein møter kvinnelege soldatar i roller som legg til rette for eit kjærleiksdrama; døde kvinnelege soldatar som understrekar det brutale; og kvinnelege soldatar i ein mangfaldsbukett av ulike kjønn og etnisitetar.⁷ Det finns ei lita samling andre verdskrigsfilmar som har kvinnelege hovudroller, og dei utgjør eit interessant materiale for å sjå på både minnekultur kring andre verdskrigen, men òg kvinneroller, i det sovjetiske og det post-sovjetiske samfunnet.⁸

Populariteten som *The Dawns...* har hatt og framleis har, gjer han til eit godt val for vidare analyse. At ein film greier å halde på populariteten, er eit teikn på at han stadig verkar relevant og meningsfull for publikum, jamfør Erll. På kva måte han verkar relevant og meningsfull kan sjølv sagt ha endra seg over tid. «To become a successful memory-making medium, a war film must be seen, discussed, commented on and remediated» skriv Erll (2012: 234). *The Dawns...* har sidan han vart laga i 1972 vorte sett, diskutert og remediert.⁹ Det har ikkje vore mange filmar eller fjernsynsseriar om kvinnelege soldatar på nokre tiår, så her skil *Leningrad* seg ut.¹⁰ *Leningrad* skil seg òg ut ved at handlinga er plassert nett i den kringsette byen. Hendingane i Leningrad under krigen er eit av dei såraste trauma i Sovjetsamveldet og Russ-

6. Boka kom fyrst i 1969, men i denne artikkelen vert det synt til utgjevinga frå 1975.

7. For døme på kjærleiksfunksjon sjå *Only Old Men Are Going To Battle* (Bykov 1973), *The Star* (Lebedev 2002) og *Black Hunters* (Maljukov 2008); brutalitet sjå *The Cuckoo* (Rogozjkin 2002); mangfald sjå *White Tiger* (Shakhnazarov 2012).

8. Andre filmar med kvinnelege soldatar i hovudrollene har ikkje oppnådd same popularitet, men det er verdt å nemne både *For The Seven Winds* (Rostotskij 1962) *Wings* (Shepitko 1966) og *There Are «Night Witches» In The Sky* (Zjigulenko 1981). I *Wings* er handlinga lagt til 1960-talet, og hovudpersonen er ein kvinneleg veteran. *There Are «Night Witches» In The Sky* er eit interessant døme ettersom regissøren, Jevgenija Zjigulenko, var veteran frå det same regimentet som filmen fortel om. Ein film som oppnådde stor popularitet då han kom var *Zoja* (Arnsjtam 1944). *Zoja* er basert på historia til partisanen Zoja Kosmodem'janskaja (1923-1941) som var eit symbol på folkeleg motstand etter sin død.

9. Forutan ei russisk nyinnspeling av filmen i 2015 har det til og med vorte produsert ein kinesisk versjon i 2005 (Vejnin 2005).

10. Grunnarbeidet til artikkelen vart gjort i 2013–2014. I 2015 kom derimot både nyinnspelinga av *The Daws Here Are Quiet...* (Davlet'jarov 2015) og ein film om skarpskytaren Ljudmila Pavlitsjenko: *The Battle for Sevastopol* (Mokritskij 2015). I tillegg finns det ein lengre fjernsynsserie *Night Swallows* (Kabanov 2012) om det kvinnelege nattbomberegimentet, det same regimentet som i *There Are «Night Witches» In The Sky*.

land.¹¹ Dette traumet har vorte handsama i litteratur og poesi, men *Leningrad* er den fyrste breitt retta filmen om blokaden på fleire tiår.¹² Dei to filmene har òg fleire likskapar som gjer at dei er godt eigna for samanlikning, mellom anna «bli ny»-scener¹³ og scener med ordrenekt, drøfting av moralske dilemma knytt til krig, mellommenneskelege relasjonar, og ein generelt oppdragande tone i forteljarstilen.

Den oppdragande tonen var eit uttalt kulturpolitisk mål i Sovjetsamveldet, der kunstnarlege uttrykk skulle fylgje sosialistisk realisme, og det heile vart både overvaka og kontrollert frå statleg hald.¹⁴ Frå kulturrevolusjonen i 1928–32 og fram til perestrojkaperioden og oppløysinga av Sovjetsamveldet 1985–91 var det likevel periodar med både oppmjuking og innstramming. Men her er det grunn til å merke seg koplinga Youngblood gjer mellom omgrepet til David Bordwell om *det klassiske narrative* i Hollywood-filmar og typologien Katerina Clark har gjort på sosialistisk realistisk film: «In structural terms, the recipe for the classical narrative that Bordwell describes is virtually the same as Katerina Clark's typology of the socialist realist narrative. [...] The goal is an easy-to-follow story, with a clear message» (Youngblood 2007: 5). Sjølv om ein ikkje skal sjå vekk frå propagandaaspektet ved filmar som vart produsert og synt i Sovjetsamveldet, skal ein heller ikkje undervurdere omsynet til underhaldning og publikum (Salys 2013; Shaw & Youngblood 2010). I utgangspunktet er post-sovjetiske filmskaparar uavhengige av statleg påverknad, men dette biletet blir òg meir komplisert når ein tek med politisk klima i dagens Russland, og økonomiske støtteordningar til filmar med ynskt innhald, tilhøve som heller ikkje er unike for russiske filmskaparar (Kottasova 2015).

KRIG I KARELSKE MORGONGRY

The Dawns... er ein klassikar eit stort tal russarar har eit forhold til, og er stadig i toppen på lister over dei mest populære krigsfilmene. (Sjå til dømes *Fil'my o vojne: klassika protiv sovremennosti* 2015 og *Lutsjsjje fil'my o Velikoj Otetsjestvennoj vojne*.)

Handlinga i *The Dawns...* er lagt til eit depot eit stykkje frå fronten i dei kareliske skogar i juni 1942, og filmen er delt i to delar. Den stadlege løytnanten,

11. Leningrad var kringsett i 872 dagar, og innbyggjartalet gjekk frå om lag 3,5 millionar før krigen til 700.000 etter krigen. Tala er usikre, men ein reknar med at om lag 1,4 millionar av desse vart evakuerte, og at resten døydde.
12. Dei mest kjende verka som omhandlar blokaden er truleg dikta av poeten Olga Bergholz, og symfoni nr. 7, *Leningradstymfonien*, av Dimitrij Shostakovitsj. Av spelefilmar finns det eit lite utval filmar og miniseriar frå midt på 1940-talet fram til 1980.
13. «Bli ny»-konsept er kjend frå livsstilsmagasinet særleg retta mot kvinner og liknande fjernsynsprogram. Konseptet er at kvinner (stundom òg menn) får opplæring av røynde stil- og moteekspertar for å sjå betre ut.
14. For ein parallell til Aust-Europeiske filmar under den kalde krigen, sjå Dina Iordanova *Cinema of The Other Europe* (2003), og Mira Liehm og Antonin J. Liehm *The Most Important Art* (Liehm & Liehm 1977).

Fedot Vaskov, er overgjeven over luftvernsoldatane som oppfører seg som dei er på sommarleir – Vaskov ynskjer seg soldatar som held seg vekk frå alkohol og kvinner. Overraskinga er stor når den nye soldattroppen som kjem er eit reint kvinneregiment. Det oppstår ei rad komiske situasjonar mellom dei kvinnelege soldatane og løytnant Vaskov, stort sett på hans rekning. Kvinnene syner seg som dugande soldatar, trass i at dei fleste av dei er urøynde. Del ein av filmen er prega av munter stemning, med alvorlege undertonar særleg knytt til bakgrunnshistoriene til dei fem kvinnelege hovudkarakterane: Zjenja, Rita, Galja, Sonja og Liza. Det dramatiske høgdepunktet i fyrste del kjem mot slutten då det syner seg at dei våre heltar trudde var to–tre fiendar på rekognosering i skogen, syner seg å vera 16–17 tyske soldatar på oppdrag. Den vesle troppen på seks (inkludert løytnant Vaskov) er underlegne både i tal og i røynsle. Del to av filmen er ein seig kamp i skogen der det nokså kjapt vert tydeleg for sjåarane at det ikkje kjem til å ende godt for dei fem kvinnelege luftvernsoldatane og løytnanten. Til sist er det berre Vaskov som overlever og kan fortelje for ettertida kva som hende. Stemninga i denne delen av filmen er intens og prega av motløyse.

Filmens vart ein suksess i Sovjetsamveldet, og vart synt internasjonalt, han fekk omtale i store aviser som *Pravda* og *Izvestija*, og ein tolvsidars artikkel i *Iskusstvo kino*.¹⁵ Artikkelforfattar Anninskij meiner styrken til filmen ligg i måten han greier å fortelje om krigen til eit samtidig publikum (Anninskij 1973: 28). Samstundes vier Anninskij langt meir plass til den mannlege løytnanten enn han gjev til dei kvinnelege soldatane. Tonen hjå artikkelforfattaren er gjennomgåande oppdragande i måten han drøftar filmen:

Gjennom deira [hovudpersonane i filmen] bragd ynskjer forfattarane å syne det moralske grunnsynet i filmen, det åndelege fundamentet. Dette fundamentet tillèt folk som knapt kjenner kvarandre til å straks kjenne eit fellesskap, og endåtil kjenne seg som ein del av eit enno større fellesskap: hæren, landet og moderlandet. (Anninskij 1973: 30.)

Meldingane i *Pravda* og *Izvestija* er positive, og skriv relativt fyldig om filmen. Her vert òg det oppdragande elementet om krigsminnet og den sovjetiske fellesskapen drege fram (Andrejev 1972; Fedorova 1972; Kapralov 1972).

Det var ved overgangen til og med Brezjnev som øvste leiar i Sovjetsamveldet at dei store offentlege, sterkt militærprega, markeringane av Sigersdagen 9. mai tok til og fekk utvikle seg. Minnekulturen syner seg mellom anna i talet på andre verdskrigsfilmar som hadde ein tydeleg oppsving i perioden 1967–1977. Til liks med andre krigsfilmar som kom ut i same periode er det klart at målet med *The Dawns* ... er å nå eit publikum som ikkje sjølve opplevde krigen, og

15. Filmens vart mellom anna synt på Filmfestivalen i Venezia, og var nominert til Oscarprisen for beste utanlandske film i 1973. På nettstaden kinopoisk, ei russisk side som liknar *International movie database* (imdb) får filmen 8,5 av 10 moglege (gjennomsnittsvurderingar basert på i overkant av 70.000 røyster). Han er den sjetteste høgste rangerte russiskspråklege filmen på nettstaden (KinoPoisk 2016).

kan likne på særleg to andre krigsfilmar *Hot Snow* (Jegiazarov 1972) og *Only Old Men Are Going To Battle* (Bykov 1973). Men *The Dawns...* skil seg òg ut frå fleirtalet av filmar i si samtid i det at krigshandlingane som forteljingane er bygd opp kring ikkje er store, avgjerande slag, og at budskapet er nærare ein anti-krigsagenda.¹⁶

KRIMDRAMA I EIT KRINGSETT LENINGRAD

Leningrad vart fyrst synt som fjernsynsserie i Russland i 2007, og har ikkje oppnådd same status som *The Dawns...* Likevel er det verdt å nemne at serien vart synt utan reklamepausar, som er sær s uvanleg på russisk fjernsyn. I tillegg uttala sjefen for fjernsynskanalen *Pervyj Kanal* at han var den dyraste og mest ressurskrevjande produksjonen om krigen på over eit tiår (Chernykh 2007; Dobrjakova 2007). *Leningrad* vart òg laga som heileftans spelefilm, fyrst og fremst meint for eit utanlandsk publikum.¹⁷



Ei scene der Kate er ute på gata i Leningrad. Å fjerne lika kosta for mykje dyrebar energi til at dei levande kunne gjera det. Gjengitt med løyve frå *Pervyj Kanal*.

I *Leningrad* er handlinga lagt til dei fyrste månadane av kringsettinga av Leningrad hausten 1941. Hovudkarakteren er den dyktige og modige politikkvinna Nina Tsvetkova, som gøymmer den britiske reporteren Kate heime hjå seg. Gjennom samtalene deira om alt frå menn til det sovjetiske samfunnet, og kjærleiken til moderlandet, utviklar dei seg som personar. Samstundes gjeng det føre seg eit kappløp for å få opna ei forsyningsline til den sveltande byen. Det gjeng rykte om ei rute over den islagde Ladogasjøen som vert farbar tidleg

16. Med «si samtid» meiner eg her perioden under Brezjnev (1964–1982), som gjerne vert kalla *stagnasjonen*, og som førde til ei innstramming etter det kjende *tøveret* i Khrusjtsjov si periode (1953–1964), etter Stalin sin død i 1953. Både før og etter stagnasjonen, som i film gjerne vert rekna frå 1967, kan ein finne fleire døme på filmar med antrikringsbudskap, som til dømes *Ivans barndom* (Tarkovskij 1962), og *Come and see* (Klimov 2011). Eit viktig unntak er filmen *The Accent* (Shepitko 1976), som så vidt slapp gjennom sensuren. (Ivojløva 2003)

17. I artikkelen vil *Leningrad* omtalast som film for å gjera det enkelt, sjølv om nokre av scenene som vert omtalt er frå fjernsynsserien.

– utfordringa er å få tak i mannen som kjenner ruta. Til slutt er det Nina som finn eit kart, ho er òg med å gå opp ruta, i tillegg til å oppklare ei spionsak, ei sak om svartebørshandel og ei drapssak. Når ruta over Ladoga opnar har Nina og Kate høve til å bli att på den «trygge» sida, men båe to vel å reise attende til Leningrad. I epilogen får sjåarane vita at både Kate og Nina døydd i 1943. Stemninga i filmen er prega av spenning i ulike stressande situasjonar, i tillegg til det sterkt dramatiske i den sveltande byen og dei ulike menneskeskjebnane.

Fjernsynsserien fekk ikkje mykje merksemd i Russland om ein skal døme ut frå publiserte omtaler.¹⁸ Dei omtalene som kom var jamt over positive, og la vekt på at unge folk burde sjå filmen. Kritiske innvendingar mot filmen vart fyrst og fremst målborn av historikar Grigorij Pervavskij og Maksim Kustov som skriv fylgjande: «Kritiske merknadar er på ingen måte retta mot tragedien til eller innsatsen til innbyggjarane av Leningrad. Diskusjonen krinsar kring kor truverdig filmen er ut frå historiske fakta» (Kustov 2007; Pervavskij). Nokon grundig gjennomgang av *Leningrad* i journalar som *Iskusstvo kino* er ikkje gjort. At *Leningrad* ikkje på nåme nære har fått så mykje åtgåum eller merksemd som *The Dawns...* er nok knytt til at forteljinga ikkje fenger: Det er logiske brestar i plottet, og karakterane greier ikkje å overtyde.

I likskap med Sovjetsamveldet i Brezjnev-perioden er Russland i Putin-perioden prega av ei dyrking av minnet om andre verdskrigen, med markeringa av 9. mai som den mest sentrale årlege hendinga. Òg i dag er filmframstilling av krigen ein viktig del av minnekulturen: Det vert produsert alt frå storslagne filmar om avgjerande slag, til biografiske filmar, og filmar og seriar med krigen meir som ei kulisse enn som hovudtema. I ei spørjeundersøking frå 2015 om kva andre verdskrigsfilmar russarar føretrekk kjem det likevel fram at dei sovjetisk-produserte filmene toppar lista, medan dei moderne kjem lenger ned. På spørsmål om kva filmar dei spurde *ikkje* likar, er «moderne filmar» det mest nytta svaret.¹⁹ (*Fil'my o vojne: klassika protiv sovremennosti* 2015.)

UNGDOMMEN MÅ HUGSE OG FØLE

Både i dag og på 1970-talet er ei av grunngevingane for merksemda krigen får knytt til at ungdommen må lære og hugse. Det spelar på å respektere veteranane, som det i dag ikkje er så mange att av, jamfør arbeidet til Svetlana Aleksijevitsj, men er òg sterkt knytt til respekt for statsmakta som uttrykk for nasjonen. Dette kjem tydeleg fram i filmene *The Dawns...* og *Leningrad* der det vert nytta ulike filmatiske og forteljarmessige verkemiddel og tematikk for å kom-

18. I databasen EastView finn ein 36 treff på søkjeorda «Ленинград» og «Буравский» i perioden 1.1.–31.07.2007. Mange av artiklane verkar å vera skrivne anten frå ei pressekonferanse eller pressemelding, då fleire variantar av same sitat gjeng att.

19. Undersøkinga vart utført på oppdrag frå Det russiske senteret for oponionsstudiar i perioden 13.-14. juni 2015. Dei 1600 respondentane kom frå 130 stadar i 46 fylke, område og republikkar i Russland. Det statistiske avviket oversteig ikkje 3,5 %. For eit døme på ein moderne russisk andre verdskrigsfilm med stort publikum sjå til dømes *Stalingrad* (Bondartsjuk 2013)

munisere til ungdommen. I *The Dawns...* er det tydelegaste verkemiddelet tilbakeblikk: Filmen har ein prolog, eit mellomspel og ein epilog som gjeng føre seg i notida (tidleg 1970-tal) som syner ungdommar på campingtur, og sonen til ei av hovudkarakterane. Sonen har vakse opp til å bli ein staut sovjetisk mann i militæruniform.²⁰ Skaparane av *Leningrad* har nytta ein utanlandsk reporter, Kate, og legg til rette for dialog og situasjonar som skal forklare den historiske konteksten for eit ungt, notidig publikum.²¹

Som Erll vurderer òg Anton Kaes film til å vera det viktigaste mediet for kollektive minne delvis på bakgrunn av dei særreigne verkemidla filmmediet nyttar seg av i formidling (Kaes 1989: x). Mest openbart er det audiovisuelle, kombinasjonen av bilete og ljod, som litteratur ikkje kan formidle på same vis som film.²² Spennet varierer frå landskapsscener som i mange tilfelle ber med seg ei intertekstuell meining for tilskodaren, til den meir intuitive måten tilskodarar forstår kroppsspråk og stemmebruk.²³ I tillegg kjem sjølvsaugt måten karakterane i film blir framstilt: Det audiovisuelle gjev òg her ei djupn. Karakterane er ikkje berre laust konstruerte bilete mana fram i hovudet vårt, men ser og høyrer ut som oss.²⁴ Det heile er forma ved hjelp av «usynlege» verkemiddel som kameravinkel og regi. Sjølv om film og litteratur har likskapar når det kjem til deira plass i samfunnet – viktige media for forteljing, formidling og kommunikasjon – vil eg seie meg samd med Erll i hennar konklusjon om posisjonen til film i medieringa av kollektive minne.

Det er òg sak å formidle fakta, men det å ynskje at ungdommen skal hugse noko dei ikkje har vore med på, kanskje ikkje eingong foreldra deira var med på, handlar òg om å kjenne på kjenslene av traume. Denise J. Youngblood støttar seg mellom anna på historikar Hayden White når ho skriv:²⁵

-
20. I *Zoja* er og tilbakeblikk eit viktig verkemiddel. Mesteparten av handlinga i filmen er eit tilbakeblikk på oppveksten til Zoja, og handlar om korleis ho er oppdregen til å bli den modige og tapre partisanen som ikkje eingong røpar sitt eige namn under tortur.
 21. At det verkar litt lite truverdige at ein kvinneleg journalist som har greidd å bli sendt til Sovjetsamveldet og Leningrad kan så lite om landet ho arbeider i, er ei anna sak.
 22. Filmvitar Anne Gjelsvik referer til dei filmatiske grunnelementa og gjev ein kort introduksjon til kva dei er i si bok *Hva er film* (Gjelsvik 2013: 28–29).
 23. Landskapa i høvesvis *The Dawns*, med sin harmoniske, ur-russiske sommarskog, og *Leningrad* som ei frosen og mørk urban villmark – byen som for russarar er sjøve symbolet på menneskeleg lidning under andre verdskrigen, er sterk verdilada. Russarane kallar gjerne landet sitt for *Moderlandet – Rodina* – og koplinga mellom naturen og det kvinnelege er sterk. Slik forsterkar omgjevnadane i filmene hovudbodskapen, og koplinga mellom kvinner og moral.
 24. Dudley Andrew har formulert fylgjande om korleis film arbeider utanfrå og inn, medan litteratur arbeider innanfrå og ut: «Generally film is found to work from perception toward signification, from external facts to interior motivations and consequences, from the givenness of a world to the meaning of a story cut out of the world. Literary fiction works oppositely. It begins with the signs (graphemes and words), building to propositions that attempt to develop perception. As a product of human language it naturally treats human motivation and values, seeking to throw them out onto the external world, elaborating a world out of a story» (Naremore 2000: 32).
 25. Youngblood syner til artikkelen «Historiography and Historiophoty» (White 1988)

Cinema is not a particularly efficient vehicle for transmitting «facts,» but a well-made historical film *can* evoke the flavor and feeling of an era more effectively than the written word [...] For this study [on Russian war films], therefore, *authenticity* is more important than *accuracy* in assessing the historical merits of a particular film. To what extent were these films authentic evocations of Russian experiences of war and wartime? (Youngblood 2007: 3–4.)

Youngblood er ikkje tydeleg i dette sitatet om ho utelukkande skriv om fiksjonsfilm, og det er gode grunnar til å ikkje gjere skiljet mellom fiksjon og dokumentar større enn det er:

I mine øyne er det heller ingen klare skiller mellom hva dokumentar og fiksjon kan handle om, eller hvilken funksjoner de har. [...] I møte med så vel dokumentarfilmens virkelighetsbilder som science fiction-filmens fantasiverden er troverdighet den viktigste delen av kontrakten mellom film og tilskuer. (Gjelsvik 2013: 66)

Her vil eg legge til at truverde som Anne Gjelsvik skriv om moglegvis er av ein annan art når det er snakk om dokumentar kontra spelefilm, og innanfor ulike sjangrar. Kjensla av det autentiske er ein viktig del av truverde for historiske fiksjonsfilmar, medan truverde til dokumentarar knyt seg tettare til faktaformidling. Truverde i ein spelefilm er knytt til logikk i handling, men òg til kor vidt karakterane seier og gjer ting på ein måte som tilskodarane kan kjenne seg att i og tru på. Forfattaren av boka bak *The Dawns...*, Boris Vasiljev, har uttala at det var då han kom på å skrive hovudkarakterane som kvinner at han verkeleg tykte han hadde ei historie verdt å fortelje (Oljusjkin 2013). Svetlana Aleksjevitsj på si side, nyttar seg òg av koplinga mellom kjønn og truverde: Det er fyrst og fremst kvinner som kan fortelje om dei menneskelege sidene ved krig på ein truverdig måte. Meir om samanhengen mellom truverde og kvinnelege karakterar vil eg koma attende til i drøftinga av kjønnsidentitet.

MORALSK ANSVAR I MØTE MED AUTORITETAR

I bae filmane er forholdet mellom den meinige soldat og autoritetar ein viktig tematikk: Verdier og normer knytt til forholdet mellom einskildindividet og kollektivet i den samtida filmen er laga i vert synleggjort. Ein viktig likskap mellom nett *The Dawns...* og *Leningrad* er dei moralske dilemma òg meinige soldatar er nøydd til å vurdere.



Rita Osjanina sit ved kanona og etter å ha skote ned fienden. Gjengitt med løyve frå Gosfilmfond.

Det er klår skilnad i utviklinga Rita Osjanina i *The Dawns...* og Nina Tsvetkova i *Leningrad* har i forholdet sitt til autoritetar og ordrar. Ei av dei fyrste scenene med Rita er ei actionscene der ho fyrst skyt ned eit tysk jagarfly, så mot den forsvarslause soldaten som hoppar ut av flyet. Me sjåarane veit frå før at Rita er enkje – at mannen hennar vart drepen i løpet av dei fyrste krigsdagane. Hennar personlege hat påverkar her handlingane hennar som soldat. Løytnant Vaskov kjeftar og trugar med tribunal på grunn av handlingane hennar. Rita bryt òg reglane ved å snike seg vekk frå leiren nattetid for å treffe sonen. Undervegs fortel likevel Rita om sonen sin til Vaskov, som på dette tidspunktet syner forståing for hennar val.

Seinare i forteljinga fylgjer Rita ordrane frå Vaskov, trass i at dei set henne på sterke kjenslemessige prøver. Unntaket er då ho og Zjenja nektar å gjere retrett mot leiren, og heller vel å kjempe vidare med Vaskov sjølv om dei forstår at sjansen for å koma frå det heile i live er liten.

Opningsscena i *Leningrad* syner Nina Tsvetkova som kompromisslaus politikkvinne: Ho har sine ordrar og dei fylgjer ho ukritisk, sjølv om det inneber at ho må skyte mot sine egne. I løpet av filmen er det derimot fleire situasjonar der Nina ikkje fylgjer ordrar, til fordel for hennar egne vurderingar av situasjonen. Dette er ofte moralske, men òg nokre taktiske, vurderingar, som i forteljinga vert framstilt som dei kloke eller gode avgjerslene. Døme på dette er dei taktiske vurderingane som vert gjort under eit oppdrag bak fiendelinjer, og når ho vel å ikkje utlevere den utanlandske reporteren Kate.



Nina Tsvetkova skyt mot ein rekrutt som freistar å gjera retrett. Gjengitt med løyve frå Pervyj Kanal.

FOR MODERLANDET, FOR STALIN, FOR MEG SJØLV

Å forstå motivasjonen og bakgrunnen som ligg til grunn for handlingar er viktig for truverdet, det er knytt til verdiane til den handlande personen og dermed er ein viktig del av budskapet i ein film. Når Nina og Rita mot slutten av filmene er nøydd til å ta store og vanskelege avgjersler vert dei verdiane som ligg til grunn enno tydelegare.

I *The Dawns...* vert sjåarane presentert for tilbakeblikk som fortel om bakgrunnen til hovudpersonane og kva som er viktig i livet deira: Variantar av Den store kjærleiken er det som gjer livet verd å leva.²⁶ I desse historiene finn ein òg delar som motiverer til å tene moderlandet, om ikkje nødvendigvis med våpen i hand: Rita er ei ung enkje; kjærasten til Sonja verva seg og drog frå henne. Det er lite dialog karakterane i mellom om kvifor dei ynskjer å tene moderlandet akkurat på denne måten. Derfor verkar det som at det å verve seg handlar om eit ansvar overfor kollektivet om å forsvare samfunnet mot deira fiendar, og dersom det inneber å trekke i uniform og bera våpen så gjer ein det – uavhengig av kjønn.

Bakgrunnshistoria til Nina i *Leningrad* er ei ganske anna. Gjennom samtaler får sjåarane og Kate vita at Nina alltid har sett opp til sin far, borgarkrigshelten, vore atletisk, og så fort ho fekk sjansen til å arbeide i politiet melde ho seg til dette. Inntrykket er at Nina får realisert seg sjølv som person gjennom jobben. Tilnærminga kvinnene i *The Dawns...* og Nina i *Leningrad* har til tenesta si er veldig ulik. Dei har alle sine draumar og lengslar, i *The Dawns...* øydelegg krig for desse, men for Nina er det heller tvert om. Andrea Mazzarino siterer ein informant som skildrar skilnaden mellom forventningar kvinner hadde til seg sjølv i Sovjetsamveldet og i dagens Russland: «A woman in the USSR thought about what she must – must do, must be – but not about what she wan-

26. Desse scenene er i fargar, medan resten av hovudforteljninga i filmen er i svart-kvitt.

ted. The concept of *tsel'* – of a personal purpose – came with the onset of democratic values in Russia» (Mazzarino 2013: 631). Denne utsegna støttar opp om inntrykket ein får når ein analyserer og samanliknar verdiane som ligg til grunn for kvinnene i høvesvis *The Dawns...* og *Leningrad*.

Mot slutten av *Leningrad* får Nina, i likskap med Rita i *The Dawns...*, ordre om å redde seg sjølv. Nett som Rita vel Nina å ikkje fylgje denne ordren. For Nina sin del inneber ordren ikkje berre at ho held fram i tenesta for moderlandet, men ho får òg redde livet til naboguten.



Nina får ordre frå sin overordna om å rømme frå Leningrad – han lovar å dekke for henne. Gjengitt med løyve frå Pervyj Kanal.

Vala til Nina og Rita har viktige likskapar: Dei vel fare, og i praksis ein tidleg død, framfor tilsynelatande gode sjansar for å overleve krigen. Men vala er ulikt motivert og det er her at samtidas verdiar kjem tydelegast fram. Valet til Nina er ikkje mellom felles kamp eller individuell omsorg, som i tilfellet til Rita, men heller mellom å yte der ho trengs mest, både profesjonelt og privat, som polititenesteperson og omsorgsperson, eller å svikte både seg sjølv og folk kring henne. I byrjinga av filmen er ho fast bestemt på å fylgje ordrar blindt, utan større refleksjon, men i løpet av filmen får ho eit anna syn på kva som bør ligge til grunn for handlingane hennar. Ho vert eit meir sjølvstendig, moralsk handlande menneske.

For Rita er ordren mot slutten av filmen eit brot med den generelle utviklinga ho har hatt til autoritetar og ordrar, men det heng i hop med utviklinga hennar knytt til forståing for kollektivet. Valet hennar er mellom å redde seg sjølv og få høve til å sjå sonen veksa opp, og å kjempe til siste slutt for kollektivet.

Valet mellom å anten prøve å koma seg attende til leiren eller kjempe vidare i skogen er ulikt for Rita og Zjenja i *The Dawns...*: Zjenja har mista heile familien og elskaren sin; Rita er enkje, men har ein liten son. Fram til dette har Rita

balansert å vera soldat og mor, men hennar ansvar for sonen har hatt prioritet framfor å fylgje ordre. Når det verkeleg gjeld mot slutten, vel Rita å ofre livet sitt for moderlandet og kollektivet. Valet stend mellom å ta ansvar for det store kollektivet eller for det nære: hennar eigen son.



Rita og Zjenja nektar å gjera retrett, og nektar dermed å fylgje ordren frå løytnant Vaskov. Gjengitt med løyve frå Gosfilmfond.

Dilemmaa som vert presentert er ulike, og seier oss noko om skilnaden i verdisyntet og forventningane mellom det sovjetiske samfunnet og dagens russiske samfunn. *The Dawns...* er laga på 1970-talet og dilemmaet tek for seg korleis ein bør handle i situasjonar der det stend om å setje samfunnet og kollektivet, framfor seg sjølv: altruisme eller egoisme. Rita er eit førebilete, vala hennar er eksempel til etterfylgning. Nina i *Leningrad* er òg eit førebilete, men anno Russland på 2000-talet. Hennar store dilemma er å fylgje kallet sitt, eller å svike seg sjølv ved å rømme unna.

Korleis filmskaparane har bygd opp det dramatiske høgdepunktet kring dei avgjerande vala til Rita og Nina peikar oss i retning av dei rådande verdiane i samtida. Båe filmene rettar seg mot eit breitt publikum og er nøydt til å ta høgde for slike verdiar – det tyder ikkje at dei ikkje kan utfordre desse, men det er like fullt å ta høgde for dei. I tilfellet av *The Dawns...* og *Leningrad* vert verdigrunnlaget ikkje nemneverdig utfordra – heller forsterka, og byggjer oppunder målsettinga om å oppdra nye generasjonar i korleis ein skal minnst krigen og te seg i samfunnet.

KJØNNSENTITET: DEN KVINNELEGE SOLDATEN

Kjønnsidentitet er ikkje eit stort tema i *The Dawns...*, i utsjånad, oppførsel, og samtalene dei har seg i mellom fylgjer dei det ein kan kalle stereotypiske kvinneveroller. Alle har kvinnelege hårfrisyrar, jamvel ut på oppdrag har dei på seg skjørt og dei trur seg til kvarandre om kjærleik, og sagn etter barn. Skiljet i deira verd gjeng mellom jente og kvinne, noko som vert gjort tydeleg når Zjenja, som alle er samd i er den penaste (og som vert framstilt som mest seksuell), hjelper den unge, usikre Galja til å sjå ut som ei dame. Det heile vert

feira med ein fest i brakka. Denne scena kan minne om «bli ny»-konseptet ein gjerne finn i dameblad og på fjernsyn.



Zjenja tek på seg å hjelpe Galja til å sjå meir vaksen ut. Gjengitt med løyve frå Gosfilmfond.

Det er mindre variasjon i kva type kvinner som vert framstilt i *The Dawns...* samanlikna med *Leningrad*. Ingen av dei fem hovudpersonane i *The Dawns...* vert framstilt å ha hamna som soldat fordi sjølve soldatkallet er det rette for dei: Dei gjer si plikt overfor moderlandet! Likevel syner dei kvinnelege soldatane seg som dugande i fleire kampsituasjonar. På den måten vert budskapet at det ikkje er nokon motsetnad mellom stereotypiske kvinneroller og det å vera ein god soldat. Elizabeth Hills sin teori om kvinnelege actionheltar i amerikansk film og deira utfordring av kva feminitet og maskulinitet inneber stemmer godt overeins med framstillinga i *The Dawns...*: kvinnene er kvinner sjølv om dei har roller som tradisjonelt er knytt til maskulinitet (Hills 1999). Dei syner òg kreativitet og utvikling i utføring av rolla, som når dei greier å mellombels avleie fienden utan valdsbruk.²⁷ Budskapet verkar å vera at òg i krig må kvinner vera budd til å gjera det staten krev.²⁸

I *Leningrad* finns det ein parallell til «bli ny»-scena i *The Dawns...*. Her er det den velklede, pent sminka, og seksuelt erfarne reporteren Kate som hjelper politikvinna Nina som har heilt kortklypt hår, gjeng i manneklede og er seksuelt urøynd. Nina er, i motsetnad til Galja, ikkje noko ungjente – ho er androgyn. Måten ho ser ut, kler seg, og interagerer med andre er langt meir stereotypisk maskulint. I *Leningrad* er skiljet ved fyrste augnekast mellom stereotypiske maskuline uttrykk og verdiar, og stereotypiske feminine uttrykk og verdiar. Utviklinga til Nina gjennom filmen er frå maskulin i retning av feminin. Ved å

27. Sjå innleiinga av artikkelen for eit døme på dette.

28. Her må det skytast inn at kvinnene i filmen grovt sett kan delast inn i to grupper: dei rurale landsbykvinnene, og dei urbane soldatkvinnene. Dei lokale kvinnene i landsbyen har inga stor rolle, men det vert gjort eit poeng av at dei er gamaldagse: Dei gjeng med skaut, lange skjørt, og er for det meste opptekne med å ta vare på hus og ungar. Dei representerer slik det gamle Russland. Dei kvinnelege soldatane er utdanna, moderne og modige, men utan å vera androgyne eller maskuline – dei er transformative, for å nytte eit omgrep frå Hills (Hills 1999: 49).

her òg nytte Hills er det likevel mogleg å få fram andre sider ved denne utviklinga. For sjølv om Nina i løpet av filmen finn fram til eit større spekter av kjensler, og i større mon tek ei rolle som omsorgsperson, sluttar ho ikkje å vera tøff, eller i jobben. Så om ein ser forbi konsept frå eit binært kjønnsystem med maskulin/helt og feminin/offert, handlar utviklinga til Nina om tilpassing og kreativitet i møte med skiftande omgjevnadar og situasjonar. Slik utvidar ho forståinga av kva det er å vera kvinne. Ho trer fram som ein tydeleg handlande, ressurssterk person.



Kate sminkar Nina med lepestiften sin. Gjengitt med løyve frå Pervyj Kanal.

På den eine sida kan det verke som *Leningrad* opnar for ei vidare forståing av kva ei «ekte» kvinner er. Ingen vil påstå at Nina ikkje er ei kvinne, sjølv om ho bryt med stereotypiske kjønnsroller i mange av livsvala ho har gjort. At det er snakk om aktive val, er eit poeng i filmen som vert tydeleg kommunisert. På den andre sida er det påfallande korleis andre viktige kvinnekaraktarar i filmen ikkje bryt stereotypiske kjønnsroller. Slik er det totale inntrykket at filmen er med på å bygge oppunder at ved å ta utradisjonelle val på ein arena, til dømes yrkesval, inneber det gjerne at ein òg tek utradisjonelle val på andre arenaer (til dømes utsjånad og livssituasjon) og at det derfor berre opnar for ei viss type kvinne.

Det er mogleg å sjå den sentrale utviklinga hjå Nina – frå å fylgje ordrar blindt til å gjere egne, særleg moralske, vurderingar – i ein større russisk kulturell samanheng, jamfør Heldt og Gillespie sitert i innleiinga. Det har vore eit trekk ved russisk litteratur at kvinner har ei rolle som moralsk overlegen menn. Mellom anna har Maya Turovskaya formulert:

She performed the function, primarily, of a moral standard. The «Russian at the rendez-vous» – that is, the man – was generally portrayed as her inferior in this sense. If one does not bear in mind this female halo, this idealization of the women, it is impossible to understand the image of the Russian woman which is part of our national heritage. (Turovskaya 1993: 135.)

Dette er òg å finne att i Aleksijevitsj sine utsegner om kva det vil seie å vera kvinne og den «Kvinnelege krigen» at kvinner har eit større moralsk ansvar enn menn.

Leningrad er laga i ein tidsperiode der det kanskje verkar meir truverdig at den hardbarka politikvinna er relativt androgyn.²⁹ Nina vert framstilt som androgyn i starten av filmen, men etterkvart når ho utviklar seg til å bli moralsk overlegen, er det andre stereotypiske drag som trengs for at karakteren skal verke truverdig: dei stereotypiske feminine verdiane som ikkje berre er knytt til det å syne omsorg, men òg i utsjånad, og oppførsel i møte med menn. I tillegg til den tidlegare nemnde «bli ny»-scena, kjem dette fram i forholdet til den mannlege sjefen. Gjennom filmen utviklar det seg eit meir intimt forhold mellom dei to. Nina tek òg større og større del i å hjelpe naboungane. Til slutt vel ho altså å reise inn att til Leningrad mellom anna for å redde naboguten som på dette tidspunktet var altfor svak til å koma seg ut av leilegheita. Men den gamle Nina er ikkje heilt vekk: Ho vel òg å reise attende for å halde fram med jobben. Så trass i at mykje i filmen ser ut til å bygge på stereotypiske binære motsetningar mellom maskulint og feminint, er det på ingen måte eintydig, og ein kan finne trekk hjå Nina som liknar på dei Hills skildrar at karakteren Ripley i *Alien* (Scott 1979) har (Hills 1999: 49).

Ein stor og avgjerande skilnad mellom russisk og vestleg framstilling av kvinnelege soldatar har med historia å gjere: Det har ikkje vore ei massemobilisering av kvinner til krigsteneste i Vesten. Og det er berre heilt nyleg av kvinner i vestlege militære styrkar har høve til å vera med på skarpe oppdrag. Den kanskje mest ikoniske kvinnelege soldaten i vestleg film, Jordan O'Neil i filmen *G.I. Jane* (Scott 1997) er aldri i ekte kamp.³⁰ Fleire vestlege akademikarar som har sett på kvinnelege heltar på film konkluderer med at framstillinga set feminitet og djervskap opp mot kvarandre (Inness 1999: 5; Schubart 2007: 268; Tasker 2011: 252–253). Hills på si side skriv om korleis kvinnelege heltar utfordrar tanken om det binære kjønssystemet: «Female action heroes confound binaristic logic in a number of ways, for they access a range of emotions, skills, and abilities that have traditionally been defined as either ‘masculine’ or ‘feminine’» (Hills 1999: 39). Denne tolkinga ser ut til å ha stor overføringsverdi til sovjetisk og russisk film, ettersom både fleire av kvinnene i *The Dawns...* og Nina i *Leningrad* kan forståast betre med ei utvida forståing av kva det er å vera kvinne.

Noko arbeid om presentasjonen av mannlege soldatar i russisk krigsfilm er så vidt eg veit ikkje gjort. Derimot skildrar Brian Baker ei veksande interesse for analyse av maskulinitet i film og fiksjon i USA og Storbritannia³¹ (Baker 2006: viii). Baker legg vekt på to sider ved soldatrolla: Den eine sida er koplinga mellom soldat og stat, soldaten som uttrykk for kollektivet og staten;

29. Det russiske publikum er alt godt kjend med krimromanfiguren Anastasija Kamenskaja, politikvinna som er helt i bøkene til Aleksandra Marinina. Anastasija er ikkje oppteken av utsjånaden sin, dette blir det stadig gjort poeng ut av i bøkene, sjølv om ho kan vera pen når ho berre vil (Olcott 2001: 59–60). Anastasija er nok ikkje like androgyn som Nina, men bae figurane stadfestar ein stereotypi om kva type kvinner som vel ei karriere innanfor eit sterkt mannsdominert og maskulint miljø.

30. Eit unntak er sjølvsgatt forteljingar om kvinnelege spionar – dette er ei type kvinnerolle i krig og konflikt som lenge har vorte oppfatta som truverdig.

31. Baker gjev fleire døme i innleiinga på boka si, i tillegg gav Donald Ralph og Karen MacDonald ut boka *Reel men at war: masculinity and the American war film* i 2011.

den andre sida er koplinga mellom soldat og maskulinitet, soldatrolla som uttrykk for reine maskuline verdiar i sterk kontrast til feminine (Baker 2006: 30–31). Men nett fordi dei stereotype kjønnsrollene i Sovjetsamveldet før og under andre verdskrigen ikkje knyter like sterke koplingar mellom soldatrolla og maskuline verdiar, er ikkje denne koplinga like eintydig i historisk krigsfilm frå Sovjetsamveldet og Russland. Boka *Reel Men At War* undersøker påverknaden krigsfilm kan ha i sosialiseringa av unge menn i det amerikanske samfunnet (Donald & MacDonald 2011: v). Ralph Donald og Karen MacDonald skildrar 18 arketypar som førekjem i amerikansk krigsfilm, der alle altså er menn (Donald & MacDonald 2011: 42). Desse arketypane er ikkje utelukkande knytt til krigsfilm eller til amerikansk kultur: Det er fleire trekk som kan overførast til ein analyse av soldatar i sovjetisk og russisk krigsfilm. Faktisk kan arketypane godt nyttast i arbeidet med å analysere kvinnene i *The Dawns...*³² Det er eit argument for at det binære kjønnsystemet, med veldig strenge stereotypiske kategoriar, ikkje er like grunnleggande som ved fyrste augnekast når soldatrolla vert utforska og framstilt på film.

DEN KVINNELEGE SOLDATEN SOM HOVUDKARAKTER – EIT EFFEKTIVT VERKEMIDDEL?

Forteljinga i filmene konstaterer at dei kvinnelege soldatane fantes, ved å ha kvinnelege soldatar og politi i hovudrollene, men utforskar ikkje fenomenet vidare. Publikum blir i liten grad invitert til å reflektere over at kvinner i det heile opptre som soldatar og politi. I *The Dawns...* oppstend komiske situasjonar fordi løytnant Vaskov, og landsbykvinnene, ikkje venta seg kvinnelege soldatar. Men i resten av forteljinga er det lite merksemd på den uvanlege situasjonen med kvinnelege soldatar. I *Leningrad* er det ein tilsvarande situasjon når Nina blir konfrontert med at kvinner gjev ordrar. Dette styrkar inntrykket av at dei kvinnelege soldatane er middel, ikkje mål i seg sjølve, for å formidle hovudbodskapen. Kjønnsidentitet er implisitt eit viktig tema i baa filmene – særleg knytt til drøftinga av karakterane og deira truverde. I stor mon speglar filmene samtidige haldningar og forventingar til kvinner og deira livsval. Nina Tsvetkova i *Leningrad* speglar 2000-talet med sin trong til sjølvrealisering og sitt androgyne uttrykk, kvinnene i *The Dawns...* speglar 1970-talet med si sjølvoppofring og sitt stereotypiske kvinnelege uttrykk.

Hovudbodskapen i dei to filmene er knytt til kor forferdeleg krig er, og syner menneskeleg liding på eit intimt nivå: Dette er ikkje fyrst og fremst forteljingar om dei store heltane eller vendepunkta. Det å nytte kvinner i hovudrollene er med på å understreke denne bodskapen på ein effektfull måte. Effekten ligg i forventninga til kvinnerollene: Dei har ei oppgave og eit ansvar for å forsterke og legitimere dei moralske drøftingane. Dette er særleg sterkt fordi handlinga

32. Ei slik analyse vil ikkje bli gjort i denne artikkelen. Men heilt kort kan det nemnast at Galja høver til «The coward», i tillegg har både Liza og Sonja trekk frå «The virgin», som plasserar dei meir i kategorien jenter framfor kvinner, i likskap med døma til Donald og MacDonald (Donald & MacDonald 2011).

er sett i ein krigssituasjon, men dei moralske drøftingane kan òg knytast til andre, meir universelle situasjonar. Dette gjer sitt til at filmar og kulturuttrykk som tek føre seg traume, som til dømes krig, ofte når eit stort publikum og vekker reaksjonar. Funksjonen som moralske førebilete har mellom anna vorte drege fram av Heldt som noko negativt, der ho vert kopla til framstilling av kvinner som passive og utan utvikling. Men det er trong til nyansere biletet Gillespie og Heldt har teikna av kvinner i russisk kultur – som statiske, passive og usjølvtendige. Dei kvinnelege hovudrollene i *The Dawns...* og *Leningrad* er mangfaldige, kreative og sjølvtendige både sosialt og profesjonelt.

Det er ikkje tvil om at i Sovjetsamveldet og i dagens Russland er det heltenarrativet knytt til krigen som stend sterkast, jamfør det Svetlana Aleksijevitsj kallar den mannlege måten å minnast krig på. Ein annan forklaring kan vera at det er forteljinga styresmaktene har bruk for: for å rettferdiggjere tidlegare og samtidig politikk. Men i eit land der så mange vart prega av krigen på forferdeleg vis, oppstend eit sprik mellom forteljinga frå offisielt hald, og den ein ser kring seg i familie og nærmiljø. I dette perspektivet får forteljinga om dei kvinnelege soldatane ein ny funksjon. Som kvinnelege soldatar kan dei med større truverde formidle ei krigshistorie som ligg nærare til den vanlege folk opplever, jamfør det Erlil skriv om kor tenleg ein film er for identitetsskapande prosessar og minnekultur. Filmene tillèt ein refleksjon over moralske dilemma og verdiar som er meir tilgjengeleg enn drøftingar av krigen elles i samfunnet. At filmene opnar for ein meir mangfaldig minnekultur, både med tanke på kva krigen var og korleis ulike menneske deltok, er viktig for handsaminga av traumet, og er med på å gjera krigen til eit stendig aktuelt tema i forminga av russisk identitet.

KJELDER

- Aleksijevitsj, Svetlana (2008) *U vojny ne zjenskoe litso*, royallib.com: Vremja. Tilgjengeleg på http://royallib.com/book/aleksievich_svetlana/u_voyni___ne_zjenskoe_litso.html. Lesedato 06.03.2015.
- Aleksijevitsj, Svetlana (2014) *Krigen har intet kvinnelig ansikt*, Oslo: Kagge.
- Andrejev, Feliks (1972) *Zori neugasimye*. Izvestija 30.08. Tilgjengeleg på <http://dlib.eastview.com/browse/doc/25019427>.
- Anninskij, L. (1973) *Ikh krov'ju...* Iskusstvo kino Tilgjengeleg på <http://dlib.eastview.com/browse/doc/28582893>.
- Arnsjtam, Lev (1944) *Zoja*, Sojuzdetfil'm. Omsett tittel Tilgjengeleg på <http://www.gorkyfilm.ru/cinema/zoya.html>.
- Baker, Brian (2006) *Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres, 1945-2000*, London, GBR: Continuum International Publishing.
- Bakøy, Eva & Jo Sondre Moseng (2008) *Filmanalytiske tradisjoner*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Bondartsjuk, Fjedor (2013) *Stalingrad*, Omsett tittel Tilgjengeleg på <https://youtu.be/oGT0FKNkWz8>.
- Buravskij, Aleksandr (2009) *Leningrad*, Kenn Management. Omsett tittel *Attack On Leningrad*.
- Bykov, Leonid (1973) *V boj idut odni stariki*, Kinostudija imeni A. Dovzjenko. Omsett tittel *Only Old Men Are Going To Battle*.

- Chernykh, Natal'ja (2007) *Leningrad*. Telegazeta 15.02. Tilgjengeleg på <http://dlib.eastview.com/browse/doc/11521115>.
- Davlet'jarov, Renat (2015) *A zori zdes' tikhie...* Nasje Kino. Omsett tittel *The Dawns Here Are Quiet...*
- Dobtrjakova, Elena (2007) «*Leningrad*» *nado smotret' molodezji!* Nevskoe vremia Tilgjengeleg på <http://dlib.eastview.com/browse/doc/11560614>.
- Dombrowski, Nicole Ann (1999) *Women and war in the twentieth century : enlisted with or without consent*, New York: Garland.
- Donald, Ralph & Karen Macdonald (2011) *Reel men at war masculinity and the American war film*, Lanham, Md.: Scarecrow Press.
- Erll, Astrid (2012) «War, film and collective memory: Plurimedial constellations». *Journal of Scandinavian Cinema* 2: 231–235. DOI: http://dx.doi.org/10.1386/jscs.2.3.231_1
- Fedorova, V. (1972) *Gotovnost' k podvigu*. Pravda 29.11. Tilgjengeleg på <http://dlib.eastview.com/browse/doc/21777320>.
- Fil'my o vojne: klassika protiv sovremennosti* (2015) i: Wciom (ed). wciom.ru. Tilgjengeleg på <http://wciom.ru/index.php?id=236&uid=115288>.
- Gillespie, David (2003) *Russian cinema*, Harlow: Longman.
- Gjelsvik, Anne (2013) *Hva er film*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Heldt, Barbara (1987) *Terrible perfection: women and Russian literature*, Bloomington, Ind: Indiana University Press.
- Hills, Elizabeth (1999) «From 'figurative males' to action heroines: further thoughts on active women in the cinema». *Screen* 40: 38–50. DOI: 10.1093/screen/40.1.38.
- Høgetveit, Åsne Ø. (2014) *Kvinner i sovjetisk og russisk krigsfilm – offer og moralske førebilete* Stad utgjeve: Universitetet i Tromsø – Noregs arktiske universitet. Tilgjengeleg på <http://munin.uit.no/handle/10037/6622>.
- Høgetveit, Åsne Ø. (2015) *Finst egentleg den kvinnelege krigen til Svetlana Aleksijevitsj?* *Forskning.no*. Foreningen for drift av forskning.no. Tilgjengeleg på <http://forskning.no/meninger/kronikk/2015/10/svetlana-aleksijevitsj-og-dei-kvinnelege-soldatane>.
- 'Immortal Regiment' marches pay tribute to WW2 heroes worldwide*. (2016) Radio Free Europe 08.05.2016. Tilgjengeleg på <http://on.rt.com/7c4b>.
- Inness, Sherrie A. (1999) *Tough girls : women warriors and wonder women in popular culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Ivojlova, Irina (2003) *Vozkhozjdenie*. Trud 05.01.2003. Tilgjengeleg på http://www.trud.ru/article/04-01-2003/51289_vosxozhdenie.html.
- Jegiazarov, Gavriil (1972) *Gorjatsjij Sneg*, Mosfilm. Omsett tittel *Hot Snow*.
- Kabanov, Mikhail (2012) *Notsjnye Lastotsjki*, Star Media. Omsett tittel *Night Swallows*.
- Kaes, Anton (1989) *From Hitler to Heimat : the return of history as film*, Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Kapralov, G. (1972) *Aplodismenty geroju*. Pravda Tilgjengeleg på <http://dlib.eastview.com/browse/doc/21776769>.
- Kinopoisk (2016) *250 lutsjsjikh fil'mov*. Tilgjengeleg på <http://www.kinopoisk.ru/top/-49>.
- Kitajtsev, Aleksej *Zjenskoe litso vojny. «Katjusha»*. Omsett tittel: *Krigens kvinnelege andlet. «Katjusha»* Tilgjengeleg på http://russia.tv/brand/show/brand_id/4882. Lesedato 17.03.2015.
- Klimov, Elim (2011) *Idi i smotri*, Artificial Eye. Omsett tittel *Come and see*.
- Kottasova, Ivana (2015) *Putin's movie wishlist: Crimea and military glory*. CNN 03.03.2015. Tilgjengeleg på <http://money.cnn.com/2015/03/03/media/russia-film-topics-crimea/>.
- Krylova, Anna (2010a) «Neither erased nor remembered: Soviet 'women combatants' and cultural strategies of forgetting in Soviet Russia 1940s-1980s» i: Biess, Frank & Robert G. Moeller (red.) *Histories of the aftermath : the legacies of the Second World War in Europe*. New York: Berghahn, VII, 321 s.
- Krylova, Anna (2010b) *Soviet women in combat : a history of violence on the Eastern Front*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Kustov, Maksim (2007) *Gljanetsevaja blokada*. Tribuna 02.03. Tilgjengeleg på <http://dlib.eastview.com/browse/doc/11676919>.
- Lebedev, Nikolaj (2002) *Zvezda*, Mosfilm. Omsett tittel *The Star*.
- Liehm, Mira & Antonin J. Liehm (1977) *The most important art : Eastern European film after 1945*, Berkley: University of California Press.
- Lutsjsjie fil'my o Velikoj Otetsjestvennoj vojne*. Tilgjengeleg på <https://www.kinopoisk.ru/top/lists/97/>. Lesedato 17.08.2016.
- Maljukov, Andrej (2008) *My iz budusjtsjego*, Rossija. Omsett tittel *Black Hunters*.
- Markwick, Roger D. & Euridice Charon Cardona (2012) *Soviet women on the frontline in the Second World War*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Mazzarino, Andrea (2013) «Entrepreneurial Women and the Business of Self-Development in Global Russia». *Signs* 38: 623–645. DOI: 10.1086/668550.
- Mokritskij, Sergej (2015) *Bitva za Sevastopol'*, Kinorob, Novye ljudi. Omsett tittel *The Battle for Sevastopol*.
- Naremore, James (2000) *Film adaptation*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Oljusjkin, Kirill (2013) *Boris Vasiljev: 'Khotsju pozjelat', tsjto by vsem nam bylo khot' tsjutotsjku legtsje zjit'...*. Litsej 25.03. Tilgjengeleg på <http://gazeta-licey.ru/public/lyceumconversation/5261-boris-vasilev-xochu-pozhelat-chtoby-vsem-nam-bylo-xot-chutochku-legche-zhit>.
- Pernavskij, Grigorij «*Leningrad*», serija pervaja. Tilgjengeleg på <http://actualhistory.ru/53>.
- Rogozjkin, Aleksandr (2002) *Kukusjka*, SF Norge Fidalgo. Omsett tittel *The Cuckoo*.
- Rostotskij, Stanislav (1962) *Na semi vetrakh*, Kinostudija imeni M. Gor'kogo. Omsett tittel *For The Seven Winds*.
- Rostotskij, Stanislav (1972) *A zori zdes' tikhie...* Kinostudija imeni M. Gorkogo. Omsett tittel *The Dawns Here Are Quiet...*
- Salys, Rimgaila (2013) *The Russian cinema reader: Vol. 2 : The Thaw to the present*, Brighton, Mass: Academic Studies Press.
- Schubart, Rikke (2007) *Super Bitches and action babes: the female hero in popular cinema, 1970-2006*, Jefferson, N.C.: McFarland
- Scott, Ridley (1979) *Alien*, Ladd company.
- Scott, Ridley (1997) *G.I. Jane*, Largo entertainment.
- Shakhnazarov, Karen (2012) *Belyj Tigr*, Mosfilm. Omsett tittel *White Tiger*.
- Shaw, Tony & Denise J. Youngblood (2010) *Cinematic Cold War: the American and Soviet struggle for hearts and minds*, Lawrence, Kan: University Press of Kansas.
- Shepitko, Larisa (1966) *Kryl'ja*, Mosfilm. Omsett tittel *Wings*.
- Shepitko, Larisa (1976) *Voskhozjdenie*, Mosfilm. Omsett tittel *The Ascent*.
- Tarkovskij, Andrej (1962) *Ivanovo detstvo*, Mosfilm. Omsett tittel *Ivans barndom*.
- Tasker, Yvonne (2011) *Soldiers' Stories: Military Women in Cinema and Television Since World War II*, North Carolina: Duke University Press.
- Turovskaya, Maya (1993) «Woman and the 'Woman Question' in the USSR» i: Attwood, Lynne (red.) *Red women on the silver screen: Soviet women and cinema from the beginning to the end of the Communist era*. London: Pandora, 133–140.
- Vasiljev, Boris (1975) *A zori zdes' tichie ... : povest'*, Moskva, : Detskaja literatura.
- Vejnin, Mao (2005) *Zhèlide líming jìngqiāoqiāo*, SSTV.
- White, Hayden (1988) «Historiography and Historiophoty». *The American Historical Review* 93: 1193. DOI: 10.2307/1873534.
- Youngblood, Denise J. (2007) *Russian war films: on the cinema front, 1914-2005*, Lawrence, Kan.: University Press of Kansas.
- Zjigulenko, Jevgenija (1981) *V nebe «notsjnye ved'mi»*, Kinostudija imeni M. Gor'kogo. Omsett tittel *There Are «Night Witches» In The Sky*. Tilgjengeleg på <https://www.youtube.com/watch?v=GnZvbBYS9gQ>.