

UiT

NORGES
ARKTISKE
UNIVERSITET

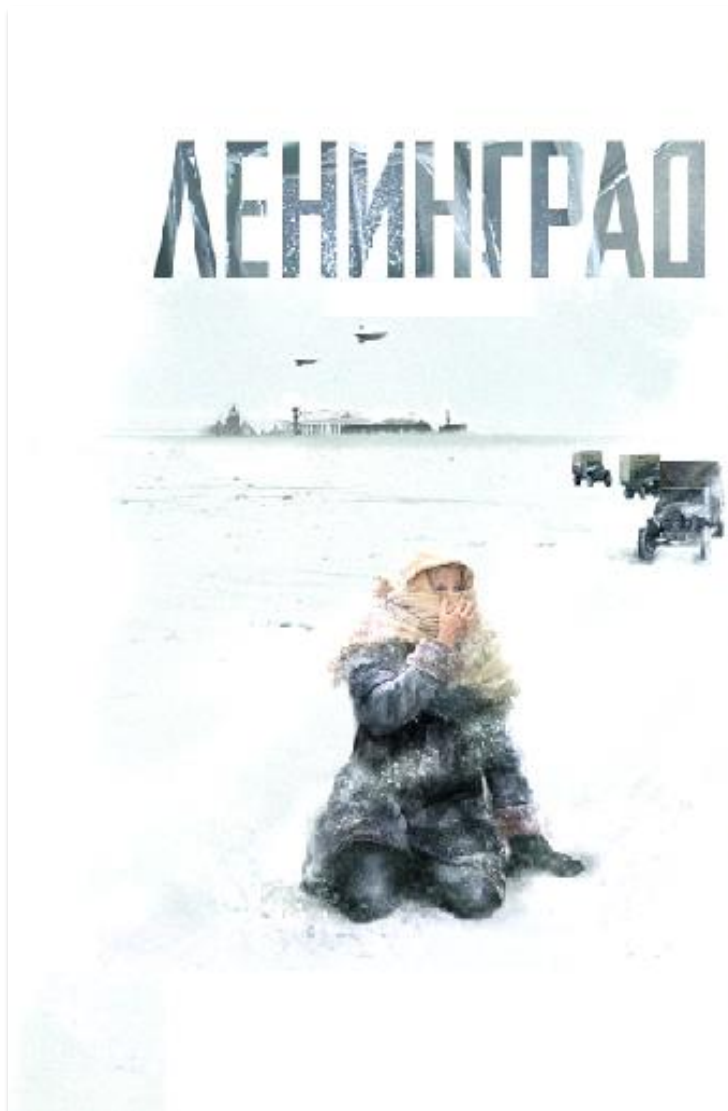
Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærarutdanning

Kvinner i sovjetisk og russisk krigsfilm

– offer og moralske førebilete

—
Åsne Ø. Høgetveit

RUS-3960 Masteroppgåve i Russlandsstudiar. Mai 2014



Framsidedeilete er filmplakatene til *A zori zdes' tikhie* (Rostotskij 1972) og *Leningrad* (Buravskij 2007).

Fyriord

Fyrst vil eg rette ein stor takk til rettleiaren min, Yngvar B. Steinholt. Takk for at du har støtta prosjektet mitt heile vegen frå det var ein halvvegs gjennomtenkt ide til det endeleg er ei ferdig oppgåve. Du har gjeve god tilbakemelding og rettleiing både på prosess og innhald gjennom heile arbeidet – det har vore til stor motivasjon at du har synt stor interesse for oppgåva og hatt ambisjonar på mine vegne.

Vidare vil eg takke mine medstudentar på lesesalen, frå alle fagmiljø. Takk for hyggeleg og morosamt samvære, både sosialt og fagleg. Ved å la meg skravle om oppgåva mi i tide og utide har de hjelpt meg meir enn de kanskje trur. Ein ekstra takk til Hedvig Ølmheim og mor, Kari Rustberggard, for korrekturlesing og tilbakemeldingar, og takk til Turid Austin Wæhler og Kjersti Hellesøy for gode innspel og tilbakemeldingar i innspurten.

Ein særskilt takk vil eg òg rette til masterseminara på historie der eg har fått gode tilbakemeldingar og relevant kritikk både frå studentar og tilsette.

Tromsø 14. mai 2014

Åsne Ø. H

Merknadar til transkripsjon og bruk av russisk

Russiske titlar og namn vert transkribert frå kyrillisk til latinsk alfabet i oppgåva, med bruk av retningslinene frå Språkrådet.¹ Unntaket er på namn som har innarbeidde skrivemåtar på norsk, i tillegg vert mjukt eller hardt teikn markert med ´. Sitat på russisk vert attgjeve originalt, det vil seie med kyrillisk i teksten, og i norsk omsetting i fotnote. Dersom anna ikkje vert oppgjeve er det eg som har omsett frå russisk til norsk.

Lange bok- og filmtitlar vert fortkorta i teksten. Titlar vert presentert fullstendig fyrste gong, med forkortinga som vert nytta seinare i parentes.

Fedreland og moderland

Den mest utbreidde nemninga for fødeland i Russland er *Rodina* – ofte presentert som mor. *Moderland* kan fungere som norsk omsetting her. Andre verdskrigen vert kalla *Velikaja Otetsjstvennaja Vojna – Fedrelandskrigen* – i Russland. Fedreland er ei mykje mindre nytta nemning og syner til det kjønna ved ein krig: krig er maskulint og høyrer til fedrane, ikkje mødrene. Men i krigsfilmane ropar gjerne soldatane *za Rodinu – for moderlandet* når dei stormar fram. Så ein forsvarte moderlandet i den store fedrelandskrigen. I denne oppgåva vil derfor moderland ofte verte nytta for å gje ei kjensle av den russiske oppfatninga.

¹ Retningslinene frå Språkrådet: <http://sprakradet.no/upload/Rettskriving%20og%20ordlister/russ.pdf> (sist vitja 12.05.2014)

Innhald

1. Innleiing	1
1.1. Problemstilling	2
1.2. Historie på film og i fiksjon	2
1.3. Kvinneroller på russisk film	4
1.4. Andre verdskrigen i russisk medvit	4
1.5. Kvifor <i>A zori...</i> og <i>Leningrad</i>	6
1.6. Oppgåvestruktur	6
2. Tidlegare forskning, metode og teoretiske refleksjonar	8
2.1. Forskingsstatus	8
2.2. Kontinuitet mellom sovjetisk og post-sovjetisk kultur	11
2.3. Filmanalyse	13
2.4. Kjønnsperspektiv	13
3. Den historiske konteksten	15
3.1. Kvinnelege sovjetiske soldatar – Nattheksene og deira systrer	15
3.1.1. Omfang og demografi – “For moderlandet! For Stalin!”	15
3.1.2. Motivasjon – døtrer av si samtid	18
3.1.3. Lagnad	22
3.2. Brezjnev-epoken og Putin-epoken	24
4. Presentasjon og drøfting av filmene	29
4.1. <i>A zori...</i>	29
4.1.1. Samandrag <i>A zori...</i>	30
4.1.2. Førebels refleksjonar kring <i>A zori...</i>	31
4.2. <i>Leningrad</i>	33
4.2.1. Samandrag <i>Leningrad</i>	34
4.2.2. Førebels refleksjonar kring <i>Leningrad</i>	35
4.3. Samanlikning av boka og filmen <i>A zori...</i> , og filmen og fjernsynsserien <i>Leningrad</i>	36
4.3.1. <i>A zori...</i> : bok og film	37
4.3.2. <i>Leningrad</i> : fjernsynsserie og film	38
4.4. Samanlikning av <i>A zori...</i> og <i>Leningrad</i>	40
4.4.1. Motivasjon	40
4.4.2. Fienden	41
4.4.3. Kvinnelege karakterar som verkemiddel	41
4.4.4. Framstilling av sovjetsamfunnet	43
4.4.5. Umyndiggjering av sterke kvinner	43
4.5. Oppsummering	44
5. Krig, systerskap og kjærleik	46
5.1. Krigs- og kampsituasjonar	46
5.1.1. Med og utan meistring – krigs- og kampscener i <i>A zori...</i>	46
5.1.2. Utrøyttelig politikvinne – krigs- og kampscener i <i>Leningrad</i>	49
5.1.3. Samanlikning og drøfting av krigs- og kampscener i <i>A zori...</i> og <i>Leningrad</i>	50
5.2. Systerskap	51
5.2.1. Badstove og allsong – systerskapsscener i <i>A zori...</i>	52
5.2.2. Vodka og felles lagnad – systerskapsscener i <i>Leningrad</i>	53
5.2.3. Samanlikning og drøfting av systerskapsscener i <i>A zori...</i> og <i>Leningrad</i>	54
5.3. Kjærleik	55
5.3.1. Dagdraumar og traume – kjærleiksscener i <i>A zori...</i>	56
5.3.2. Vonlause forhold – kjærleiksscener i <i>Leningrad</i>	57
5.3.3. Samanlikning og drøfting av kjærleiksscener i <i>A zori...</i> og <i>Leningrad</i>	59
5.4. Oppsummering	60

6. Konklusjon	62
6.1. Krig, systerskap og kjærleik – utvikling av karakterane	62
6.2. Kvinnesyn	62
6.3. Kvinner som hovudroller	63
6.4. Dialogen med publikum	64
6.5. Brot og kontinuitet	64
6.6. Avsluttande refleksjonar	65
Kjeldeliste	67
Vedlegg	71

1. Innleiing

Hausten 2008 kom den russiske storfilmen *Admiral* (Kravtshuk, 2008) på kino, då var eg utvekslingsstudent i Arkhangelsk og fekk sett filmen der. *Admiral* handlar om kvitegardist og admiral Aleksander Koltsjak i åra 1916—1922. Filmen gjorde eit stort inntrykk og vekte ei sterk interesse hjå meg for korleis moderne russisk film presenterer russisk historie. Det er veldig inspirerende då å få høve til å undersøke dette feltet i ei masteroppgåve. Når eg skulle finne filmar det kunne vera aktuelt å skrive ei masteroppgåve kring, skjøna eg fort at filmen *A zori zdes' tikhie...*¹ (*A zori...*) ville kunne verte sentral. Eg visste så godt som ingenting om filmen før eg såg han, og den dramatiske oppbygginga i filmen sette djupe spor hjå meg. Det eg ikkje var klar over fyrste gong eg såg denne filmen var at han skil seg tydeleg ut frå andre filmar om andre verdskrigen ved å ha kvinnelege soldatar i hovudrollene. Frå tidlegare i studiet, og av generell interesse for Russland og russisk historie, hadde eg ein viss kjennskap til at kvinner deltok som soldatar på russisk side under krigen. Fyrst og fremst hadde eg høyrte om pilotane, men eg kjende ikkje i noko særleg mon til omfang eller historia kring dette fenomenet.

Russlandsforskning og –studiar er eit stort område som trekker vekslar på fleire fagdisiplinar, og ofte krev ei tverrfagleg tilnærming. Både statsvitskap, historie og kulturvitskap, med mange av sine underdisiplinar, er sentrale for å svare på spørsmåla knytt til russisk kultur og samfunn. Denne oppgåva er tverrfagleg, og nyttar historie, særleg krigs- og minnehistorie; kulturvitskap, fyrst og fremst filmvitskap; samt kjønnsstudiar for å svare på problemstillinga skildra nedanfor.

Oppgåva byggjer på og nyttar seg av forskning på område kor det tidlegare er gjort ein del arbeid. Det gjeld særleg forskning på og om andre verdskrigen, men òg kvinner på film er eit område det er skrive mykje om. Derimot er det ikkje skrive mykje om kvinner på russisk film generelt, eller kvinner i krigsfilmar spesielt.

For betre å forstå Russland og russisk kultur er det viktig å undersøke område av kulturen der ein opplever skilnadar frå, i mitt tilfelle, norsk og vestleg kultur. Eit område som har peika seg ut i mitt medvit er innom likestilling og kvinnerolla. Det vert for enkelt, og dermed upresist, å forklare kulturskilnadane med at kvinnerolla i Russland er smalare enn i Vesten. Dersom ein tek føre seg historia kan ein raskt finne døme på det motsette. Men det er heller ikkje berre eit spørsmål om vidare eller smalare – for å seie meir er det naudsynt å undersøke korleis kvinnerolla kan vera annleis. Det å nytte likestilling og kvinnesyn som utgangspunkt for å koma

¹ “Daggrya her er stille...” Rostotskij 1972

nærare inn på kulturen vil kunne gje verdfull innsikt både for akademisk forskning, og for samfunnet elles. Å sjå på korleis kvinnerolla blir framstilt er eit viktig ledd for å forstå ein kultur og ein stat.

1.1 Problemstilling

Med utgangspunkt i filmen *A zori zdes' tikhie...* (Rostotskij 1972) og fjernsynsserien *Leningrad* (Buravskij 2007) ynskjer eg å undersøke kva rolle kvinner spelar og kva aktive kvinner i krigssituasjonar kommuniserer ut i desse produksjonane.² Gjennom å sjå på korleis kvinner blir framstilt i scener som krinsar kring krigs- eller kamphandlingar, systerskap og kjærleik vil eg seie noko om kva type kvinnerolle som blir formidla. Problemstilling er:

Brot og kontinuitet i kvinneroller på russisk film: Kva budskap blir formidla gjennom russisk film frå dei siste ti åra om kvinnelege soldatar og førebilete og kva vart formidla på 1970-talet?

Underproblemstillingane vert kor vidt og på kva måte utfordrar filmane sitt publikum; funksjonen til kvinner i russisk kultur; korleis samfunnet elles vert spegla gjennom kvinnekarakterane i filmane som er valt ut som analysegrunnlag; og i forlenginga av dette om filmane er uttrykk for eit kvinnesyn eller freistar å påverke den ålmenne oppfatninga av kvinnerolla i Russland.

Målet for oppgåva er med andre ord å undersøke dei meir djuptgåande diskursane om kvinners posisjon og rolle i samfunnet, derfor verkar det føremålstenleg å nytte filmar retta mot eit breitt publikum for analyse og drøfting. I neste avsnitt, 1.2, kjem ei lengre utgreiing om kvifor det er eit godt og relevant val å nytte film.

1.2 Historie på film og i fiksjon

Skjønnlitteratur og fiksjon spelar viktige roller for å få oss til å fatte og relatere til hendingar og røynsler me ikkje har opplevd eller hatt. Fiksjon som utspelar seg i ei faktisk historisk setting påverkar gjerne publikum sterkare enn ein forskingsartikkel eller ei dokumentarisk framstilling. For den jamne publikummar kan det vera ein roman eller spelefilm som opnar for å undersøke fakta nærare i oppslagsverk, fagbøker og dokumentarar. Fiksjon inviterer òg gjerne inn til ein breiare diskusjon og drøfting i det offentlege rom kring den aktuelle hendinga. Døme på dette frå norsk offentlegheit kan vera filmar som *Kautokeino-opprøret* (Gaup, 2008). Men det som vert testen på om ein film med historisk handling vert oppfatta som god eller dårleg har ofte

² Gjennom oppgåva vil *A zori zdes' tikhie...* og *Leningrad* stort sett verte omtala som "filmene". Det er for å gjere teksten meir lesbar, og er uproblematisk all den tid det ikkje er sentralt i oppgåva kor vidt det er ein film eller ein fjernsynsserie.

ikkje med akademisk historieskriving eller formidling å gjere. Historisk film, vert som anna film, vurdert ut frå kor vidt plottet verkar troverdig, samt skodespelarprestasjonar for å nemne noko. Slik sett blir historiefremstilling i fiksjon eit særst interessant tema for humanistisk forskning. Ei slik oppfatning vert støtta av kulturvitar Cecilia Trenter som skriv at det å undersøke formidling av historie og identitetsskapande prosessar tangerar det historikarar tradisjonelt har forska på. Det kan godt knytast i hop med forskning på nasjonsfellesskap, kjønn og etnisitet.³ Vidare skriv Trenter at bruk av historiske referansar i populærkultur er underordna eit anna føremål. Anten det er å selje eit produkt, fremje ein ideologisk budskap, eller dekkje behovet til konsumenten. Det på si side fører til at dei historiske referansane ved eit kvart høve kan bytast ut med andre, meir passande referansar. Likevel spelar historiske referansar på det me alt veit, og sjangeren, skrekkfilm eller kostymedrama, er med på å avgjere i kva grad ein kan bryte med vår ålmennkunnskap: filmene *Abraham Lincoln: Vampire hunter* (Bekmambetov, 2012) og *Lincoln* (Spielberg, 2012) kan ikkje vurderast utifrå dei same kriteria sjølv om både handlar om den historiske personen Abraham Lincoln. På den andre sida gjev ålmennkunnskapen rom til å lage veldefinerte skurkar og heltar, som alle kan godta: kva kan vel vera vondare enn nazi-zombiane i *Død snø* (Wirkola, 2009)? På mange vis kan ein sjå på ålmennkunnskapen som ei ramme, veggane i eit rom, og så er det sjangeren som møblerer rommet. Etersom populærkulturen ofte i sin bruk av historie bygger på nostalgi, ålmennkunnskap og universelle behov og normer, har han mykje til felles med måten historie vert nytta innanfor politikk.⁴

Føremonen til all fiksjon når det kjem til formidling er korleis menneskeleg drama, kjensler, etikk og moral vert handsama. Formidling der fakta er mest sentralt kan til dømes ikkje ta seg dei same fridomane når det kjem til å skildre kjensleliv og motivasjon til involverte personar. Statsvitarane Edwin Bacon og Matthew Wyman hevdar at litteraturen har ei særstilling når det kjem til å reflektere tilstanden til ein stat.⁵ Denne utsegna kan med fordel utvidast til kulturlivet generelt, inkludert populærkultur, anten det er bøkar, musikk eller film. Film retta mot eit breitt publikum er interessant nett fordi målet er å famne breitt. For at ein spelefilm skal vera god er publikum nøydd til å tru på og kjenne seg att i karakterane, og slik oppleve handlinga gjennom desse. Filmar som blir sett i ei historisk setting som er vel kjend for publikum gjer sterkare inntrykk nett på grunn av atkjenning. Dersom den historiske hendinga er prega av dramatik

³ Pelle Snickars og Cecilia Trenter, *Det Förflutna som film och vice versa : om medierade historiebruk* (Lund: Studentlitteratur, 2004), s. 99.

⁴ *Ibid.*, s. 100-101.

⁵ Edwin Bacon og Matthew Wyman, *Contemporary Russia, Contemporary states and societies* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006), s. 143.

og traume vil ikkje berre sjølve hendinga stå sterkare i medvitnet til publikum, men òg måten karakterane oppfører seg på i den historiske konteksten. Det inneber likevel ikkje at skaparane av breitt tilgjengeleg film ikkje kan utfordre fordommar hjå sitt publikum, men det må gjerast på ein annan måte enn det ein smalare film kan.

Historikar Hayden White introduserte omgrepet *historiophoty* for å skildre “the representation of history and our thought about it in visual images and filmic discourse”.⁶ Argumentet for eit eige omgrep, skilt vekk frå *historiografi*, handlar om at film og visuelle uttrykk gjer seg betre for å formidle visse sider ved historie: både korleis folk og omgjevnadar har sett ut, men òg kjensler. I artikkelen frå 1988 konsentrerer White seg om korleis eksperimentell film kan fungere som relevant og vitskapleg historiefremidlar. Det er ein interessant diskusjon for forskning på dette feltet, men det er diverre ikkje innom omfanget til denne oppgåva.

1.3 Kvinneroller på russisk film

Det var fleire moglege fokusområde for oppgåva ut i frå ynskje om å skrive om roller kvinner har i russisk film om andre verdskrigen. Når eg har enda opp på kvinnelege soldatar er dette delvis basert på filmene eg har sett: kvinnelege soldatar har utpeika seg som eit interessant aspekt i fleire av filmene, mellom anna fordi det er eit stort fråvær av aktivt kjempande kvinner i vestleg krigsfilm. Valet heng òg i hop med den særleine historia til dei kvinnelege soldatane på sovjetisk side under andre verdskrigen: dei er spesielle både i sovjetisk- og andre verdskrigskontekst.

Eit alternativ eg var innom var å sjå på sivile kvinner og heimefronten på russisk film. Dette vart valt vekk av omsyn til materialet og fordi denne framstillinga i mindre grad, i alle fall i utgangspunktet, utfordrar sitt publikum på ålmenne oppfatningar om kvinneleg innsats i andre verdskrigen og kvinneroller generelt. I avsnitt 4.3.2 vert det likevel kort kommentert korleis dei sivile kvinnene i dei aktuelle filmene verkar jamfør dei militære.

1.4 Andre verdskrigen i russisk medvit

Andre verdskrigen i Russland tok for alvor til 22. juni 1941 då Nazi-Tyskland braut ikkjeåtakavtala med Sovjetsamveldet. Sovjetsamveldet var dårleg budd på krigen og leid enorme nederlag dei fyrste krigsmånadane. Slaget ved Stalingrad (august -42 til februar -43) vart det store vendepunktet i Europa under andre verdskrigen, og i april 1945 kringsette sovjetiske styrkar Berlin. Ein reknar med at om lag 25 millionar sovjetiske innbyggjarar miste livet i løpet av krigen – halvparten sivile. Leningrad, i dag St. Petersburg, var kringsett i 872

⁶ Hayden White, "Historiography and Historiophoty," *The American Historical Review* 93, no. 5 (1988), s. 1193.

dagar frå hausten -41 til nyåret -43.⁷ Folk i Leningrad døydde i store tal av både svelt og sjukdom.

Nær historie har stor innverknad på sjølvoppfatning. Gjennom 1900-tallet gjekk folket i Russland gjennom eit utal kriser, men det er andre verdskrigen som peikar seg ut, og det er vanskeleg å overvurdere påverknaden han har hatt på Russland. Døme på dette er korleis Sigersdagen 9. mai til denne dag vert feira, og dei mange minnemonumenta (til dømes heltebyar, og store statuar som *Aljosja* i Murmansk og *Rodina Mat' zovjot!* i Volgograd) som er sett opp, i tillegg kan statusen militæret har nemnast i dette høvet. Bacon og Wyman syner mellom anna til ei opinionsundersøking der folk i Russland har svart at det russiske militæret er den offentlege institusjonen dei liter nest mest på, etter den russiskortodokse kyrkja.⁸ I likskap med Sovjetsamveldet i fyrste halvdel av 1970-talet har ein det siste tiåret hatt ei militære opprusting i Russland. Dagens militære opprusting vert av styresmaktene knytt i hop med andre verdskrigen mellom anna gjennom feiringa av 9. mai.⁹

Filmane eg har valt ut gjeng føre seg under andre verdskrigen. At det var mogleg å nytte denne historiske hendinga har utgangspunkt i filmtilfanget: det er produsert ei stor mengde film om denne epoken i russisk historie – heilt frå krigens dagar til i dag. Frå 60-talet og gjennom 70-talet var ein tydeleg oppsving i talet på filmar om krigen, det dabba av på 80- og 90-talet, for så å koma attende utover 2000-talet. Det på si side vitnar om kva plass andre verdskrigen har, og stadig får i russisk kvardag og kollektive minne. Det er heller ikkje berre på film, men i kulturuttrykk generelt at andre verdskrigen i stor mon vert handsama. Historikar Denise J. Youngblood skriv om krigsfilmar i Sovjetsamveldet og Russland: “War-themed films were exeptionally 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.”¹⁰ Den sentrale stillinga krigen har gjer òg at det er ekstra interessant å undersøke kvinneroller i desse filmane: det er ikkje noko snever og smal historisk setting som vert nytta for å formidle budskapet til filmskaparane.

Den mest utbreidde nemninga for fødeland i Russland er *Rodina* – ofte presentert som mor. *Moderland* kan fungere som norsk omsetting her. Andre verdskrigen vert kalla *Velikaja Otetsjstvennaja Vojna* – *Den store fedrelandskrigen* – i Russland. Fedreland er ei mykje

⁷ Kringsettinga av Leningrad vert ofte kalla *blokaden* av Leningrad frå det russiske namnet på hendinga. Seinare i oppgåva vert denne formuleringa nytta.

⁸ Bacon og Wyman, s. 135.

⁹ Sjå til dømes artikkel i Aftenposten frå 9. mai i år Per Anders Johansen, "- Vi reddet Europa. Nå sender de Nazistene mot oss," *Aftenposten*, 09.05 2014.

¹⁰ Denise J. Youngblood, *Russian war films : on the cinema front, 1914-2005* (Lawrence, Kan.: University Press of Kansas, 2007), s. 3.

mindre nytta nemning og syner til det kjønna ved ein krig: krig er maskulint og høyrer til fedrane, ikkje mødrene. Men i krigsfilmane ropar gjerne soldatane *za Rodinu – for moderlandet* når dei stormar fram. Så ein forsvarte moderlandet i den store fedrelandskrigen. I denne oppgåva vil derfor moderland ofte verte nytta for å gje ei kjensle av den russiske oppfatninga.

1.5 Kvifor *A zori...* og *Leningrad*

Både filmen *A zori...* og fjernsynsserien *Leningrad* skil seg ut frå dei fleste andre krigsfilmar frå si epoke alt frå fyrste augnekast: kvinnelege hovudroller. Det er ein tydeleg markør for ein annleis type krigsfilm. Spørsmålet vert på kva måte dei er annleis. Er filmane til dømes berre *uttrykk* for eit kvinnesyn, eller ynskjer dei òg å påverke oppfatninga av den russiske kvinnerolla?

I det tidlege arbeidet med oppgåva gjekk eg gjennom fleire filmar – eg valte å gå nærare inn i fem frå 1970-talet og fem frå 2000-talet. Dei åtte andre filmane vert kort skildra i vedlegget.¹¹ Filmane varierer i sjanger og uttrykk, men sams for alle er at dei er vinkla mot eit breitt publikum. Valet om å undersøke breitt tilgjengelege filmar framfor smale har utgangspunkt i refleksjonar gjort i 1.1 om formidling og dialog mellom filmskapar og publikum. Slik sett plasserer eg meg innanfor det historikar Denise J. Youngblood kallar “Toplin-skulen”, etter historikar Robert Brent Toplin, som argumenterer for at historikarar bør forske på populær, breitt retta film.¹² Utvalet er gjort gjennom å lesa om russisk krigsfilm på ulike nettsider, både russiske og vestlege, og sjå utsnitt, trailerar, og heile filmar på nett, samt via filmutvalet til biblioteket.

1.6 Oppgåvestruktur

I kapittel to fylgjer ein oversikt over forskingsfelt og dei viktigaste kjeldene for oppgåva, i tillegg til ein del om teori og framgangsmåte. Kapittel tre er eit bakgrunnskapittel med ein historisk presentasjon av kvinnelege soldatar i militær teneste under andre verdskrigen. Bakgrunnen til kvinnene, motivasjon og lagnad vert særskilt vektlegg for å gje ein historiefagleg bakgrunn å vurdere filmane og karakterane etter. Til slutt i kapittelet kjem ei presentasjon av minnekulturen kring andre verdskrigen i høvesvis Brezjnev- og Putin-epoken. For å svare på problemstillinga om brot og kontinuitet frå sovjetisk- til postsovjetisk samfunn er det viktig nett å gå inn i konteksten til tidspunkta kvar av filmane kom ut på.

¹¹ Sjå vedlegget.

¹² Youngblood, s. x.

Kapittel fire og fem er sjølve analysekapitla. I kapittel fire vert fyrst filmene *A zori...* og *Leningrad* presentert med regissør, bakgrunn, og noko om mottaking og ettermæle. Målet er å syne korleis filmene representerer si samtid. Kjeldene for denne delen – utover filmene – er ulike avisartiklar funne på internett og nettsider om film. Deretter fylgjer eit kort samandrag av filmene. Både filmene finns i to versjonar: det vil seie *A zori...* er ei filmatisering av ei bok, *Leningrad* kom i ein versjon tilrettelagt som fjernsynsserie og ein versjon som heileftas spelefilm. Det er derfor relevant å sjå på likskapar og skilnadar mellom versjonane. Den samanlikninga kjem etter samandraget. Til slutt kjem ei drøfting av dei to filmene opp mot kvarandre, og opp mot framstilling av kvinner i russisk kultur. Eit sentralt spørsmål her er kva som verkar å vera motivasjonen for å nytte kvinner i hovudrollene i dei to filmene. I kapittel fem vil eit utval scener med liknande tematikk bli undersøkt nærare. Tematikken eg har valt ut er krigs- og kampsituasjonar, systerskap og kjærleik. Dette er tema som er sentrale i både filmene, og i krigsfilmar generelt.¹³ Dei tre tema det vert teke utgangspunkt i er der karaktertrekka kjem til syne, på litt ulike vis. Målet med kapittelet er å koma nærare inn på dei kvinnelege hovudkarakterane: deira motivasjon, utvikling og budskap, for slik å seie noko om likskapar og skilnadar, brot og kontinuitet. Inndelinga i kapittelet er tematisk, under kvart av tema vert fyrst scener frå *A zori...* og deretter *Leningrad* presentert, til slutt vert scenene frå dei to filmene samanlikna. Kapittel seks er konklusjonen der hovudfunna vert oppsummert og gjort greie for.

¹³ I krigsfilmar generelt er det rett nok brorskap og ikkje systerskap som vert skildra.

2. Tidlegare forskning, metode og teoretiske refleksjonar

2.1 Forskingsstatus

For dagens russlandsforskarar er det framleis problem med tilgang til russiske arkiv, det fører til at det framleis ikkje er heilt enkelt å seie noko om omfang av kvinnelege soldatar på russisk side under krigen, eller staten si rolle i rekruttering og oppfylging. Markwick og Charon Cardona skildrar arbeidet med russiske arkiv: “The Russian archival system, with its restricted access, can channel the naïve researcher into the officially acceptable, sanitized image of the Great Patriotic War.”¹⁴

Det tok om lag to tiår før det sovjetiske samfunnet tok til å handsama krigserfaringane sine. Det er kan hende ikkje så underleg, og har sjølv sagt fleire årsakar. Ein del av det kan vera at fyrsteprioriteten etter krigen var å bygge opp att landet, og hegne om det som var att. Men frå midten av 1960-talet vaks talet på memoarar som vart utgjeve, og kvinnelege veteranar som gav ut memoarar tok form av ei eiga rørsle.¹⁵

I 1985 gav den kviterussiske journalisten og forfattaren Svetlana Aleksievitsj ut ei bok basert på intervju av kvinnelege veteranar frå andre verdskrigen, og forfattarens eigne refleksjonar kring desse møta: *U vojny ne zjenskoe litso* (1985).¹⁶ Svetlana Aleksievitsj har òg skrive bøker om den russiske Afghanistan-krigen og Tsjernobylulykka. *U vojny...* var ikkje berre nybrottsarbeid om kvinneleg deltaking på fronten, men var òg eit frampeik mot den generelle kritikken av dei heroiske mytane knytt til andre verdskrigen som kom med oppløysinga av Sovjetsamveldet. Aleksievitsj har ei sær s tydeleg og subjektiv forteljarstemme i boka. Fyrste avsnitt er ei kort drøfting av kva “kvinne” betyr: “Женщина дает жизнь, женщина оберегает жизнь, женщина и жизнь – синонимы.”¹⁷ Ho gjeng langt i å framstille ulike overlevingsstrategiar (som til dømes å plukke blomar og lyde på fuglesong når ein stend vakt) som noko spesifikt kvinneleg. Ho drøftar ikkje kva strategiar menn bruka, og har ikkje samanlikna kvinner og menns røymsler. *U vojny...* som kjelde er, ut frå definisjonane til mellom anna historikar Knut Kjeldstadli, ei *levning* frå Sovjetsamveldet på slutten av syttitalet og til midten av åttitalet, men boka er òg ei *beretning* om kvinners erfaring av andre verdskrigen.¹⁸

¹⁴ Roger D. Markwick og Euridice Charon Cardona, *Soviet women on the frontline in the Second World War* (Basingstoke: Palgrave Macmillan), s. 4.

¹⁵ Anna Krylova, *Soviet women in combat : a history of violence on the Eastern Front* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), s. 11.

¹⁶ “Krig har ikkje kvinneandlet”. Svetlana Aleksievitsj, “U vojny ne zjenskoe litso,” (1985). <http://www.e-reading.co.uk/book.php?book=1604>.

¹⁷ “Kvinna gjev liv, kvinna bevarer liv, kvinne og liv er synonym”. Ibid., s. 1.

¹⁸ Knut Kjeldstadli, *Fortida er ikke hva den en gang var : en innføring i historiefaget*, 2. utg. ed. (Oslo: Universitetsforlaget, 1999), s. 170-175.

Historiene veteranane vel å fortelje og deira eigne refleksjonar er påverka av dei 35-40 åra som har gjege sidan krigen. Det gjer at dei må lesast og forståast ut frå denne konteksten i motsetnad til dagbøker, brev og liknande produsert under sjølve krigen. Fyrsteutgåva av boka var rett nok noko sensurert og kom ut fyrst to år etter at ho eigentleg var ferdig, men i 2004 kom ei ny, usensurert utgåve ut.¹⁹ Dette fell saman med ei generell oppblomstring ved inngangen til 2000-talet av forskingsarbeid om kvinner i Den raude hær.²⁰ Boka til Aleksievitsj kom på svensk i 2013, og skal koma på norsk våren 2014.²¹

I tillegg til boka til Aleksievitsj har bøkene *Soviet women on the frontline in the Second World War* (2012) av Roger D. Markwick og Euridice Charon Cardona og *Soviet women in combat: a history of violence on the Eastern Front* (2010) av Anna Krylova vore viktige for bakgrunnskapitlet. Historikar Markwick og historikar og antropolog Charon Cardona gjeng grundig inn på korleis den oppveksande generasjonen vart forma gjennom 1930-talet, og brukar både tilgjengeleg statistikk, dagbøker og brev for å gje eit heilskapleg bilete. Krylova er historikar opphavleg frå Russland, men er no basert i Storbritannia. *Soviet women...* drøftar korleis og kvifor sovjetiske kvinner kjempa i Den store fedrelandskrigen. Krylova opererer med kjønnteori mellom anna utvikla av Jeanne Boydston, der ho fjernar seg frå tanken om grunnleggande kjønnsmessige motsetningar og undersøker den kvinnelege soldaten som sosial konstruksjon.²² Krylova vert ein sterk kontrast til Aleksievitsj i det ho aktivt fjernar seg frå utgangspunktet om at kvinnelege soldatar i seg sjølv er unormalt, eller fungerer destabiliserande. Krylova gjer dette av omsyn til kjeldene: memoarane til veteranane.²³

Noko forskning spesifikt om kvinnelege soldatar i russisk film har eg ikkje funne. Men forskning om russisk film, krig på film, kvinner i Russland, og kvinner på russisk film har vore til stor hjelp. I 1993 gav sosiolog og russlandsvitar Lynne Attwood ut antologien *Red Women on the Silver Screen: Soviet women and cinema from the beginning to the end of the communist era* (1993), med ei historisk framstilling av kvinner i sovjetisk filmindustri, og artiklar skrivne av

¹⁹ Markwick og Charon Cardona, s. 246.

²⁰ Både bøkane til Markwick og Cardona, og Krylova som blir sitert her kom ut på 2000-talet. I tillegg kjem Pennington, Reina *Wings, Women and War. Soviet Airwomen in World War II Combat* (2001); Engel, Barbara Alpern, "The Womanly face of War: Soviet Women Remember World War II" i Dombrowski, Nicole, *Women and War in the 20th century: Enlisted With or Without Consent* (1999); Conze, Susanne og Fieseler, Beate, "Soviet Women as Comrades-in-Arms: A Blind Spot in the History of the War" i Thurston, Robert W. og Bonwetsch, Bernd, *The People's War. Responses to World War II in the Soviet Union* (2000); Krylova, Anna, "Stalinist Identity from the Viewpoint of Gender: Rearing a Generation of Professionally Violent Women-Fighters in 1930s Stalinist Russia" i *Gender and History*, 16 (3) (2004), 626-53

²¹ Frå intervju med Svetlana Aleksievitsj av Ottar Fyllingsnes, "Slutten på 'det raude mennesket'," *Dag og tid*, 03.01 2014.

²² Krylova, s. 13.

²³ *Ibid.*, s. 17-18.

russiske filmvitarar og –kritikarar.²⁴ I boka vier Attwood mest plass til kvinner bak kamera, og dei smalare filmprosjekta – med andre ord litt mindre aktuelle tema for denne oppgåva. I antologien til Attwood har den veletablerte filmkritikaren Maya Turovskaya bidrege med artiklar om kvinnespørsmålet og kvinnefilm i Sovjetsamveldet, dokumentarfilmskapar Oksana Bulgakova har ein artikkel om utviklinga av heltinna i russisk film, og filmkritikar Elena Stishova har ein artikkel om mytologiseringa av den sovjetiske kvinna. Historikar Denise J. Youngblood har skrive eit omfattande verk om russisk krigsfilm *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005* (2007) der ho mellom anna undersøker høvet mellom smalt og breitt retta russiske krigsfilmar, i tillegg til å sjå på sjølve utviklinga av krigsfilm i den aktuelle perioden.²⁵ Youngblood undersøker òg kor vidt desse filmene er *autentiske* framstillingar av krigserfaring. Meir autentisk i dette høve handlar om å formidle kjensler og stemning framfor nøyaktige fakta og tal.²⁶ I denne oppgåva er det ikkje det autentiske som har fokus, sjølv om det er ein del av den større drøftinga for å svare på problemstillinga om formidling. I lag med Tony Shaw har Youngblood òg skrive *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds* (2010) som first og fremst tek føre seg tilhøvet mellom dei to supermaktene.²⁷ Historikar Barbara Alpern Engel har skrive den fyrste boka som kronologisk gjeng gjennom historia til russiske kvinner frå 1700-talet til i dag i *Women in Russia 1700-2000* (2004) og denne boka har vore eit fint referanseverk for oppgåva.²⁸

I arbeidet med oppgåva har det òg vore nyttig å orientere seg noko i meir generell litteratur om russiske veteranar frå andre verdskrigen samt kvinnelege soldatar og militære i britiske og amerikanske filmar og fjernsynsproduksjonar. Historikar Mark Edele har skrive om russiske veteranar frå andre verdskrigen, og kjem innom kvinnelege veteranar.²⁹ Han gjer ikkje ei større analyse av fenomenet, og endar opp med ei forståing av andre verdskrigen som ei mellombels tilsidesetting av kjønnsroller utan å ta omsyn til likestillingspolitikken i dei to føregåande tiåra. Han drøftar heller ikkje korleis synet på likestilling, kjønn og arbeidsdeling endra seg etter krigen for å forstå dei ulike tilhøva overfor kvinnelege og mannlege veteranar. Filmvitar Yvonne Tasker har skrive om framstilling av kvinnelege soldatar og militær i britisk og

²⁴ Boka inneheld òg artiklane frå Stishova, Bulgakova og Turovskaya. Lynne Attwood, *Red women on the silver screen : Soviet women and cinema from the beginning to the end of the Communist era* (London: Pandora, 1993).

²⁵ Youngblood.

²⁶ Ibid., s. 3-4.

²⁷ Tony Shaw og Denise J. Youngblood, *Cinematic Cold War: the American and Soviet struggle for hearts and minds* (Lawrence, Kan.: University Press of Kansas, 2010).

²⁸ Barbara Alpern Engel, *Women in Russia, 1700-2000* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

²⁹ Mark Edele, *Soviet veterans of the second world war: a popular movement in an authoritarian society, 1941-1991* (Oxford: Oxford University Press, 2008).

amerikansk film i *Soldiers' Stories: Military women in film and television since World War II* (2011).³⁰ Målet for boka er å undersøke korleis fjernsyn og film framstiller motivasjonen og ambisjonen til kvinnelege soldatar. Tasker ser på serien i ein kontekst av den politiske samtida og aktuelle debattar kring kvinneleg militærdeltaking. Arbeidet til Tasker har i noko mon gjeve idear om aktuelle spørsmål og teoriar for oppgåva. At Tasker ikkje har vore viktigare for oppgåva har å gjera med ulikt historisk materiale for høvesvis USA, Storbritannia og Sovjetsamveldet/Russland – kvinner deltok ikkje på same vis i andre verdskrigen i Vesten. Ein annan årsak er fordi framstillinga av kvinner i filmane og seriane Tasker tek føre seg er såpass ulik jamfør dei filmane eg tek føre meg i oppgåva.

For å finne materiale om mottakinga av filmane eg har valt ut har eg nytta nettbaserte søkemotorar, aller mest East View.³¹ Det andre russiskspråklege, skriftlege materialet eg har nytta har eg òg funne på internett gjennom søkemotorar og lenkjer frå opne oppslagsverk. Særleg når ein nyttar bloggar og heimesider er det viktig å vera kritisk til opphavspersonane. Informasjon frå opne oppslagsverk og forum må takast for det dei er: opne for redigering av meir eller mindre kven som helst. Men når det kjem til namn på folk involvert i ein filmproduksjon og oppfatningar om filmar kan opne forum vera gode kjelder på eit tidleg stadium i arbeidsprosessen.

2.2 Kontinuitet mellom sovjetisk- og post-sovjetisk kultur

Det er freistande å tru at det er stor skilnad mellom måten sovjetisk film og post-sovjetisk film kommuniserer og rettar seg mot sitt publikum. Eg vil derimot argumentere for at det er vel så mange likskapar. På den eine sida er det enkelt å peike på skilnaden ved at målet til kommersiell kultur er å tene pengar, medan sovjetisk kultur skulle bygge opp og forme sitt publikum på ein viss måte. Dette vert ei altfor enkel framstilling og stemmer dårleg med røynda, både fordi post-sovjetisk og anna kommersiell kultur tek andre omsyn enn inntening, og fordi det i Sovjetsamveldet var lagt opp til at breitt tilgjengelege filmar skulle tene inn så ein òg hadde høve til å finansiere smalare filmprosjekt. Men fellestrekket mellom sovjetisk og post-sovjetisk film eg vil trekke fram i samband med denne oppgåva, er at bae er ute etter å nå eit stort og breitt publikum. Og det er måten å skulle nå ut til så mange som råd som gjer at dei to tilnærmingane endar opp med ikkje så reint få likskapar. Youngblood og Tony Shaw kan seiast å støtte denne påstaden ved å skrive at “Indeed, one might argue that entertainment, as much as

³⁰ Yvonne Tasker, *Soldiers' stories military women in cinema and television since World War II* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2011).

³¹ <http://dlib.eastview.com/>

politics, drove many Cold War scripts in both the United States and USSR». ³² Det er eit aspekt av den kalde krigen i det heile, og korleis både USA og Sovjetsamveldet arbeidde med å ideologisere filmar. ³³ Dette er ikkje ei problemstilling som vert vidare utforska i denne oppgåva, men det er verdt å ta med seg at òg ikkje-totalitære statar kan ha ein ideologisk kulturpolitisk agenda som påverkar mellom anna filmindustri. ³⁴ Youngblood trekker òg fram omgrepet til David Bordwell om det *klassiske narrativet* ³⁵ i Hollywoodfilm 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.” ³⁶ Youngblood, og Bordwell, konsenterer seg om korleis strukturen gjev ei historie som er enkel å fylgje for dei fleste, men for denne oppgåva er det viktigare å sjå på diskursane filmene speglar enn strukturen i seg sjølv. Difor er forståinga som vert lagt til grunn at breitt retta filmar må inkludere seg sjølv i rådande diskursar hjå publikummet dei prøvar å nå.

Om ein godtek påstanden om at film retta mot eit breitt publikum er nøydd til å ta høgde for referansegrunnlaget og forventningane til målgruppa blir det kanskje ikkje så underleg at det er klåre likskapar mellom sovjetisk og post-sovjetisk kultur. Ein del av premissa for korleis filmen blir, vert lagd av publikum. Likevel er det ikkje slik at ein ikkje har rom til å utfordre publikum; det er òg ein viktig del av å lukkast med breitt tilgjengeleg film. For at ein film verkeleg skal verte ein suksess må han gjerne ha noko uventa eller ekstra som gjer han interessant, ofte som eit apropos til samtida – noko tilskodaren etterpå sit att med. Eller som Birgit Beumers skriv “Blockbusters affirm conventions and create the illusion of stability in form, while following the conventions of a particular genre (especially comedy, adventure, melodrama).” ³⁷ Det kan òg heilt klart vera det er skilnadar i måten post-sovjetisk og sovjetisk film utfordrar sitt publikum på. For den eine stilen er det i det minste eit visst skjema for korleis ein skal utfordre: å forme og formidle kommunistisk og sosialistisk ideologi og tankesett. Teoretisk sett stend filmskaparane innoom post-sovjetisk kultur i utgangspunktet friare i høve til kva måte dei ynskjer

³² Shaw og Youngblood, s. 215.

³³ Ibid., s. 3.

³⁴ Meir om kald krig på film kan lesast i *Cinematic Cold War: the American and Soviet struggle for hearts and minds* (2010), Tony Shaw og Denise J. Youngblood.

³⁵ Strukturen i det klassiske narrativet er eit tredelt plot: *status quo*, som vert brote, og så bøtt på. I ein krigsfilm vil det kunne vera slik: fred, invasjon og krig, sigar. I tillegg krinsar historia kring tydelege karakterar, og er handlingsdrive, Youngblood, s. 5. For meir: David Bordwell, "Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures," i *Narrative, apparatus, ideology a film theory reader*, ed. Philip Rosen (New York: Columbia University Press, 1986).

³⁶ Youngblood, s. 5.

³⁷ Birgit Beumers, "Soviet and Russian Blockbusters: A Question of Genre?," *Slavic Review* 62, no. 3 (2003), s. 442.

å utfordre. I denne oppgåva er innfallsvinkelen ikkje kva som er skilnaden mellom sovjetisk- og post-sovjetisk film – sjølv om skilnadar kan vera eit funn. Innfallsvinkelen er å undersøke kva dialog som vert gjort mellom filmskaparar og publikum i filmar meint for eit breitt publikum: på kva måte utfordrar eller stadfestar filmane forventingane til publikum utifrå samtida og historia? Dette gjev høve til å samanlikne filmar frå sovjetperioden og den post-sovjetiske perioden på ein annan måte enn den til dømes Beumers legg opp til i sin artikkel der ho meir spesifikt ser på fenomenet *blockbuster* i eit sovjetisk versus post-sovjetisk perspektiv.³⁸

Å nytte samanlikning av to relativt like uttrykk, filmproduksjonar om andre verdskrigen med kvinnelege hovudroller, gjer at ein kan få eit betre inntrykk av skilnadane i diskursane mellom tidsperiodane. Filmane eg har valt ut vert handsama som levningar frå høvesvis 1970-talet og 2000-talet. Metoden for samanlikninga vert av den typen Knut Kjeldstadli omtalar som *den maksimale forskjells metode*, og stammar frå John Stuart Mill.³⁹ For å finne skilnadar vil ein òg måtte identifisere likskapar, så desse vil verte presentert for å svare på problemstillinga om kontinuitet.

2.3 Filmanalyse

Analysen av filmane er todelt. Den fyrste delen er ei relativt grunnleggande analyse der handling og lange liner i filmane vert undersøkt. Den andre delen gjeng meir spesifikt inn på scener med tematikk krig- og kamphandlingar, systerskap og kjærleik (grunngeving for desse vala kjem i kapittel 5). Analysen gjeng inn på dialog og handling i dei utvalde scenene, og i mindre grad korleis det filmtekniske er sett i hop for å underbygge bodskapen. Årsaka til dette er fyrst og fremst avgrensinga som er gjort av omsyn til omfanget på oppgåva, då har det verka mest føremålstenleg å ha ei grunnleggande analyse. Fokuset er på kva som blir sagt og gjort og korleis dette kommuniserer ut til publikum i ein samtidig og historisk kontekst.

2.4 Kjønnsperspektiv

Problemstillinga for oppgåva krev eit gjennomgåande kjønnsperspektiv. Litteraturen som vert nytta har stort sett hatt eit slikt perspektiv – både om kvinneleg militærdeltaking og kvinner på film. Dei ulike forskarane og forfattarane har hatt noko ulike syn og dette vil bli presentert etter kvart. Den såkalla “Bechdel-testen” for filmar har opna opp perspektiv i analysedelen. Bechdel-testen vert bruka for å enkelt undersøke kva rolle kvinnelege karakterar har i ein film. Det er tre kriterium som må oppfyllest for å få godkjend: Er det fleire enn to (namngjevne) kvinner? Snakkar kvinnene saman? Snakkar kvinnene saman om noko anna enn menn?

³⁸ Ibid., s. 441-442.

³⁹ Kjeldstadli, s. 266.

Teikneserieforfattar Alison Bechdel har fått namnet sitt på testen fordi ho laga ei teikneseriestripe om temaet i 1985, men seier sjølv at ho stal det frå ei veninne som moglegvis stal det frå Virginia Woolf.⁴⁰

⁴⁰ Alison Bechdel om opphavet til Bechdel-testen: Alison Bechdel, "Testy," in *Alison Bechdel* (2013).

3. Den historiske konteksten

3.1 Kvinnelege sovjetiske soldatar – Nattheksene og deira systre

I grunnlova av 5. desember 1936 vart kvinner og menn formelt likestilte i Sovjetsamveldet. Men tidlegare same år, 27. juni, hadde abort på ny vorte ulovleg og skilsmisse dyrare og mindre tilgjengeleg. 1. september 1939 vart lova om universell verneplikt vedteke, der vart rollene i ein framtidig krig fordelt mellom kjønna: kvinner si rolle var knytt til sanitet og sivil-militære oppgåver.⁴¹ Det fanst alternative måtar for kvinner å koma seg til fronten på alt i 1941, men det var fyrst i 1942 at den offisielle mobiliseringa tok til.⁴² Den store mobiliseringa av kvinner gjekk føre seg i 1942, i 1943 og -44 vart det ikkje gjennomført store masseinnkallingar av kvinner. 25. september 1945 vart kvinner i Den raude hær offisielt demobiliserte.⁴³ I Gjennom heile krigen vart det helde fast ved prinsippet om at kvinner tente som friviljuge i militæret. I 1944 vart det oppretta nye lover som vidare innskrenka høve til skilsmisse; rettane til utanomekteskapelege born; høgre skatt for einslege og par med færre enn tre born; og medaljar for morsrolla vart oppretta. Undervisninga i skulen på ungdomsskulenivå vart på ny kjønnsdelt etter å ha vore samla sidan 1918.⁴⁴

3.1.1 Omfang og demografi – “For moderlandet! For Stalin!”

Etter kvart som krigen gjekk sin gang, og Sovjetsamveldet var på vikande front, endra den offisielle diskursen seg i retning av at kvinner både kunne og burde tene på fronten. Planlegging for denne type deltaking var sett i gong: 8. oktober 1941 autoriserte Stalin hemmeleg oppretting av tre kvinnelege flyregiment.⁴⁵ Det er fleire årsaker til at opptaka og den militære opptreninga av kvinner var hemmeleg til å byrje med. Det eine var at sovjetiske styresmakter lenge ikkje ynskte å sende kvinner til fronten, men heller nytte kvinner til å erstatte menn på heimefronten.⁴⁶ Ei anna kan ha vore for å ikkje verke svak overfor den tyske fienden. At det likevel vart oppretta, heng i hop med press frå engasjerte kvinner, politikken på 30-talet, og trongen til å mobilisere så mange kampdyktige og -viljuge som råd.⁴⁷ Det er og interessant å merke seg at diskursen i media og hjå styresmaktene kring kvinnelege soldatar, heller ikkje før opprettinga av egne

⁴¹ Sivil-militære oppgåver omfattar støttefunksjonar i militæret, utanfor kamp, innom til dømes administrasjon, transport og dei delane av sanitet som ikkje gjekk føre seg på fronten. Krylova, s. 83.

⁴² Ibid., s. 94, 99.

⁴³ Markwick og Charon Cardona, s. xxii-xxiii.

⁴⁴ Engel, s. xx. Nicole Ann Dombrowski, *Women and war in the twentieth century : enlisted with or without consent* (New York: Garland, 1999), s. 149.

⁴⁵ Markwick og Charon Cardona, s. 84. Alt personell i desse regimenta skulle vera kvinner – frå pilotar til mekanikarar.

⁴⁶ Krylova, s. 113.

⁴⁷ Ibid., s. 123-124.

kvinneregiment, handla om kor vidt det var unaturleg eller ikkje for kvinner å ynskje seg til fronten.⁴⁸

Nitid påverknad frå *Komsomol*⁴⁹, men òg pilot og offiser Marina Raskova (1912—1943) skal ha vore utslagsgevande for opprettinga.⁵⁰ Raskova hadde alt motteke utmerkinga Heltinne av Sovjetsamveldet (HSU) for sine bragder som pilot, ho var òg offiser i *NKVD*⁵¹. HSU var den høgste utmerkinga ein kunne få i Sovjetsamveldet.

Sjølv om ein hadde innført universell verneplikt og militærtrening heldt ein gjennom heile krigen fast ved at kvinnelege soldatar skulle verve seg friviljug. I kor stor grad det *faktisk* var friviljug kan diskuteras: rekrutteringa vart stort sett organisert gjennom Komsomol, og det var til tider særskilt ulik praksis mellom dei lokale Komsomolgreinene korleis ein arbeidde for å fylle opp kvotene. Eller for å sei det på ein annan måte: det var ulik praksis for kor vidt målet var å fylle opp den tildelte kvota eller finne høvelege og motiverte rekruttar.⁵² Dei største inntaka av kvinnelege friviljuge i løpet av krigen kom i tre omgangar i 1942.⁵³ Måлтаlet for den militære mobiliseringa av kvinner i 1942 var 525,929.⁵⁴

Det har ikkje vore heilt enkelt å finne presise tal på kor mange kvinner som faktisk tenestegjorde i løpet av krigen. Dette heng saman med at det faktiske talet på verva somme gonger var langt lægre enn forventninga og målsettinga, og at det var fleire ulike institusjonar som hadde høve til å sende folk til fronten. Ifylgje relativt nye tal utrekna av generaloberst Grigorij F. Krivosheev, tenestegjorde nærare ein million kvinner på sovjetisk side under andre verdskrigen.⁵⁵ Ein halv million var i militærtjeneste, dei resterande var i sivil-militær teneste (sanitet, matlaging, forsyning, reinhald og reparasjon).⁵⁶ Utover desse kjem til dømes arbeidsteneste, der mellom anna 600.000 arbeidarar (75 % kvinner) vart utkommanderte for å bygge 676 km anti-panservogn skyttargraver, 16,500 geværstillingar, 27.600 skyttarpostar, 32.620 km anti-panservogn “piggsvin” og 38.500 hektar tømmerhindringar for å forsvare

⁴⁸ Ibid., s. 114.

⁴⁹ Forkorting for “Vsesojuznyj Leninskij Kommunistitsjeskij Sojuz Molodjozji”, Komsomol var den kommunistiske ungdomsorganisasjonen i Sovjetsamveldet, oppretta 1918 og oppløyst 1991.

⁵⁰ Markwick og Charon Cardona, s. 84. Krylova, s. 111-112.

⁵¹ “Narodnyj Komissariat Vnutrennikh Del” forgiengar til KBG, det hemmelege politiet i Sovjetsamveldet.

⁵² Markwick og Charon Cardona, s. 158-162.

⁵³ Ibid., s. 43. Kapittel 6.

⁵⁴ Ibid., s. 150.

⁵⁵ G. F. Krivosheev m fl., *Velikaja Otetsjstvennaja bez grifa sekretnosti: Kniga poter'* (Moskva: Vetsje, 2010), s. 37-38.

⁵⁶ Markwick og Charon Cardona, s. 150. Krylova, s. 3.

Moskva.⁵⁷ Ikkje berre vaksne røynde arbeidskvinner vart sett til dette arbeidet: òg heilt unge skulejenter vart utkommandert for denne type teneste.⁵⁸

Særleg dei kvinnelege nattbombingsregimenta vann ein spesiell plass i sovjetisk medvit, men òg hjå fienden, som gav dei kallenamna “nattheksar”. Dei kvinnelege pilotane er dei kvinnelege sovjetiske soldatane det heilt klårt er skrive mest om. Nattheksene var av dei mest vellukka kvinneeiningane i Den raude hær, og på den måten, skriv Markwick og Charon Cardona, høver dei godt inn i det heroisk-patriotiske autoritative narrative om krigen og arkivmaterialet er difor meir tilgjengeleg.⁵⁹ Samanlikna med befolkninga elles hadde desse unge kvinnene oppsiktsvekkande høgt utdanningsnivå og langt fleire var medlemmar av kommunistpartiet.⁶⁰ På mange vis representerte Nattheksene både det stalinistiske idealet om offervilje for sovjetstaten, den nye sovjetiske generasjonen, og det sovjetiske kvinneidealet: vilkårslaust patriotiske, urbaniserte, industrialiserte og likestilte. Men dei representerte òg eit unntak jamfør sine kvinnelege soldatkollegaer ved både å vera eit vellukka militært prosjekt å få åtgang for dette.⁶¹

Det var ikkje berre i fabrikkane og på kollektivbruka kvinner tok over for menn, men og i dei militære støttefunksjonane. Markwick og Charon Cardona syner fleire gonger til at mange kvinner var sær opptekne av å koma seg til fronten, men at dei vart skuffa når dei vart sett til støttefunksjonar. Intervjua Aleksievitsj har gjort støttar oppunder denne framstillinga.⁶² Dette gjev eit bilete på spriket mellom korleis kvinnene sjølv ynskte å bidra og korleis styresmaktene ynskte å involvere kvinner. Likevel peikar Krylova på at talet kvinner som faktisk bidrog militært kunne vore nytta til å frigjere menn til fronten. Med andre ord var mobilisering av kvinner ikkje berre eit krisetiltak for å få nok soldatar på fronten: men det var frå offisielt hald anerkjend at kvinner kunne vera vel så gode soldatar som dei mennene som ikkje alt var det.⁶³ Menn som ikkje alt var ved fronten var gjerne eldre, og av ulike grunnar moglegvis ikkje like skikka som unge og sær motiverte kvinner med paramilitær erfaring.

⁵⁷ Markwick og Charon Cardona, s. 40.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid., s. 84.

⁶⁰ Dei var alle etniske russarar, halvparten hadde arbeidarklasse eller funksjonærbakgrunn, 60 % hadde utdanning på vidaregåande eller høgare nivå (0,3 % av alle kvinner hadde høgare utdanning i Sovjetsamveldet under Stalin). Ibid., s. 89, 114. Krylova, s. 128-129.

⁶¹ Markwick og Charon Cardona, s. 116.

⁶² Ibid., s. 69, 151. Aleksievitsj.: Maria S. Kaliberdy som gjorde sambandsteneste fortel om korleis “alle” eigentleg ville vera der skytinga gjekk føre seg.

⁶³ Krylova, s. 167.

Storparten av kvinner som kom inn i teneste var helsepersonell, ei grein der kvinner òg hadde delteke før krigen. Før krigsutbrotet utgjorde kvinner 40 % av all sanitet.⁶⁴ For mange av dei som no meldte seg som sanitet handla dette om at det var den mest realistiske vegen til fronten. Frå styresmaktene si side var det innom sanitet ein hadde størst vilje til å tillate kvinneleg deltaking.⁶⁵ Innom dei ulike greinene utgjorde kvinner stort sett mellom 40 og 50 % av helsepersonell, utanom sjukepleiarar der dei var 100 %.⁶⁶ Kvinneleg sovjetisk helsepersonell var i stor grad involvert i direkte kamphandlingar, der skiljelinene mellom soldat og sanitet til tider var ikkje-eksisterande. Ei årsak til dette var at sovjetiske styresmakter, i motsetnad til dei allierte, sende kvinneleg sanitet ut til sjølve frontlina.⁶⁷

Forutan sanitet er det verdt å dra fram luftvern som ei anna grein der kvinneleg deltaking var merkbar. Markwick og Charon Cardona skriv at mellom 25 og 33 % av luftvernstyrkane var kvinner, det vil seie mellom 160.000 og 211.000.⁶⁸ Luftvern var stort sett bakom sjølve frontlina og moglegvis derfor sett på som meir høveleg for kvinner. Likevel var ein særst utsett – utan noko type pansring i møte med luftåtak.

3.1.2 Motivasjon – Døtrer av si samtid

For å forstå kvifor så mange kvinner ynskte å forsvare landet som soldat, og ikkje berre på heimefronten, er det viktig å sjå på korleis denne generasjonen vart forma gjennom 1920- og 30-talet. Både Markwick og Charon Cardona, og Krylova syner at det i større mon var kvinnene sjølve som ville delta militært enn at staten faktisk ynskte dei: det var eit resultat av to tiårs polemikk og propaganda om heltedådar utførde av kvinner. I tillegg til ein bodskap om at alle har det i seg å utføre eksepsjonelle storverk.⁶⁹ Dette inntrykket blir bygd oppunder av fleire av intervjuobjekta til Aleksievitsj: “Нас воспитали, что Родина и мы – то одно и то же”.⁷⁰ Krylova stiller spørsmålet om dei kvinnelege soldatane var “masculinized women or feminized soldiers”, men kjem fram til at dette ikkje var problemstillinga for dei kvinnene det gjaldt: dei

⁶⁴ Markwick og Charon Cardona, s. 57.

⁶⁵ Ibid., s. 43. Krylova, s. 95-96.

⁶⁶ Markwick og Charon Cardona, s. 58.

⁶⁷ Ibid., s. 67, 83, kap 3.

⁶⁸ Òg i britisk og amerikansk militær under andre verdskrigen vart det rekruttert kvinner til mellom anna luftvern, men i motsetnad til dei sovjetiske vart det eit klårt skilje mellom kva kvinner og menn kunne gjere. Kvinner skulle ikkje korkje lade eller fyre av våpen, men tene i støttefunksjonar. Ibid., s. 164.

⁶⁹ Ibid., s. 31. Krylova, s. 87-95, 112-113. Oksana Bulgakova, "The Hydra of the Soviet Cinema: The Metamorphoses of the Soviet Film Heroine," i *Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and the Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*, ed. Lynne Attwood (Pandora Press, 1993), s. 161-162. Døme på dåd som fekk mykje merksemd: Raskova, sjå og Maya Turovskaya, "Woman and the 'Woman Question' in the USSR," i *Red Women on the Silver Screen: Soviet Women Cinema From the Beginning to the End of the Communist Era*, ed. Lynne Attwood (Pandora Press, 1993), s. 138. og Bulgakova, s. 157-158.

⁷⁰ Aleksievitsj. “Me var oppdregne til å forstå at Moderlandet og oss gjekk ut på det same”. Sitatet er ei uttale frå tidlegare partisan Vera Sergejevna Romanovskaja.

såg ikkje motsetnaden mellom det å vera kvinneleg og det å vera soldat.⁷¹ Denne måten å handsame kjeldene på verkar å opne opp og gje perspektiv som betre forklarar dei ulike erfaringane som kjem til uttrykk mellom anna i brev og dagbøker nytta både av Krylova, Markwick og Charon Cardona. Krylova syner òg til samtidige diskusjonar om “Was the past exclusion of women from military service based on bourgeois gender prejudices? Or was women’s exclusion legitimated by physiological reasons – the function and limitations of the female body?” Desse diskusjonane vart ikkje avgjorde på nokon måte i løpet av 30-talet, og opna dermed for meir individuell utforsking av kjønnsroller.⁷² Dette er relevante perspektiv seinare i oppgåva når kvinnene i filmene skal analyserast.

Då krigen til slutt braut ut vart kvinner i stor grad oppmoda til innsats på heimefronten: i jordbruket og i fabrikkhallane. Mot slutten av den fyrste krigsmånaden kom fleire aviser med reportasjar retta mot kvinner og korleis dei kunne bidra til krigen på heimefronten: i *Komsomolskaja Pravda* kunne ein lese om tre kvinnelege byråkratar som etter arbeidstid tok sin tårn i fabrikkane.⁷³ Likevel vart det etter kvart naudsynt med mobilisering òg til militæret og til fronten. Vidare vert det frå Markwick og Charon Cardona si side argumentert for at årsaka til at Stalin i utgangspunktet opna for kvinnelege pilotar alt i 1941 var grunna i krav om krigsdeltaking frå patriotiske, høgt utdanna kvinner i og frå Moskva, jamfør engasjementet til Raskova.⁷⁴ Dette kan tolkast som eit utslag av den inkonsekvente og motstridande likestillingspolitikken som hadde vorte ført gjennom 30-talet.⁷⁵ På den eine sida vart likestilling mellom kjønna grunnlovsfest, og kvinner vart oppmoda om å ta del i fritidsaktivitetar som tidlegare ikkje hadde vore tilgjengeleg (mellom anna paramilitære som flyging og skyting) på lik line med menn og gutar, og til å ta sin tårn med tunge maskiner i fabrikkar og kollektivbruk. På den andre sida, som nemnt tidlegare, vart skilsmisse mindre tilgjengeleg, abort på ny forbode, og vektlegginga av kvinna som mor forsterka. Turovskaya gjeng så langt som å seie at “Femininity, as such, became almost a ‘negative’ quality”.⁷⁶ Utsegna frå Turovskaya vert ikkje nødvendigvis støtta i det andre materialet som ligg til grunn i oppgåva, korkje i arbeidet til Aleksievitsj, Markwick og Charon Cardona eller Krylova. Det er mogleg utsegna i større

⁷¹ Krylova, s. 17, 18.

⁷² Ibid., s. 21.

⁷³ "Vse dlja fronta, vse dlja pobedy!," *Komsomolskaja Pravda*, 28.06 1941.

⁷⁴ Markwick og Charon Cardona, s. 85.

⁷⁵ Robert W. Thurston og Bernd Bonwetsch, *The people's war: responses to World War II in the Soviet Union* (Urbana: University of Illinois Press, 2000), s. 211.

⁷⁶ Turovskaya, s. 139.

mon speglar ettermælet til soldatane og 30-talets politikk, men utsegna kan òg syne korleis politikken på 30-talet kan føre til ulike konklusjonar for dagens forskarar.

Politikken på 30-talet kan ha laga eit større rom for å velje og sjølv definere kva type sovjetisk kvinneideal ein strekte seg etter. Unge kvinner oppfatta seg som meir frigjorde og likestilte enn staten ynskte når det kom til stykket.⁷⁷ Dette standpunktet vert mellom anna støtta av Engel:

A “cult of stereotyped, hyperbolized masculinity,” which combined elements of physical might, technical and industrial prowess, and military style, increasingly characterized the public sphere, while the new female ideal demonstrated “sweet naivete” and “modesty”, as well as abiding maternal instincts. Nevertheless, the original aims of involving women in social production did not disappear. But now women were supposed to support the masculinized values of the public sphere while displaying the virtues of femininity.⁷⁸

Krylova har ein meir utfyllande argumentasjon og vert derfor nytta i det følgjande. Krylova skildrar debatten i mellom anna *Komsomolskaja Pravda* kring abortforbodet for å gje døme på identiteten til den nye sovjetiske kvinna. Frå styresmaktene vart det køyrt ei hard kampanje om å framstille morsrolla som det ypparste og mest grunnleggjande hjå ei kvinne, medan eit stort utval utdanna, unge kvinner såg det annleis: “the young woman, no longer subjected her life to her innate maternal urges but expected her maternal oblations to adjust to her life beyond motherhood” skriv Krylova.⁷⁹ Haldningane til morsrolla framstod ulikt i ulike fasar av livet, og dette hang saman med studiar og karriere.⁸⁰ Krylova syner at høve til utdanning og karriere utanfor heimen, samt grunnlovsfest likestilling, hadde teke rot og endra synet på morsrolla. Eit anna døme Krylova skildrar handlar om korleis dei tre kvinnelege pilotane som utførde rekordturen *Rodina* i 1938 vart framstilt i media både som dugande yrkespilotar og gode mødre.⁸¹ Det kan vera at desse trekka – meir likestilte og kjønnsrolleutfordrande kvinner – heng i hop med utdanningsnivå, og at det difor var ei viss splitting mellom unge kvinner. Men denne problemstillinga er det ikkje høve til å gå nærare inn på i denne oppgåva. Viktigast i denne samanhengen er at dei kvinnene som seinare verva seg som soldatar var jamt over resurssterke, utdanna og urbaniserte.

Undervegs i krigen er det ikkje noko som tydar på at desse kvinnene misser sin kjønnsidentitet, eller at han vert endra i noko særleg mon, jamfør sitatet frå Turovskaya ovanfor. Det var heller etter krigen at det vart konstruert eit skilje mellom det å vera ei ekte kvinne og ein ekte soldat, dette vil bli drøfta meir i avsnitt 3.2 om Brezjnev- og Putinepokene. Innanfor reine kvinneregiment kunne det byggast opp ein praksis med kvinnesyslar som pynting av barakker

⁷⁷ Krylova, s. 15.

⁷⁸ Dombrowski, s. 147.

⁷⁹ Krylova, s. 74.

⁸⁰ Ibid., s. 73.

⁸¹ Ibid., s. 77-81.

og stelling av hår og neglar. Det finns òg uttaler om forsterka omsorg for familie og moderland.⁸² Løyntnant Jevgenija Rudneva skriv mellom anna heim til sine foreldre:

No, I remain exactly as I was, but now beauty lies not in lipstick or a manicure, not in clothes or a hairdo, but in what we actually do. And he [general-major K.A. Vershinin] is right: our desire to smash the Germans as quickly and practically as possible makes us beautiful.⁸³

Krylova tolkar dette som handlingar som braut med det tradisjonelt kvinnelege, altså ikkje ei feminisering av krigskvardagen, men ei utviding av det kvinnelege. Dette er eit perspektiv som verkar omvendt av det Markwick og Charon Cardona, og særleg Aleksievitsj forfektar. At Markwick og Charon Cardona konkluderer "But nothing suggests that they [young, women nurses who survived] relinquished the patriotic motives that drove them to war or their entrenched gender identification as women, not warriors" utan å gå inn og undersøke kor vidt motsetnaden mellom kvinne og krigar faktisk høver, er eit døme.⁸⁴ Aleksievitsj på si side gjeng langt i å framstille kvinnene som offer for ein statsideologi, trass i at andre kjelder syner at styresmaktene og samfunnet var høgst ambivalente med å sende kvinner i militær teneste.⁸⁵ Krylova rettar òg kritikk mot korleis ulike forskarar har tolka dei kvinnelege soldatane.⁸⁶ Ho argumenterer vidare for at det strengt totalitære stalinistiske samfunnet på 30-talet gav rom til breiare kjønnsroller enn det meir liberale etterkrigs- og poststalinistiske samfunnet:

(...) the Stalinist totalitarian regime of the 1930's, despite its characteristic punitive treatment of its citizens, enabled more varied popular ways of viewing and expressing gender than the more liberal Soviet postwar and post-Stalinist era. In fact, I argue that prewar official culture, institutional terrains, and gender policies promoted and operated with varied, ambiguous, and often, blatantly contradictory notions of gender. (s.20) This paradox – not historically unprecedented – of a totalitarian/authoritarian system producing a radical transformation in popular perceptions of what is deemed appropriate within the lifetime of a generation is best examined through the war years (s. 19)(...)⁸⁷

Gjennom det eg har lese og studert verkar det som ein kjem nærare ei god forståing ved å legge analysen til Krylova til grunn. Det verkar ikkje som det er noko grunn til å sjå dei kvinnelege soldatane som naive offer for ein statsideologi, og heller ikkje som særskilt framandgjorde frå tilveret som soldat. Her er det sjølv sagt mogleg å finne store variasjonar frå veteran til veteran, men det større biletet på dette området verkar klarare med analysen til Krylova.

3.1.3 Lagnad

Utmerkinga HSU vart utdelt til 86 kvinner for deira krigsinnsats. 30 av desse hadde tenestegjort i to av flyregimenta Marina Raskova hadde vore med å grunnleggje. Det finns ikkje offisielle

⁸² Markwick og Charon Cardona, s. 93, 101. Krylova, s. 4, 17.

⁸³ Markwick og Charon Cardona, s. 101.

⁸⁴ Ibid., s. 83.

⁸⁵ Aleksej Kitajtsev, "Zjenskoe litso vojny. "Katjusha", (Rossija 1), s. 04:50.

⁸⁶ Krylova, s. 19.

⁸⁷ Ibid., s. 15, 18, 20.

tal på drepne og omkomne kvinnelege soldatar, men Krylova har rekna seg fram til eit estimat på 311.749.⁸⁸ Med tal om at ein million kvinner tenestegjorde, og at av desse mottok 86 HSU, får ein eit forholdstal på 11.600 kvinnelege soldatar per medalje. Forholdstalet for menn er 3.030, 11.549 medaljar på om lag 35 millionar mannlege soldatar. Statistisk sett gav det nesten fire gonger så stor sjanse for menn som for kvinner å få utmerkinga.

Det er heller ikkje presise tal på kor mange kvinner som vart tekne som krigsfangar av tyskarane, men særskilt mange var det ikkje. Tyske soldatar fekk ordre 10. oktober 1941 om å ikkje handsame mellom anna “entartete Weiber”⁸⁹ for mildt heretter, det vil seie å handsame dei som soldatar og sende dei i fangeleir. Alternativet dei då stod att med i møte med dei “degenererte” kvinnelege soldatane var å drepa dei på staden. Denne ordren hang i hop med nazistisk ideologi som offisielt dyrka streng arbeidsfordeling mellom kjønna: kvinneleg krigsdeltaking vart sedd på som eit teikn på moralsk forfall.⁹⁰ Dei vart òg rekna som partisanar av tyskarane, og vart dermed ikkje handsama i tråd med Genève-konvensjonen. Helsepersonell som i utgangspunktet var trygga mot fangenskap gjennom Genève-konvensjonen vart òg tekne til fange.⁹¹ Det finns fleire døme på at desse kvinner utøvde motstand under fangenskap, ofte med mishandling og sadistiske drap som konsekvens. Ein del av dei som kom att til Sovjetsamveldet vart, som sine mannlege kameratar, møtt med tiltalar om forræderi og landssvik.⁹²

I og med at kvinner i utgangspunktet ikkje var ynskt på fronten, og berre vart tolerert i ein viss periode då det var særskilt trong, er det ikkje så underleg at Marina Raskova som person fekk større åtgåum frå styresmaktene etter sin død enn det dei regimenta ho hadde sytt for å grunnleggje fekk.⁹³ Men alt i alt er det trygt å seie at kvinner i liten grad fekk anerkjenning for sin militære innsats. Kvinnelege veteranar fekk heller ikkje den same mottakinga som sine mannlege kollegaer, til dømes jamfør talet på utmerkingar, sjølv om det her må nemnast at korkje mannlege eller kvinnelege veteranar var noko privilegert gruppe i Sovjetsamveldet.⁹⁴ Med nokre få unntak var det fyrst og fremst som mødre og arbeidarar – *ikkje* som soldatar – at kvinner vart framstilt og hylla for sin krigsinnsats.⁹⁵ I 1944 vart det jamvel oppretta ei eiga

⁸⁸ Ibid., s. 300.

⁸⁹ “degenererte kjerringer”

⁹⁰ Walter Von Reichenau, “Reichenau-Befehl” <http://www.ns-archiv.de/krieg/untermenschen/reichenau-befehl.php#anweisung> (sist vitja 04.05 2014). Markwick og Charon Cardona, s. 153-154. Aleksievitsj i Kitajtsev, s. 18:30.

⁹¹ Markwick og Charon Cardona, s. 241. Krylova, s. 95.

⁹² Markwick og Charon Cardona, s. 242-244.

⁹³ Ibid., s. 111. Marina Raskova døydde under ei mislukka naudlanding i januar 1943 på ved mot Stalingrad.

⁹⁴ Ibid., s. 236.

⁹⁵ Ibid., s. 231. Dombrowski, s. 150.

medalje, “heltinnemor”, som vart utdelt til kvinner som fekk meir enn ti born.⁹⁶ På eitt vis kan dette òg koplust til ei forståing av kor viktig heimefronten hadde vorte i den moderne krigføringa.⁹⁷ I kva grad kvinnelege soldatar slapp til i medias dekning av krigen kan diskutertast: Krylova hevdar at jamfør andre grupper i det sovjetiske samfunnet fekk kvinnelege soldatar relativt god dekking i pressa.⁹⁸ Kor vidt dette stemmer eller ikkje har eg ikkje undersøkt, men det er eit interessant spørsmål for vidare forskning. Likevel er det mogleg å hevde her at forholdstalet på høge utmerkingar og handsaminga etter krigen støttar utsegna om at kvinner fekk urimeleg lite åtgaum for sin krigsinnsats.

Handsaminga kvinnelege veteranar fekk særleg dei fyrste tiåra etter krigen støttar synet om at likestillinga i det stalinistiske sovjetsamveldet var mest i namn og ikkje i gagn frå styresmaktene si side. Kvinnene var ikkje særskilt medverkande i dei militære markeringane kring sigersdagen dei fyrste åra etter krigen. I og med at forholdstalet mellom menn og kvinner elles i samfunnet var såpass stort stilte kvinnelege veteranar, og særleg invalide, dårlegare når det kom til å gifte seg. Mange opplevde stigmatisering både frå offisielt hald og i dagleglivet.⁹⁹ Under krigen trong ein kvinner til å arbeide utanfor heimen; etter krigen måtte ein på ein smidig måte få kvinnene heim att og gjera plass for mennene på arbeidsplassane. Engel støttar dette ved å konkludere:

Exhorted to work hard, to make a home, to comfort their shell-shocked husband, to bear children, and to be feminine, in the postwar period women were expected to be all things to all people and to enjoy it. Reflected in these contradictory demands was a genuine shift in the balance between work and home and in the rhetoric of women's emancipation. Although the Soviet government continued to proclaim the equality of men and women, women were now asked to accept the “Orwellian doctrine” that men were the more equal.¹⁰⁰

Dette var ikkje unikt for Sovjetsamveldet, men er òg eit fenomen hjå dei allierte.

Ifylgje historikar Reina Pennington utgjorde kvinneleg militær deltaking ei mellombels tilsidesetting av kjønnsroller, litt på same vis som i vesten der òg kvinner hadde teke over for menn i arbeid utanfor heimen.¹⁰¹ Krylova meiner derimot at den militære deltakinga til kvinner under krigen kom som ein naturleg konsekvens av politikken gjennom dei føregangande tjue åra.¹⁰² Synet til Krylova vert, i tillegg til det som er skrive ovanfor, støtta av den viljen unge sovjetiske kvinner hadde til å verve seg i forsvaret av moderlandet på lik line med menn, og at

⁹⁶ Pål Kolstø, *Russland : folket, historien, politikken, kulturen*, Bak nyhetsbildet (Oslo: Aschehoug, 2008), s. 55.

⁹⁷ Rolf Hobson og Tom Kristiansen, *Militærmakt, krig og historie : en innføring i forskningen fra Clausewitz til våre dager*, IFS info (Oslo: Institutt for forsvarsstudier, 1995).

⁹⁸ Anna Krylova, "Neither Erased nor Remembered: Soviet 'Women Combatants' and Cultural Strategies of Forgetting in Soviet Russia, 1940s-1980s," i *Histories of the Aftermath*, ed. Frank; Biess og Robert G. Moeller (Berghahn Books, 2010), s. 92.

⁹⁹ Markwick og Charon Cardona, s. 232, 236, 238, 240. Aleksievitsj. Dombrowski, s. 150. Edele, s. 73-78.

¹⁰⁰ Engel, s. 229.

¹⁰¹ Markwick og Charon Cardona, s. 234.

¹⁰² Krylova, *Soviet women in combat : a history of violence on the Eastern Front*, s. 16.

denne handlinga kom som ein slags impuls.¹⁰³ Somme friviljuge meldte seg til teneste for å bøte for brotsverk andre i familien hadde gjort, gjerne såkalla folkefiendar. Men det er lite som tydar på at den sovjetiske staten på noko vis løna slike forsøk på botsferd.¹⁰⁴

Sjølv om dei færraste av veteranane truleg såg føre seg ei militær karriere etter krigen var heller ikkje overgangen attende til sivil liv nokon enkel affære. For dei som kom best ut av krigen – var fysisk og mentalt i stand til det – var det mogleg å ta opp att arbeid og studiar dei hadde hatt før krigen. Trass i formuleringar om korleis òg kvinner med krigserfaring var av verdi for samfunnet såg ein i åra etter krigen ein nedgang i kvinneleg politisk deltaking, dette støttar teorien om eit tilbakeslag for kvinneleg samfunnsdeltaking.¹⁰⁵

3.2 Brezjnev-epoken og Putin-epoken

Leonid Brezjnev tok over som generalsekretær etter Nikita Khrusjtsjov i 1964, og sat som øvste leiar fram til sin død i 1982. Perioden med Brezjnev som leiar blir i ettertid rekna som stabil, eventuelt som prega av stagnasjon. Men perioden var òg ei tid for militær opprusting, trass i samtalar og avtalar om nedrusting.¹⁰⁶ Vladimir Putin vart valt til president i 2000, og har sidan det hatt eit solid grep om russisk politikk som president, statsminister og på ny som president. Historikar Pål Kolstø skriv om det politiske programmet til Putin: “Han vil gjenreise Russland som en internasjonal stormakt, bekjempe kiminalitet og terrorisme, og fremme de tradisjonelle moralske verdier i samfunnet”¹⁰⁷.

23. september 1943 under ein tysk motoffensiv i Ukraina valte 20 år gamle Valerija Gnarovskaja (1923-43), infanterist og sanitetssoldat, å kaste seg under ei stridsvogn på veg mot hovudkvarteret. Ho var væpna med granatar, og greidde slik å stogge ikkje berre stridsvogna: resultatet var òg at motoffensiven vart slege ned. Gnarovskaja miste sjølvsagt livet i aksjonen. For innsatsen vart ho nominert til, og vart *post mortem* tildelt, utmerkinga Heltinne av Sovjetsamveldet. I nominasjonsbrevet er ho skildra som ein dugande og fryktlaus soldat som naut respekt frå både medsoldatar og offiserar. Ho redda fleire titals såra kameratar frå skotlina og tok livet av 28 tyske soldatar.¹⁰⁸ Frå 1950-talet av og utover 1970-talet endra historikarar og media steg for steg historia om Gnarovskaja: frå å vera ein soldat som ofra livet sitt for å redde

¹⁰³ Ibid., s. 27.

¹⁰⁴ Markwick og Charon Cardona, s. 239.

¹⁰⁵ Ibid., s. 233-235.

¹⁰⁶ John M. Thompson, *Russia and the Soviet Union: An Historical Introduction from the Kievan State to the Present*, 5 ed. (Macmillan Publishing Company, 2004), s. 264, 268. Kolstø, s. 62.

¹⁰⁷ Kolstø, s. 102.

¹⁰⁸ Nominasjonsbrev for utmerkinga Heltinne av Sovjetsamveldet til Valerija Gnarovskaja: "Nagradnoj list: Valerija Gnarovskaja" http://4wd-shop.ru/pok/9100/img_0005.jpg (sist vitja 04.05 2014).

hovudkvarteret til regimentet, til å verte sjukepleiaren som ofra livet for å redde skadde soldatar.¹⁰⁹ Ettermålet til Gnarovskaja tener som døme på korleis kvinnerolla fekk ei meir tradisjonell form etter krigen, og korleis dei kvinnelege veteranane vart framandgjorde i offentlegheita.

Alt i 1947 valde Stalin å avskaffe 9. mai, "Sigersdagen" som offisiell høgtidsdag. Det var fyrst i 1965 at Sigersdagen på ny vart feira som nasjonal fridag i Sovjetsamveldet. Dagen hadde vorte feira uoffisielt, særleg mellom veteranar, så det tok ikkje lang tid før den offisielle feiringa vart ein viktig minnedag i det sovjetiske medvitet.¹¹⁰ Krylova skriv om korleis kvinnelege veteranar utover 1960-talet framstilte seg sjølve: "To include themselves into the veteran collective, and yet, to call attention to its mixed constitution, women created an image of the veteran that was distinctively female. They wore medals and did not shy away from makeup"¹¹¹. Dette kan vera eit uttrykk for den konservative retninga likestillingspolitikken tok etter krigen, og vert drøfta nærare nedanfor.

Ved demobiliseringa i 1945 utgjorde kvinner 70 % av Ungkommunist-soldatane, dei mellom 17 og 26 år. Ettersom dei kvinnelege soldatane jamt over var mellom dei yngste soldatane har dei kvinnelege veteranane frå om lag 1965 og framover utgjort ein større og større prosentvis del av veteranane.¹¹² Kvinnelege veteranar har vorte meir og meir synlege og derfor kan ein argumentere for at det sidan 1960-talet har vorte større og større trong til, og rom for, å presentere historier basert på deira krigserfaringar for dei oppveksande generasjonar.

Under Brezjnev utvikla det seg ein sterk kult kring andre verdskrigen som krinsa om heltedyking og patriotiske narrativ. I den grad kvinner kom til i denne minnekulten heldt det seg til dette, jamfør veteran Zoja Medvedjeva som fekk sine krigsmemoar *Opalennaja junost* publisert i ein offisiell krigsminneserie gjeve ut av Det sovjetiske forsvarsdepartementet.¹¹³ Likevel skal ein ikkje underkjenne kor viktig arbeidet til mellom anna Medvedjeva var for å rette merksemda mot, og opplyse om den kvinnelege deltakinga på fronten.¹¹⁴

¹⁰⁹ Krylova, "Neither Erased nor Remembered: Soviet 'Women Combatants' and Cultural Strategies of Forgetting in Soviet Russia, 1940s-1980s," s. 81-85. Krylova syner til artiklar i *Meditinskaja Gazeta*, *Smena*, og *Krestianka*.

¹¹⁰ Krylova, *Soviet women in combat : a history of violence on the Eastern Front*, s. 2. Markwick og Charon Cardona, s. 245.

¹¹¹ Krylova, *Soviet women in combat : a history of violence on the Eastern Front*, s. 3.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid., s. 4-5. *Opalennaja junost* tyder brend ungdom.

¹¹⁴ Ibid., s. 9.

Krylova gjer nokre refleksjonar kring eigen oppvekst i Sovjetsamveldet og stiller spørsmål ved kvifor historiene til dei synlege kvinnelege veteranane ikkje vart tema for film og litteratur:

The answer seemed to be too obvious for any question to be asked. They were, of course, medics, doctors, nurses, clerks, translators, radio-, telephone, and telegraph operators – a roster of military occupations that literati, script writers and film makers, regardless of their attitudes towards the Soviet system and its World War II efforts, assigned to women veterans in an avalanche of postwar novels and films. Perpetual supporting characters, dashes of color applied to wartime backdrops, the many women who had served on or near the frontline were categorically marked in terms of service and of status as noncombatants for the Soviet mass reader, moviegoer, and TV viewer.¹¹⁵

Seinare siterar Krylova ein kvinneleg veteran, tidlegare pilot og major Irina Rakobolskaja, på at “we are a generation not from this universe”.¹¹⁶ Dei såg sjølve at dei skilde seg ut frå sine mødre, men deira døtrer tok i liten grad vidare den likestillingskampen mange kjende på før og under krigen. Det kan forklare både trongen veteranane har kjent til å publisere sine memoarar, men òg kvifor samtidige forfattarar og filmskaparar, kvinnelege som mannlege, ikkje har teke det vidare i sine arbeid.¹¹⁷

Med tøveret, skriv Beumers, kom eit skifte i kva som vart vektlagd i historiske filmar, frå det heroiske kollektivet til bragdene utført av individet skriv Beumers.¹¹⁸ Dette poenget vil eg koma attende til mellom anna i avsnitt 5.1.1 og 5.1.3. Youngblood skriv om korleis det historiografiske skiftet på syttitalet knytt til andre verdskrigen fortona seg på film. Ho dreg fram nett *A zori...* som døme på skiftet:

It is not surprising, therefore, that the most popular war film of the 1970s was the one that least resembled Liberation [Osvobozhdenie, episk krigsdrama i fem delar, 1970—1972, av Jurij Ozerov] and the other male-dominated combat films that were being churned out with some regularity. Stanislav Rostotsky’s blockbuster *And the Dawns Are Quiet Here* (*A zori zdes’ tikhie*, 1972, two parts), was adapted by Rostotsky and Boris Vasilev from the latter’s eponymous story. Released in 1972, *And the Dawns Are Quiet Here* was named best picture of 1972 in Soviet Screen’s readers’ survey and led the box office in 1973 with 66 million viewers for each of its two parts. Critic Lev Anninsky hoped the picture would revitalize the war genre.¹¹⁹

Markwick og Charon Cardona skriv at det stalinistiske hovudnarrativet kring heltepatriotisme framleis, seks tiår seinare, er grunnlaget for offentleg presentasjon av krigen i Russland, og er meir intenst enn nokon gong.¹²⁰ Med glasnost og perestrojka på slutten av 80-talet fekk ein eit langt mindre romantisk og dyrkande bilete på krigen, eit døme på dette er mellom anna måleriet *1941 god* av Petr Belov.¹²¹ Men dette sterkt kritiske synet skulle syne seg å ikkje vare så lenge:

¹¹⁵ Ibid., s. 5.

¹¹⁶ Ibid., s. 12.

¹¹⁷ Ibid., s. 293.

¹¹⁸ Beumers, "Soviet and Russian Blockbusters: A Question of Genre?," s. 450.

¹¹⁹ Youngblood, s. 164.

¹²⁰ Markwick og Charon Cardona, s. 4.

¹²¹ “1941”. Belov laga måleriet i 1987. Sjå til dømes "1941 god" http://www.oleg-dmitriev.ru/belov_4.html (sist vitja 12.05 2014).

den fyrste av dei store sovjetiske sigrane som vart rehabilitert på 90-talet var romreisa til kosmonaut Jurij Gagarin, den andre var sigeren mot fascistane i andre verdskrigen.¹²² Sidan 1999 har russisk politikk vore prega av at Putin-administrasjonen har vidd stor merksemd til nasjonsbygging, og dermed nasjonale symbol som til dømes veteranane frå andre verdskrigen. I staden for eit brot i historia med oppløysinga av Sovjetsamveldet, har det vorte lagt vekt på kontinuitet. I krigsfilmar etter 1990 og fram til i dag var det fyrst Tsjetsjeniakrigen som vart tematisert, men etter kvart kom eit stort utval filmar om andre verdskrigen.¹²³ I 2007 var Russland den femte største filmmarknaden i verda, med ein stor nasjonal marknad for fjernsynsseriar.¹²⁴

Det er ein del interessante likskapar i minnekulturen under Brezjnev og Putin. Det er og likskapar på andre arenaer som militær opprusting og eit nokså stabilt sivilsamfunn. Jamfør mi oppgåve er det òg interessant at historikar Denise Youngblood meiner blockbustarar frå Brezjnev-epoken “were definitely not propaganda films”.¹²⁵ Det syner at ikkje alt i Sovjetsamveldet var tung propaganda, men at det òg var rom for underhaldning. Det er ikkje ei problemstilling som vert drøfta i denne oppgåva – men det er ei haldning det kan vera verdt å ha i bakhovudet særleg fordi ho skil seg frå haldninga til mellom anna Engel:

For over 40 years, only a single narrative line was permitted, reflecting the self-image, priorities, and propaganda needs of the government-controlled press and media. In this official version of the war, the heroic Soviet people, inspired by the party and/or (depending on the politics of the time) in Stalin's name, fought fascism to defend the socialist motherland and proved that their system was superior.¹²⁶

Ved handsaminga av *A zori...* i kapittel 4 vil det verte argumentert for at fleire sider ved denne filmen støttar opp om synet til Youngblood framfor Engel i denne saka.

Ei anna problemstilling som liknar er nedgang i folketal, kvinners nykelrolle i denne nedgangen og korleis det påverkar framstillingar i populærkultur. Russiske kvinner, både på syttitalet og i dag, er ofte dobbeltarbeidande. Dette er ikkje ein spesiell situasjon i seg sjølv. Diskusjonen i både Sovjetunionen og i Russland handlar om korleis ein kan lette arbeidsbyrda på kvinner, slik at dei kan prioritere familieliv og heimen.¹²⁷ Med orda til Engel “Believing their government's propaganda [pronatalist campaign], they [russian women] became convinced that their difficult lives were the result not of incomplete emancipation but of the much-vaunted emancipation

¹²² 80-talet: Dombrowski, s. 152.

¹²³ Youngblood, s. 206.

¹²⁴ Birgit Beumers, *A history of Russian cinema* (Oxford: Berg, 2009), s. 241-242.

¹²⁵ Youngblood, s. 235.

¹²⁶ Dombrowski, s. 151.

¹²⁷ Sjø til dømes Alexander Kondakov, "An Essay on Feminist Thinking in Russia: To Be Born a Feminist.," *Oñati Socio-Legal Series* 2, no. 7 (2012).

itself".¹²⁸ Ikkje slik som i Norden – der ein i stor mon ser på løysingar for arbeidsdeling heime, og velferdsordningar som legg til rette for å kombinere arbeid og familie.¹²⁹ Denne problemstillinga kjem heller ikkje til å verte undersøkt i oppgåva, men det kan vera greitt å vera klår over henne. Det er og ein openbar skilnad mellom Sovjetsamveldet og Den russiske føderasjon: for denne oppgåva er det i alle fall tenkte skiljet mellom eit kulturliv styrt av staten og eit sensurapparat, og eit marknadsstyrt kulturliv viktig.

¹²⁸ Engel, s. 248, 249.

¹²⁹ Attwood, s. 81-82, 92.

4. Presentasjon og drøfting av filmene

Dei sentrale spørsmål for dette kapitlet er kva som verkar å vera motivasjonen for å nytte kvinner i hovudrollene i dei to filmene, og kva som gjer filmene tidstypiske.

4.1 *A zori...*

Filmen *A zori zdes' tikhie...* frå 1972 er regissert av Stanislav Rostotskij (1922-2001) og handlar om ein gruppe kvinnelege luftvernsoldatar i Karelen. Rostotskij var sjølv veteran og har fortalt i intervju at hans motivasjon for å lage nett denne filmen botna i at han sjølv vart berga av ein kvinneleg sjukepleiar ved fronten.¹³⁰ Rostotskij var alt ein etablert regissør då han laga *A zori...*, og hadde motteke mange utmerkingar for arbeidet sitt, til dømes *Narodnyj artist SSSR*¹³¹ (*Nasjonalarartist i SSSR*) i 1974. *A zori...* var heller ikkje den fyrste krigsfilmen med kvinneleg hovudrolle han laga: *Na semi vetrakh* frå 1962 handlar om korleis Svetlana Ivasjova endar opp med å verve seg til fronten.¹³²

A zori... er basert på boka med same namn skriva av Boris Vasiljev (1924-2013) i 1969 og utgjeve i ungdomstidsskriftet *Junost'*. Boris Vasiljev var òg veteran og mykje av hans tidlege arbeid krinsar kring andre verdskrigen. *A zori...* var gjennombrøtet i karrieren hans. Alt året etter utgjevinga vart boka sett opp som teaterstykkje på det prestisjetunge *Teatr na Taganke* og regissert av Jurij Ljubimov¹³³, i 1973 vart ho sett opp som opera. Ifylgje forfattaren var boka basert på verkelege hendingar, men det var hans påfunn å gjera soldatane til kvinner.¹³⁴ I tillegg til filmatiseringa frå 1972 vart det laga ein kinesisk filmproduksjon i 2005 med same namn og ein russisk fjernsynsserie i 2008.

A zori... vart valt ut som Oscarbidraget frå Sovjetsamveldet i 1973 og vart sendt ut til internasjonale filmfestivalar. Filmen låg på kinotoppen i 1973 med 66 millionar selde billetter.¹³⁵ I Sovjetsamveldet inngjekk filmen i lista over tilrådde filmar i skuleundervisninga og han vert framleis nytta i russisk journalistutdanning.¹³⁶ Filmen vert sedd på som ein klassikar

¹³⁰ “Картину 'А зори здесь тихие...' я снимал как личный фильм, потому что я воевал и потому что меня вытащили из боя женщина” (“filmen *A zori zdes' tikhie...* var for meg ein personleg film, fordi eg sjølv kjempa og vart berga frå slaget av ei kvinne”). “Stanislav Rostotskij: menja vytasjtsjila iz boja zjensjtsjina”, Karelija Ofitsialnaja <http://gov.karelia.ru/Different/Culture/telenedela.html> (sist vitja 17.04 2014).

¹³¹ “Nasjonalarartist i SSSR”

¹³² “Na semi vetrakh” <http://www.kinopoisk.ru/film/46283/> (sist vitja 04.05 2014).

¹³³ Jurij Ljubimov (1917—) er skodespelar og regissør. Han er eit sentralt namn i russisk teaterliv og i 1964 etablerte han *Teatr na Taganke*.

¹³⁴ Kirill Oljusjkin, “Boris Vasiljev: 'Khotsju pozjelat', tsjto by vsem nam bylo khot' tsjutotsjku legtsje zjit'...”, *Litsej*, 25.03 2013. <http://www.gazeta-licey.ru/public/lyceumconversation/item/5261-boris-vasilev-xochu-pozhelat-chtoby-vsem-nam-bylo-xot-chutochku-legche-zhit>

¹³⁵ Youngblood, s. 164.

¹³⁶ “A zori zdes' tikhie (film 1972) - Priznanie” http://kikkert.ru/m/a_zori_zdes_tihie_film_1972_-_priznanie (sist vitja 27.04 2014).

og vart i ei russisk undersøking frå 2006 om dei mest populære bøker og filmar om andre verdskrigen røysta fram til fyrsteplass.¹³⁷

4.1.1 Samandrag *A zori...*

Filmen tek føre seg ein tropp kvinnelege luftvernsoldatar som i juni 1942 blir stasjonert i ein liten landsby i Karelen for å forsvare eit depot. Filmen er delt i to delar der den fyrste presenterer oss for karakterane og situasjonen. Det er eit stykkje frå fronten så forutan nattlege raid frå tyske bombefly er det nokså roleg og stille i dei naturskjønne omgjevnadane. Det opnar for å få innblikk i kvinneleg soldatliv og kontakt mellom soldatane og dei sivile i landsbyen.

Det er eit visst aldersspenn mellom kvinnene, men fem av dei seks hovudpersonane er alle unge kvinner – i alderen 17 til om lag 23 år: Rita, Zjenja, Galja, Liza og Sonja. Slik sett er dei nokså representative for den jamne kvinnelege soldat i den raude hær.¹³⁸ Den siste av hovudpersonane er øvstkommanderande på staden, Fedot Vaskov, ein meir røynd militær på rundt 35 år.

Filmen startar i “notida” det vil seie tidleg på 1970-talet med ein gjeng ungdommar som er på campingtur i Karelen. Så gjeng filmen over i svart-kvitt og attende om lag 30 år i tid: Løytnant Fedot Vaskov¹³⁹ og landsbyen får seg ei overrasking når det syner seg at den nye troppen med luftvernsoldatar er kvinner. Men Vaskov hadde trass alt bede om å få soldatar som ikkje drakk eller vart for involvert med dei lokale kvinnene. Vaskov blir både overkøyrd og umyndiggjort av sine nye soldatar både når det kjem til toalettfasilitetar og klestørk, men òg under raidet frå tyske bombefly. Frå denne delen vil eg i avsnitt 5.2.1 koma attende til ei scene frå badstova, og eit nattleg raid frå tyske bombefly i avsnitt 5.1.1.

Gjennom fyrste del får sjåarane presentert tilbakeblikk og draumesekvensar av dei fem unge hovudpersonane. I desse sekvensane får ein forklart både mykje av deira motivasjon for å melde seg som friviljuge, men og kvifor dei handlar som dei gjer. Alle har til felles at det er Den store kjærleiken som gjer at dei er der, anten han faktisk har funne stad – og har vore gjensidig – eller ikkje.

Rita er enke og småbarnsmor, og snik seg ut om nettene for å vitje sonen sin som bur hjå bestemora i ein nabolandsby. Dette veit fleire i troppen om, inkludert Zjenja og Galja, men ikkje Vaskov. Ein morgon på veg attende kjem ho over to tyske speidarar. Ho spring attende til

¹³⁷ Konstnatin Bakanov, "Zori vse esjtsje tikhie," *Novye Izvestija*, 05.05 2006.

¹³⁸ Jamfør avsnitt 3.1.1 i oppgåva.

¹³⁹ I resten av oppgåva nyttar eg etternamnet til Fedot Vaskov, men stort sett førenamnet til dei fem kvinnene. På den måten vert noko av hierarkiet frå filmen spegla i oppgåva. I filmen omtalar kvinnene stort sett Vaskov som “товарищ старшина” (kamerat sersjant).

leiren og varslar Vaskov. Det blir avgjort å sende ut ein liten tropp som skal ta seg av speidarane. Rita er sjølvsgt sidan ho er sekondløytnant og oppdaga dei, og alt har fått utmerkingar for sin innsats, i tillegg vert Zjenja, Liza, Galja og Sonja valt ut til å vera med Vaskov. Alle kvinnene verkar motiverte til å reise på oppdrag etter fienden.

Forholdet mellom Vaskov og kvinnene endrar seg omtrent med ein gong dei kjem utanfor leiren: her er dei avhengige av hans råd og vurderingar, og har sjølve lite å bidra med. Fyrste del vert avslutta dramatisk med at den vesle, og etter kvart openbart urøynde, troppen oppdagar at det ikkje berre er to tyskarar, men 16.

Andre del handlar om korleis den vesle troppen på seks gjer sitt beste for å hindre dei 16 tyskarane å nå fram til ei jernbanelinje og øydelegge henne. Det vert klårt nokså tidleg at dette ikkje kjem til å gå bra. Under leiing av Vaskov gjer dei sitt ytste, men kvinnene døyr ein etter ein. Den einaste som overlever er Vaskov. I denne delen er det Vaskov som har draumesekvensar. Her ser han for det meste dei fem soldatane han har med seg, og den farsliknande kjærleiken han har fått for dei kjem tydeleg fram. Frustrasjonen over den meiningslause lagnaden til kvinnene er med på å gjere Vaskov i stand til å ta livet av og fange resten av tyskarane. Filmen blir avslutta i notida att. Ein aldrande Fedot Vaskov har kome attende til åstaden i lag med ein ung mann i soldatuniform. Dei legg ned blommar under minneplaketten over dei fem falne kvinnelege soldatane. Den unge mannen er sjølvsgt sonen til Rita, som ho sjølv ikkje fekk oppdra.

4.1.2. Førebels refleksjonar kring *A zori...*

Ettersom filmen har blitt ein klassikar har han vorte kommentert av fleire som skriv om russisk film.¹⁴⁰ Mykje av analysen til Youngblood stemmer overeins med analysen i denne oppgåva: ho peikar på korleis personane i filmen verkar ekte, og korleis døden til kvar og ein av kvinnene individualiserer historia. Youngblood dreg òg fram poenget om at sjølv om hovudpersonane er ulike er alle heltar. Likevel har eg tre innvendingar mot analysen til Youngblood: to vert handsama her, den siste i avsnitt 4.3.2. Måten Denise Youngblood skildrar opninga av *A zori...* på er verdt å drøfte: “In the opening scenes, it seems that the film will be another of those lighthearted romps mocking the contributions of women to the war effort”.¹⁴¹ Denne skildringa verkar å seie vel så mykje om Youngblood sine forventningar som sjølve filmen. Rett nok er starten nokså humoristisk og livleg, men det er ikkje nødvendigvis ei særskilt slagside mot dei kvinnelege soldatane. Dei verkar langt meir profesjonelle enn dei mannlege soldatane ein ser

¹⁴⁰ Sjå avsnitt 2.1 i oppgåva om forskning.

¹⁴¹ Youngblood, s. 165-166.

heilt i starten – og som Vaskov er så overgjeven over. Stemninga i fyrste del kan faktisk minne ein del om ein annan sær populær krigsfilm frå 70-talet: *V boj idut odni stariki*, som handlar om eit reint mannleg flyvåpenregiment.¹⁴² Humoren i *A zori...* handlar ein del om korleis kvinnelege soldatar skil seg frå mannlege, og har andre behov (som til dømes ei skikkeleg latrine), men det verkar som dette vel så mykje handlar om å framstille Vaskov som ein litt tafatt og enkel kar som er meir oppteken av reglar enn av folk. Den livlege og lette starten verkar som ein kontrast til resten av filmen, noko som forsterkar dramaet. Den andre innvendinga er mot det Youngblood skriv “As they [the five women] feared, they left no husbands or children behind”.¹⁴³ Eit viktig poeng i filmen er nett at Rita har ein son, og at Vaskov tek seg av han så han kjenner historia ikkje berre til mora, men til alle kvinnene. Sonen tek jamvel opp arven frå mora ved å bli soldat sjølv. Desse scenene er avslutninga på filmen, og knyt i hop fortid og notid. I avsnitt 5.1.1 vert det drøfta vidare korleis rollene Rita har som soldat og mor påverkar utviklinga til karakteren gjennom filmen.

I fyrste del verkar kvinnene moderne, sjølvstendige og likestilte. Ein tydeleg motsetnad til dei sivile, lokale kvinnene, som gjeng med skaut og stort sett oppfører seg litt fjollete. Det er ikkje mykje kontakt mellom soldatane og dei sivile. Vaskov er ein meir komisk figur som ikkje heilt skjønner korleis han skal oppføre seg mot kvinnelege soldatar. Draumesekvensane syner rett nok ei anna side der kvinnene i større grad vert presentert som unge, usjølvstendige jenter, det kan vera eit slags frampeik. I del to vert kvinnene ikkje berre umyndiggjort, men og til ein viss grad barnleggjort, og Vaskov trer fram som ein sterk, og oppsedande, farsfigur: han må løyse konflikhtar som oppstend mellom kvinnene, og passe på dei når dei vert sjuke eller redde. Umyndiggjeringa skjer dels ved at han prøvar å skåne dei for vald – trass i at dei er soldatar.

Hovudpersonane i *A zori...* passar godt biletet som vert skildra av dei kvinnelege soldatane både frå intervjuet til Aleksievitsj og i bøkene til Markwick og Charon Cardona, og Krylova.¹⁴⁴ Dei er unge, idealistiske, fleire har høgare utdanning og dei er luftvernssoldatar. Opplæringa dei har fått har vore spesialisert og kort. Tidspunktet handlinga gjeng føre seg passar og godt med at dei er urøynde: juni 1942 er nokre månadar etter det fyrste store opptaket av friviljuge kvinner – som i hovudsak var til luftvernstyrkar.

¹⁴² “Berre gamle menn reiser ut i kamp”. Sjå vedlegget.

¹⁴³ Youngblood, s. 166.

¹⁴⁴ Sjå avsnitt 3.1.1 for meir om demografien til dei kvinnelege soldatane.

4.2 Leningrad

Leningrad er ein fjernsynsserie i fire delar frå 2007 regissert av Aleksandr Buravskij. Buravskij har regissert fem filmar og fjernsynsseriar, med *Leningrad* som førebels siste. Sidan 2007 har han arbeidd mest som produsent. *Leningrad* er den fyrste krigsfilmen han har regissert, men det er ikkje fyrste filmen som omhandlar møte mellom Vest og Aust.¹⁴⁵ Fleire av arbeida hans har og vore internasjonale samarbeid. Ifylgje avisa *Ogonjok* var regissøren på leit etter eit manus som handla om kjærleik og vennskap mellom kvinner, og det var ein kollega av han som oppmoda han om å skrive om blokaden.¹⁴⁶

Leningrad hadde fyrst premiere på fjernsynsskjermene i Russland 19. februar 2007. Men det vart og laga ein filmversjon som hadde premiere fyrst i Tyskland 19. september 2009 på Den internasjonale filmfestivalen i Oldenburg. Han er og utgjeve under namnet *The Attack on Leningrad*. Det er ikkje så enkelt å seie noko om kor mange som har sett fjernsynsserien, men han får relativt god vurdering på nettsider som *Kinopoisk*.¹⁴⁷ Det kom òg ein serie artiklar med kritikk frå historikar Grigorij Pervavskij¹⁴⁸, men utover dette fekk serien mest merksemd i regionale aviser. Kritikken peika særleg på manglande historiekunnskap om blokaden av Leningrad og logiske bristar i historieforteljinga, det vart i mindre grad teke tak i budskapet serien ville ha fram.¹⁴⁹

Fjernsynsseriar er veldig populære i dagens Russland delvis fordi dei er meir tilgjengelege enn kinofilmar – så godt som alle har eit fjernsynsapparat, og kino kostar pengar. Birgit Beumers byggjer oppunder dette ved å skrive at “It could be said, therefore, that the [Russian] blockbuster of the twenty-first century is the television series per se”.¹⁵⁰ Slik sett kan det at *Leningrad* i Russland fyrst og fremst har vore ein fjernsynsserie styrke inntrykket av at serien ikkje har vore noko smal, eller lite tilgjengeleg for eit breitt publikum. Det er elles ikkje eit særskilt russisk fenomen med fjernsynsseriar – det siste tiåret har populariteten til desse auka monaleg. Fjernsynsseriar har som føremon, jamfør film, mellom anna at dei har betre tid til utvikling av karakterane.

¹⁴⁵ Filmen *Tantsuj so mnoj* (1999) handlar om møtet mellom ein amerikansk dansar og ei estisk kvinne. "Tantsuj so mnoj" <http://www.kinopoisk.ru/film/17827/> (sist vitja 27.04 2014).

¹⁴⁶ Natalja Shergina, "Leningrad - gorod zhivykh," *Ogonek*, 12.02 2007.

¹⁴⁷ 7.275 av 10 frå 1549 brukarar: "Leningrad" <http://www.kinopoisk.ru/film/87214/> (sist vitja 27.04 2014).

¹⁴⁸ Grigorij Pervavskij er ein russisk historikar som har spesialisert seg på andre verdskrigen, og vore redaktør for bøkar som *Mify Velikoj Otetsjestvennoj – 2 (Myter om andre verdskrigen)* 2009.

¹⁴⁹ Av dei meir alvorlege feila er at det visstnok ikkje kom utanlandske reporterar til Leningrad før i 1943. Grigorij Pervavskij, "Leningrad', serija pervaja ", Aktualnaja Istorija <http://actualhistory.ru/53> (sist vitja 17.04 2014). (sist sjekka 19.02.14)

¹⁵⁰ Beumers, "Soviet and Russian Blockbusters: A Question of Genre?," s. 447.

Som den fyrste filmen på 20 år som framstilte blokaden, var det kanskje å vente at beskjeden frå journalist Jelena Dobrjakova i Nevskoe Vremja var klar: *Leningrad nado smotret molodezji* er overskrifta i hennar melding om serien i avisa 21. februar 2007.¹⁵¹ Vidare avviser ho kritikk som har vorte framsett at filmen er for tilpassa eit vestleg publikum, eller er for sjaarvenleg, med å vektlegge korleis filmen appellerer til kjenslene. “У меня, человека XXI века, возникает потрясающее чувство патриотизма” skriv Dobrjakova.¹⁵² Då serien vart synt i Russland valte fjernsynsselskapet å ikkje avbryte med reklamepauser.¹⁵³ Dette seier mykje i Russland der det generelt er eit høgt trykk av reklame. Fjernsynsselskapet har ynskt at publikum skal vite at dei har eit visst medvit om den hendinga serien tek føre seg.

4.2.1 Samandrag *Leningrad*

Leningrad handlar om blokaden av Leningrad, nærare bestemt dei fyrste månadane av den nesten tre år lange blokaden. Hovudpersonane i filmen er den russiske politikvinna Nina Tsvetkova og den britiske krigskorrespondenten Kate Davis. Filmen handlar om den forferdelege situasjonen inne i Leningrad; kampen for å overleve, og kappløpet for å få opna forsyningsliner over Ladogasjøen etter kvart som vinteren set inn. Omgjevnadane er ofte kontrastfylte, med ihelfrosne lik og lidande menneske mellom kjende og vakre bygningar i St. Petersburg.

Filmen startar *in medias res* i skyttargravene kring Leningrad. Den unge politikvinna Nina Tsvetkova har fått i oppdrag å føre nye rekruttar ut til fronten. Nina verkar som ein person som er oppteken av å fylgje ordrar og er viljug til å ofre seg for moderlandet – ein glødande patriot og idealist. Kate Davis på si side er ein ung britisk krigskorrespondent som er lei av det keisame livet i Moskva og ynskjer å få rapportere frå fronten. I lag med ei gruppe utanlandske journalistar vert ho teken med til Leningrad. Det endar opp med at ho misser flyet ut att, og dermed vert fanga inne i Leningrad. Hennar kollegaer trur ho er omkomen, men sanninga er at Nina har redda henne.

Heime hjå Nina vert Kate kjend med den vesle nabofamilien i *kommunalkaen*¹⁵⁴: mor Sonja og borna Zina og Jurij. Trass i deira ulikskapar vert Nina og Kate etter kvart sær nær einannan, og Nina gjer ein stor innsats både for at Kate skal overleve, men òg for at ho skal forstå kva det

¹⁵¹ “Ungdommen er nøydd å sjå *Leningrad*”. Jelena Dobrjakova, "Leningrad' nado smotret' molodezji!," *Nevskoe Vremja*, 21.02 2007.

¹⁵² “Hjå meg, ein person av det 21. hundreåret, blir ei djup kjensle av patriotisme vekt”.

¹⁵³ Jelena Bobrova, "Prem'era fil'ma 'Leningrad' proi'det bez reklamy," *Rossijskaja Gazeta*, 16.02 2007.

¹⁵⁴ Leilegheit der fleire familiar bur og deler kjøken og bad. For meir sjå: Ilya Utekhin m fl., "Communal living in Russia: A virtual museum of Soviet everyday life" <http://kommunalka.colgate.edu/index.cfm> (sist vitja 27.04 2014).

er som gjeng føre seg kring henne. Det inneber at ho ikkje berre må motsetje seg ordrar, men òg lyge til sjefen og gjera seg skuldig i brotsverk som dokumentforfalsking og å skjule ein utanlandsk person mistenkt for spionasje: Sidan Kate er meldt som omkomen kjem det fram at ho er dotter av ein framståande kvitegardist som flykta til Storbritannia. Dermed startar NKVD å undersøke nærare kor vidt ho faktisk døydde. Bakgrunnen til Kate leiar òg til ein krangel mellom Kate og Nina om kven som har rett til å vera i Russland og ynskje å forsvare moderlandet.

Etter kvart som rasjonane blir mindre og mindre hastar det meir og meir å finne vegar å få inn forsyningar på. Håpet er at Ladogasjøen skal fryse til kjapt. Det syner seg at det finns ein mann som kjenner til kvar isen blir trygg fyrst: Krause. Nina i lag med to kvinnelege og ein mannleg kollega reiser på leit etter han utanfor byen. Dei finn ikkje han, men dei finn eit kart som syner den trygge ruta.

Nina er i gruppa med skilauparar som skal gå den trygge ruta, i og med at ho har utmerka seg som ein dugande skiløpar før krigen. Som løn for dette får ho lov å evakuere nokre av sine næraste. Det blir eit kappløp mot tida når dei utarma borna og Kate skal koma seg til staden dei skal evakuerast frå. Til slutt er det berre Zina og Kate som kjem seg av garde. På andre sida av vatnet vert Zina teken vare på, men Kate bestemmer seg for å bli med Nina inn att til Leningrad. Ho passar rett nok på å få levert dei nedskrivne skildringane sine til ein journalistkollega, Parker, før ho reiser attende.

Vel tjue år seinare kjem journalistkollegaen Parker attende til Leningrad i lag med Zina, og møter Jurij. I lag går dei for å sjå minneplakettane over Nina og Kate som baa to døydde i løpet av blokaden.

4.2.2 Førebels refleksjonar kring *Leningrad*

Filmen tek opp mange ulike sider ved både krigen og blokaden som svelt, svartebørshandel, forræderi og spionasje, men mest av alt om korleis ekstreme situasjonar set våre moralske og politiske prinsipp på prøve. Då serien kom vart han kritisert for å vera lite historisk korrekt, men det var ikkje målet til filmskaparane å lage ei fullstendig historisk korrekt framstilling.

Kor mange kvinner som tenestegjorde i politistyrkane under krigen har eg ikkje hatt høve til å undersøke innanfor rammene av denne oppgåva. Nina er strengt teke ikkje ein soldat, men ei politikvinne, men dette er ikkje avgjerande for oppgåva. I filmen er det eit poeng at Nina har vore aktivt med i idrettsorganisasjonar i sin oppvekst, og dette høver godt i hop med korleis unge jenter vart oppmoda til deltaking gjennom 30-talet.

Leningrad er på mange vis ei slags detektiv/krim-historie med kvinneleg politi i hovudrolla. Slik sett spelar filmskaparane på populariteten krimseriar har i Russland. Men det har òg noko å seie for framstillinga av kvinner. Ifylgje Yvonne Tasker er det ein vesentleg skilnad mellom å framstille kvinner i reine militære roller, og i rolla som militærpoliti, politi eller etterforskar, implikasjonen er at det er enklare å godta kvinner i denne rolla.¹⁵⁵ At dette kan høve i ein russisk kontekst vert støtta av Anthony Olcott som skriv om framveksten og populariteten til russiske detektivromanar skrivne av og om kvinner. Olcott hevdar at det ikkje fyrst og fremst er kjønn som er sentralt i denne utviklinga, men endringane i sjangeren: “Indeed, one of the most common features of these characters’ [heroines in *detektivvy*] lives is that the state is failing them in fundamental and significant ways.” At staten sviktar opnar opp for at heltinnene må handle på eige initiativ, ofte utom lova.¹⁵⁶ Skildringa til Olcott kan i stor mon overførast til Nina i *Leningrad*. Utifrå dette kan det òg hevdast at rolla Nina, som hennar kvinnelege kollegaer, verkar mindre eksepsjonell og utfordrande overfor publikum.

Dei to hovudpersonane gjeng gjennom nokså store personlege endringar i løpet av filmen. Nina gjeng frå å vera den nærast kjenslelause, men grenselaust patriotiske politikvinna til å verte meir menneskeleg. Ho blir ein person med synlege kjensler og vurderer handlingane sine ikkje berre ut i frå kva ein protokoll eller reglement seier ho skal gjera. Eg kjem att til dette poenget i avsnitt 5.1.3. Kate på si side byrjar som ein noko dekadent reporter med eit litt romantisk syn på krigen. I *Leningrad* finn ho sitt kall i livet som er å fortelje omverda om dei forferdelege tilstandane der. Ho vert meir reflektert over kor fælsleg og stygt krig er, og får kveikt ein så sterk kjensle for lagnaden til innbyggjarane i Leningrad at ho vel vekk redninga mot å reise attende til Leningrad og halde fram med arbeidet sitt der.

4.3 Samanlikning av film og bok: *A zori...*, og film og fjernsynsserie: *Leningrad*

Ofte vil det innebere ein del endringar når ei bok skal tilpassast filmformatet og under kjem utgreiing om boka og filmen *A zori...* *Leningrad* på si side er spesiell fordi det vart laga ein fjernsynsserie i fire delar retta mot russisk og russisk-talande publikum, og ein spelefilm for eit vestleg publikum. Spørsmålet for denne delen er om nokre av skilnadane – eller likskapane – eg finn kan vera av relevans når det kjem til å svare på kva budskapen til filmskaparane har vore.

¹⁵⁵ Tasker, s. 268,269.

¹⁵⁶ Anthony Olcott, *Russian pulp : the detektiv and the Russian way of crime* (Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 2001), s. 145.

4.3.1 *A zori....*: bok og film

Boka *A zori zdes' tikhie...* er gjeve ut på forlaget for barnelitteratur, og vart fyrst publisert i eit tidsskrift for ungdom. Slik sett er det mogleg å hevde at filmen rettar seg mot eit noko breiare publikum, ikkje berre born og unge.

I boka tek det lenger tid før dei ulike hovudpersonane presentert, mellom anna vert ikkje Liza presentert skikkeleg før etter sin død. Vaskov har ei større rolle: mykje av handlinga blir skildra frå hans perspektiv. Men òg noko frå perspektivet til Rita Osjanina. Det tek lang tid før Vaskov nyttar namna på dei ulike, dei blir i staden identifiserte som “omsettaren” og “den raudhåra”. Dei ulike personane blir stort sett skildra med større variasjon i utsjånad enn det som kjem fram i filmen. I filmen er alle saman nokså pene, om litt ulike, men i boka er det mest Zjenja som blir presentert som vakker. Liza blir skildra som “коренастая, плотная”.¹⁵⁷

Ein annan skilnad mellom filmen og boka er at tidsperioden i boka er lengre: i filmen er det 3-4 dagar, medan i boka fleire veker. Slik sett verkar vennskapsbanda dei ulike karakterane i mellom meir truverdige sidan dei har hatt lengre tid på å utvikle seg. Filmsjåarane skjønner at dei fleste kjenner kvarandre litt frå før, men til dømes vennskapen mellom Rita og Zjenja blir raskare utvikla i filmen enn i boka. Boka har og gjeve større plass til tydeleggjering av kvar einskild karakter: Rita er stillare og kjølegare som person, Zjenja meir omgjengeleg, og Vaskov meir håplaus (det blir gjort eit stort poeng ut av at han har så lite skulegang).

I boka blir fyrste natt ute på oppdrag skildra. Som i filmen gjeng Fedot rundt til alle jentene, og sjekkar at alt er i orden. I filmen legg jentene seg saman etterpå, og passar på at Galja, som har feber, held varmen. Dette skjer ikkje i boka. Eg skildre filmscena som ei scene som syner systerskap.¹⁵⁸

Om ikkje ein sær stor, så er det ein tydeleg skilnad mellom bok og film at filmen har glimt frå “notida” (tidleg 1970-tal). Ein gjeng ungdommar er på campingtur i det område der dei skjebnesvangre kampane stod om lag 30 år tidlegare. I boka er det ikkje gjort noko slik kopling mellom før og no. Det forsterkar formidlinga til etterkrigsgenerasjonen spesielt, og ungdom generelt. I tillegg syner denne scena det nærast evige i naturen og dei lyriske omgjevningane i moderlandet.

¹⁵⁷ “tettbygd og undersetsig” Boris Vasiljev, *A zori zdes' tikhie* (Detskaja literatura, 1979), s. 26.

¹⁵⁸ Ibid., s. 48.; Stanislav Rostotskij, “A zori zdes tikhie,” ([S.l.]: B.IA. Films, 1972).

I filmen er det eit nokså klårt skilje mellom fyrste og andre del på korleis kvinnene vert framstilte som soldatar: fyrst som profesjonelle og likestilte, så meir barnlege. Kvinnene i boka er generelt mindre likestilte og meir barnlege. Til dømes vert dei fem som blir utpeikt til å leite etter tyskarane skildra som “*Серьезные, как дети, но испуга вроде пока нет*”.¹⁵⁹ Eventuelt er ikkje eit skilje i boka på same vis som i filmen: i boka er det gjennomgåande veksla mellom ei barnleg og ei vaksen framstilling av kvinnene. Til dømes når Rita legg fram sin teori om kvifor dei ikkje har sett noko til tyskarane enno, og Vaskov tykkjer han verkar logisk: “*Рита улыбнулась. И опять посмотрела – длинно, как бабы на ребяtnю смотрят*”.¹⁶⁰ Dette er nok eit døme der Vaskov blir barneleggjort, og det inno m feltet han sjølv er ekspert på. Men han har gløymt å tenkje på at tyskarane òg er menneske, og treng svev n.

4.3.2 Leningrad: fjernsynsserie og film

Skaparane bak *Leningrad* ynskte å laga to versjonar, der den eine retta seg mot eit russisk publikum og den andre mot eit internasjonalt.¹⁶¹ Ein av produsentane, Dzjainik Fajzije v, seier i eit intervju at dei to variantane er forskjellige på eit prinsipielt nivå: filmversjonen er meint å opplyse eit ikkje-russisk publikum om blokaden.¹⁶² Det gjer at den om lag halvparten så lange filmversjonen er noko heilt anna enn berre ein kortare versjon av fjernsynsserien. Filmversjonen inneheld mellom anna scener som ikkje er tekne med i serien.

Den overordna handlinga er den same i båe versjonane. I stor mon gjeld dette og utviklinga hjå hovudpersonane. I serieversjonen har Kate ei mindre rolle, det finns jamvel promoteringsplakater til serien der Kate ikkje er ein av dei fire avbilda personane.¹⁶³ Men Kate har ein viktig funksjon ikkje berre overfor utanlandske sjåarar: ho er òg viktig overfor unge russarar med avgrensa kjennskap til blokaden og det sovjetiske samfunnet ifylgje regissøren:

Ведь очень много времени прошло с блокады, молодежь о ней ничего не знает. А глазами иностранки легче показать, прояснить какие-то, казалось бы, очевидные для старшего поколения вещи... Я испытываю большое удовлетворение оттого, что мы в нашей новой России, может быть, первыми начали говорить на эту тему.¹⁶⁴

¹⁵⁹ Vasiljev, s. 23. “Alvorlege, som born, men framleis ikkje redde, liksom”.

¹⁶⁰ Ibid., s. 50. “Rita smilte. Og gav eit langt blick, som mødrer ser på born”.

¹⁶¹ I oppgåva er scenereferansane til *Leningrad* knytt til serien. Film en finn ein på Aleksandr Buravskij, “Attack on Leningrad,” ([S.l.]: Kenn Management, 2009).

¹⁶² Bobrova.

¹⁶³ Plakat truleg frå promotering i Ukraina: <http://www.kinopoisk.ru/picture/1664620/> (sist vitja 14.02.14)

¹⁶⁴ Dobrjakova. (“Меня спрашивают: а насколько оправдано, что в блокадном Ленинграде вдруг появляется иностранная журналистка? Думаю, оправдано, к тому же это документальная история. Но даже если бы этого не было, то такой поворот надо было бы придумать”). “Eg får spørsmålet: korleis kan du forsvare at ein utanlandsk reporter er i Leningrad under blokaden? Eg tenkjer, det blir rettferdiggjort ved at det er ei dokumentarisk historie. Men sjølv om det ikkje skulle ha vore slik, så bør ein førestille seg korleis det kan ha

Her vil eg konsentrere meg om tre hendingar eller aspekt som skil serieversjonen frå filmversjonen. Somme av desse er truleg ofra av omsyn til lengde. Den fyrste er den forlenga leitinga etter Krause – han som kjenner den sikre vegen over Ladoga. I serien er denne leitinga ei hovudline i historia. Av viktige scener er særleg den når Nina og tre av hennar kollegaer, to kvinner og ein mann, reiser ut til den okkuperte landsbyen Peterhof for å finne Krause. I forkant av operasjonen argumenterer dei overordna i politiet for det taktiske med å sende kvinner i forkledning inn: desse vil ikkje vekke så stor mistenksamheit som menn. Det er òg ei scene der kvinnene får prøvd fleire av sine politifaglege dugleikar. Denne scena kjem eg nærare inn på i kapittel 5. Den andre hendinga eg vil draga fram er tett knytt i hop med leitinga etter Krause. Det kjem fram at tyskarane har nokon på innsida som får vita om leitinga etter Krause. Lenge trur NKVD at det kan vera den forsvunne britiske reporteren, Kate, men det syner seg å vera den unge, estiske elskarinna til ein høgtstående militær som er spionen. Spionrolla er i lag med helsepersonell av dei rollene som er vanlegast å sjå kvinner ha i krigsfilmar og –seriar. Det tredje aspektet som skil nokså mykje mellom serie og film er forholdet mellom Nina og sjefen hennar. I serien verkar dette å ha ein langt meir djuptgåande romantisk tone, for så vidt ynskt av både, sjølv om sjefen er gift. Det syner seg i fleire scener mellom dei to, men sterkast i scena etter operasjonen i Peterhof, der han tek seg av ei sterkt skaka og sårbar Nina. Denne scena vil eg òg koma att til i avsnitt 5.3.2. I filmversjonen verkar dette forholdet langt meir asymmetrisk, i disfavour av Nina: det verkar ikkje som merksemda ho får frå sjefen er særskilt ynskt, men ho vel ved eitt tilfelle å utnytte det for å koma ut av ein enno vanskelegare situasjon.

Ein merkbar skilnad mellom filmen og serien er språket. I fjernsynsserien snakkar Kate flytande russisk, og det gjer dermed alle andre kring henne òg. Ho har ingen språklege utfordringar med å gjere seg forstått. I filmen snakkar Kate *ikkje* russisk, så der snakkar Nina, Jurij, og dei andre gebrokkent engelsk for å kommunisere. Det gjer at Kate i filmen i langt større mon er utanfor og framand. Valet bakom kan fort handla om at det er enklare å dubbe, framfor å tekste, Kate overfor eit russisk publikum.

I filmen er det eit par scener som ikkje er med i serien. Forutan det ovanfor nemnte aspektet kring forholdet mellom Nina og sjefen hennar er det to skilnadar som vil bli presentert under. I filmen er scena med gebursdagsfeiringa til den falske identiteten til Kate ein del lengre.

vore”).) “Det er jo veldig lenge sidan blokaden, og ungdommen veit ingenting om han. Men gjennom augo til ein utlending er det lettare å syne og forklare ting som var openberre for den eldre generasjonen... Eg freistar verkeleg å bøte på dette, for at me i vårt nye Russland, kanskje skal vera dei fyrste til å ta opp dette temaet.

Forholdet mellom dei to blir meir jambyrdig når Nina syner seg frå ei meir sårbar side og ynskjer å lære meir om saker Kate har meir erfaring med og kunnskap om: kjærleik. Denne scena kjem eg attende til i avsnitt 5.3.2. Den andre eg vil dra fram her er ei kort scene der Kate blir vitne til kannibalisme. Ute på gata i nattemørkeret høyrer ho lyden av bein som vert saga over, hysterisk latter, og ser ein person frenetisk arbeide med å dele opp eit lik. Årsaka til at dette ikkje er teke med i den russiske serien kan vera at det rett og slett verkar for upassande og støytande å syne fram denne sida. Medan det overfor eit utanlandsk publikum kanskje ikkje vil verke like støytande, men forsterke det brutale og sjokkerande inntrykket av situasjonen. Ei anna forklaring kan vera at det er enklare å kontrollere alderen på kinogjengarar enn på fjernsynssjåarar, og at ein difor er meir forsiktig med kva ein syner i ein fjernsynsserie.

4.4 Samanlikning av *A zori...* og *Leningrad*

Ein viktig likskap mellom både *A zori...* og *Leningrad* er motivet om å opplyse unge om krigen, og ikkje la den oppveksande generasjonen gløyme. Dette vert tydeleg gjennom fokuset til filmene: karakterane får relativt god plass til å utvikle seg, og det blir lagt godt til rette for at publikum skal få stor sympati med heltane. Rollefigurane kan kanskje verke noko enkle og av og til på grensa til det parodiske, i båd filmene: det er mange lange blikk, der det vert zooma inn på andletet. Det kan ha noko med målet om å nå eit breitt publikum å gjere, men somtid balanserar dei heilt på grensa til ikkje å ta publikum på alvor: både når det gjeld å framstille Kate som naiv og uvitande om Sovjetsamveldet og når det gjeld draumesekvensane til kvinnene i *A zori...* Likevel er inntrykket i det store og heile at kvinnene vinn sympati, og at historia om dei blir sterk. Det at rollefigurane verkar i overkant tydelege til tider er med på å overtyde om at målgruppa for filmene er noko yngre, gjerne 15 til 22 år. Dette stemmer godt overeins med inntrykket av at filmene har ein oppsedande agenda.

4.4.1 Motivasjon

Samanlikna med *Leningrad* blir det i *A zori...* lagt meir vekt på å forklare kvifor kvinnene har valt å verve seg som luftvernsoldatar. I *A zori...* verkar det som det er eit poeng å syne at det ikkje er eller var nokon motsetnad mellom å vera ei ekte kvinne og å vera ein dugande soldat, medan Nina i *Leningrad* heller blir framstilt som ei alternativ kvinnetype. I *A zori...* konsentrerer bakgrunnshistoriene seg om ung kjærleik og traume som årsak til å verve seg, medan Nina i *Leningrad* blir forklart med ein oppvekst og rollemodellar som har gjeve henne høve til å ta utradisjonelle val.¹⁶⁵ Nina har hatt ein aktiv oppvekst og ungdomstid og mellom

¹⁶⁵ Om faren til Nina som hennar rollemodell: Aleksandr Buravskij, "Leningrad ep. 2," in *Leningrad* (Russland: Pervij kanal, 2007). 09:50.

anna utmerka seg i skilauing, og ho verva seg som politi med ein gong det vart opna for kvinner. Far hennar er ein viktig rollemodell: han var med på den sigrande sida i den russiske borgarkrigen (1918—1922). Det er ikkje eit traume som er utgangspunktet til Nina. Dette er med på å få fram skilnaden i synet på kvinneleg krigsdeltaking i dei to filmene. Jamfør 3.1.2 om motivasjonen til dei kvinnelege soldatane minner denne mest om motivasjonen til Nina. Dei unge kvinnene som verva seg til militærteneste såg det som ei plikt overfor moderlandet, og ein naturleg konsekvens av kva dei hadde vorte oppseda til å sjå som naturlege ambisjonar for unge kvinner.

4.4.2 Fienden

Fienden spelar eigentleg inga stor rolle i *A zori...*: det er ikkje dei det handlar om. På eit tidspunkt forsvarar rett nok Vaskov overfor Zjenja at ho nett har teke livet til ein tysk soldat, med at fascistane har gjort seg skuldige i så grove brotsverk mot menneskeheita. Men her handlar det heller ikkje så mykje om fienden, men om korleis Zjenja reagerer på å ha drepe eit anna menneske. Dialogen med Vaskov gjer at det moralske aspektet vert forsterka. Den ytre fienden i *Leningrad*, altså tyskarane, er ikkje så sentrale i filmen. Det er ei sidehistorie om ein tysk pilot som motsett seg blokaden, men det er lite konfrontasjon mellom hovudrollene og tyske soldatar. Den indre fienden spelar derimot ei større rolle, og fleire av nærkampscenene er mot indre fiendar som tjuvar og spionar. I *Leningrad* artar den indre fienden seg på fleire måtar: det er svartebørshaiar og tjuvar, kannibalar, kollaboratørar, spionar, men og delar av styresmaktene vert ein fiende. NKVD er meir opptekne av å leite opp Kate, som dei trur er spion grunna opphavet hennar, enn å leite i eigne rekkjer etter spionar. Det syner seg at det er den unge, estiske elskarinna til ein av dei sentrale i det militære hovudkvarteret som er spionen. Denne observasjonen stemmer godt overeins med utsegna til Youngblood om at NKVD spelar rolla som fienden i vel så stor grad som tyskarane i postsovjetiske filmar.¹⁶⁶ Som i *A zori...*, er ikkje fokuset i *Leningrad* på kampen mellom venn og fiende, men heller på transformasjonen hovudkarakterane gjeng i gjennom.

4.4.3 Kvinnelege karakterar som verkemiddel

Korkje *Leningrad* eller *A zori...* er drivne av heftige krigsscener og action. Det førekjem i *Leningrad* men styrer ikkje filmen. Desse scenene er der for å få fram ein dramatisk effekt. Sentralt i båe filmene er heller kva som skjer med menneske i ekstreme situasjonar, det er ikkje eigentleg kvinner spesielt som er i fokus. Derimot kan det å nytte kvinner som hovudroller med denne typen budskap gjere fokuset på menneskeleg drama enno tydelegare: det handlar delvis

¹⁶⁶ Youngblood, s. 234.

om oppfatningar om kva som er kvinneleg hjå både filmskaparar og tilskodarar. I dette høvet kan ein trekke fram at kvinner gjerne vert tillagt diplomatiske evner og fredeleg natur; og representant for sivilsamfunnet. Det å nytte kvinner til hovudrollene er ikkje eit mål i seg sjølv i desse filmene, men eit middel for å formidle den overordna budskapen om det vonde og traumatiske i ein krig. Funksjonen kvinnene fyller i båe filmar er til dels like: dei blir framstilte som å vera overlegne moralske vesen med utgangspunkt i sitt kjønn. Turovskaya skriv dette om funksjonen den russiske kvinna har spela i kulturen:

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.¹⁶⁷

Dette er eit trekk som kjem tydeleg fram i både *Leninrad* og *A zori...* men òg i fleire av dei andre filmene eg har sett i samband med denne oppgåva, mellom anna *Zvezda*, *Gorjatsjij sneg* og *Osvobozjdenie*.¹⁶⁸ Kvinner har vorte nytta som symbol for Russland, med det det inneber av normer og verdiar opp gjennom litteratur- og kunsthistoria.¹⁶⁹ Når Youngblood meiner *A zori...* latterleggjer og umyndiggjer kvinnelege soldatar i starten kan det verke som ho legg opp til at dersom ein film ikkje er feministisk vert han automatisk antifeministisk. *A zori...* hamnar då ikkje i den feministiske gruppa. Det er derimot god grunn til å meine at det er fleire måtar å framstille kvinner på, der ein av dei kan vera som skildra ovanfor av Turovskaya. Sjølv om *A zori...* ikkje kjem ut av det som ein feministisk film er han likevel ikkje antifeministisk, derimot har kvinnene ei tydeleg rolle som moralsk overlegne. Youngblood er inne på det når ho skriv om korleis *A zori...* framleis er ein gripande film, men ho går ikkje djupare inn i kor vidt dette har noko med bruken av kvinner som hovudroller.¹⁷⁰ Som nemnt i 1.5 er moderland den beste norske omsettinga for *Rodina*. På russisk har ordet ein veldig kvinneleg klang mellom anna fordi det er eit hokjønnsord. *Rodina mat’* er eit uttrykk der ordet mor er teke med og forsterkar det heile. I filmar om andre verdskrigen ser ein gjerne sovjetiske soldatar storme mot fienden medan dei ropar “за Родину, за Сталина”.¹⁷¹ Dette er nok eit døme på korleis det kvinnelege spelar ei stor rolle i sjølvforståinga til russarar.

I *A zori...* er det eit nokså markant skilje mellom soldatane og dei sivile. Dei kvinnelege soldatane representerer med det dei gjer framtida, det urbane og moderne – soldatgjerninga –

¹⁶⁷ Turovskaya, s. 135.

¹⁶⁸ Sjå vedlegget om desse filmene.

¹⁶⁹ Attwood, s. 93.

¹⁷⁰ Youngblood s. 166

¹⁷¹ “For Moderlandet, for Stalin”.

og med utsjånaden – moderne frisyrrar, og etter måten flatterande uniformer. Dei sivile kvinnene i landsbyen er tradisjonelle, og rurale i oppførsel og utsjånad. Denne motsetnaden finn ein ikkje i *Leningrad*. Den kan ha å gjere med at handlinga gjeng føre seg i Leningrad som trass alt er ein storby og ikkje ein isolert landsby i Karelen. Fokuset i *Leningrad* er ikkje på korleis Nina og dei andre politikvinnene som gruppe er annleis enn andre kvinner, men korleis dei har teke individuelle val for sjølvrealisering. Meir om tematikk kring kollektivistisk og individualistisk tankesett kjem i avsnitt 5.1.3 under drøftinga av krigs- og kampscener i dei to filmene.

4.4.4 Framstilling av sovjetsamfunnet

Filmene er relativt ulike i framstillinga av det sovjetiske samfunnet, kanskje ikkje så overraskande. I *Leningrad* får ein eit langt meir komplekst samfunn, og som drøfta i 4.4.2: tydelege indre fiendar, og gode og vonde på alle sider. Slik er det ikkje i *A zori...* Den eventuelle kritikken ein kan tolke av det å verve og setje inn kvinnelege soldatar er nokså lågmælt, og er den einaste ein eventuelt kan argumentere for. Såleis involverer *Leningrad* publikum i ei drøfting og ein revisjon av historia som kjernepublikummet elles kanskje ikkje ville teke del i. Denne observasjonen vert støtta av det Youngblood skriv om rolla russiske filmar om andre verdskrigen har hatt dei siste tjue åra:

By personalizing, dramatizing, and visualizing the successes and failures of the war years, the movies have enabled the postwar generation to understand that the statistic of the 27 million dead is, in the end, the tragedy of one.¹⁷²

Utsegna høver moglegvis ekstra godt for nett *Leningrad* all den tid den tek føre seg ei hending som i liten grad har vore gjenstand for populærkulturelle framstillingar dei siste tiåra. Som skrive i innleiinga har film ein føremon når det kjem til å formidle kjensler og individuelle drama, noko som er ei viktig del av å få ei djupare forståing av tragediar av eit slikt omfang som blokaden av Leningrad.

4.4.5 Umyndiggjering av sterke kvinner

Kvinnene i *A zori...* blir merkbart barnleggjort gjennom filmen. Utviklinga er frå sterke, men urøynde soldatar, til hjelpelause ungjenter som ikkje kan tene til noko stort større enn å bli martyrar. Effekten av dette kan vera at deira død vert enno sterkare. Det er langt meir dramatisk og forstyrrende med uskuldelege born som vert drepne enn beinharde, førebudde soldatar. Ein er budd på at soldatar i krig kan døy – dei har sagt seg viljuge til å ofre livet for sigaren for å spare sivile. Drap på uskuldelege born er derimot eit alvorleg brotsverk uansett kontekst. I *Leningrad* kan ein sjå at utover i serien er det fleire scener der Nina, om ikkje barnleggjort, så vert ho i alle

¹⁷² Youngblood, s. 230.

fall framstilt som veldig sårbar jamfør dei andre medverkande i scena. Det gjeld både scena der ho tek farvel med skodespelarinna, og i vaskescena med sjefen.¹⁷³ Ein kan tolke dette som uttrykk for framveksten av det kvinnelege hjå Nina. Ho oppdagar seg sjølv som kvinne i løpet av filmen. Dei andre kvinnene kring henne er komfortable med sin kvinneleghet og får ikkje dei same sterke reaksjonane som det Nina gjer. Eit apropos i dette høvet er at båe regissørane for filmene er menn, utan å koma for djupt inn i dette spørsmålet bør det likevel nemnast at dette kan påverke korleis kvinneleghet vert framstilt og umyndiggjeringa gjeng føre seg på.

Kvinnene i *A zori...* dør ein dramatisk død og dette er viktige scener i filmen, døden til kvinnene i *Leningrad* vert derimot ikkje skildra i eigne dødsscener. At både Nina og Kate døydde i løpet av krigen er eit apropos til ettertanke i filmen. Det kan òg vera med på å setje deira lagnad i perspektiv til alle dei andre som omkom under Blokaden og freiste å få tilskodaren til å tenke på individa bak statistikken over omkomne. *A zori...* har same mål om å minne om individa bak statistikken, men døden spelar ei anna, og større rolle. I *A zori...* endar kvinnene opp med å vera offer, medan Kate og Nina ikkje vert umyndiggjort på same vis.

4.5 Oppsummering

Dei skilnadane som er mellom høvesvis bok- og filmversjonen av *A zori...*, og film- og serieversjonen av *Leningrad* ser ut til å handle mest om innretting til publikum. I og med at *Leningrad* filmen og serien rettar seg mot ulike publikum er dei meir ulike enn boka og filmen *A zori...* som i større mon har same publikum. Somme av skilnadane vil bli utdjupa i neste kapittel, men det at Kate spelar ei større rolle i filmen *Leningrad* har nok mest å gjere med at ho representerer synet utanfrå og derfor kommuniserer godt med eit utanlandsk publikum.

Både *A zori...* og *Leningrad* er filmar som er retta mot eit breitt publikum i si samtid, det er tydeleg nok i båe to. På den eine sida inneber det at dei må rette seg etter ein del forventningar hjå det publikumet dei ynskjer å nå både med tanke på framdrift i historia, framstilling av historiske hendingar og truverdige karakterar. På den andre sida tyder det ikkje at dei ikkje kan gå inn i ein dialog som kan opplyse og utfordre dei forventna førestillingane hjå sitt publikum. Det verkar som at kravet om historisk korrektheit var større på 1970-tallet enn i dag. I dag er det trass alt langt færre som hugsar sjølv. Men at det ikkje har vore naudsynt for filmskaparane av *Leningrad* å nytte historikarar eller andre ekspertar på krig gjer at filmen neppe kunne vore laga på 1970-talet. Både *A zori...* og *Leningrad* utfordrar ved å ha kvinnelege soldatar i hovudrollene; soldatar innom andre greiner enn sanitet og administrasjon. Men utover det rettar

¹⁷³ Aleksandr Buravskij, "Leningrad ep. 4," in *Leningrad* (Russland: Pervij Kanal, 2007). 20:20.

dei seg i stor mon etter forventningar knytt til kjønn og moral. Det verkar med dette ikkje som om filmskaparane har eit feministisk mål med filmene sine i den forstand av å utfordre kjønnsroller og avsløre skeive maktstrukturar. Det som derimot verkar som målet er å nytte kvinner for å på ein meir truverdig måte dra krigshistorier opp på eit moralfilosofisk og krigskritisk nivå. Den kvinnelege krigsdeltakinga utover sanitet og administrasjon fungerer som eit sterkt og effektivt verkemiddel. Filmene er òg tydelege uttrykk for si samtid i korleis kvinnene grunnjev sine val, og utviklinga dei gjeng gjennom i løpet av historia. Dette kjem det meir om i neste kapittel, der det vil bli meir grundig analyse av utvalde scener, og særleg i oppsummeringa 5.4.

På ulikt vis vert det i båe filmene freista å knytte dei yngre generasjonane nærare handlinga. I *A zori...* er grepet å starte med ungdommar, på camping i same område som handlinga i filmen gjeng føre seg, og born av hovudkarakterane. I *Leningrad* er grepet ein utanlandsk journalist som treng å bli forklart mykje om sovjetsamfunnet. Løysinga i *A zori...* kan på eitt vis minne litt om grepet i *My iz budusjsjego*¹⁷⁴ og kan difor seiast å ikkje vera særskilt for 70-talet. Men grepet i *Leningrad* er nok meir typisk postsovjetisk. Ei side er at utanlandske journalistar ikkje var i Leningrad i den fyrste delen av blokaden, ei anna er at det er ein karakter såpass langt unna – som treng etter måten mykje innføring i sovjetisk samfunn. I tillegg kjem sjølvsgat bakgrunnen til Kate, som eksilrussar. Dette kjem eg attende til i 5.3.3 i drøftinga av kjærleiksscener i filmene.

Truleg den viktigaste årsaka til at *Leningrad* ikkje kunne ha vore laga på 70-talet har med den historiske settinga å gjere. Blokaden av Leningrad har vore etter måten lite nytta i kultur. Hendingane frå Leningrad er moglegvis for langt unna hovudnarrativet om heltemot og patriotisme, og for mykje prega av tragedie. Sjølv om det var noko rom for å gå vekk frå hovudnarrativet, og ikkje laga sterkt ideologiske filmar i Sovjetsamveldet, var nok traumet kring blokaden av Leningrad for sterkt. Heller ikkje i det postsovjetiske Russland er det uproblematisk eller enkelt å nytte Leningrad som setting for film eller litteratur.

¹⁷⁴ I *My iz budusjsjego* vert ein gjeng med ungdommar frå notida på mystisk vis sendt attende i tid til andre verdskrigen. Sjå vedlegget.

5. Krig, systemskap og kjærleik

Som nemnt tidlegare skil både *A zori...* og *Leningrad* seg ut ved at kvinnelege soldatar har hovudrollene. I dei andre filmene undersøkt i samband med oppgåva figurerer stort sett kvinner i mindre roller, oftast innoan sanitet eller administrasjon. Det er nokre unntak både i *V boj idut odni stariki* (Bykov 1972), *Gjøken* (Rogozjkin 2002), og *Belyj Tigr* (Shakhnazarov 2012).¹⁷⁵ Kvinnene spelar ikkje store roller her heller, og har veldig tydelege funksjonar. I *V boj...* er det mest for å få til ei kjærleikshistorie, i tillegg til å syne breidda i krigsdeltakinga. I *Gjøken* er det òg to kvinnelege pilotar, som me berre ser etter at dei har døydd, dei tener til å syne og understreke det forferdelege ved krigen. Både den finske og den sovjetiske soldaten er samde om at det har gjenge alt for langt når òg kvinner må ta til våpen. I *Belyj Tigr* er det ein kvinneleg stridsvognsoldat med i ein augneblink når ein ser sigersscener frå Berlin. Ho er truleg med for å syne breidde i krigsdeltakinga: det er òg teke med mange ulike våpengreiner og etnisitetar i same klyppet. Stort sett er kvinnene framstilte som idealistar og heller ikkje som feige eller veike, men det er lite fokus på kor vidt dei er dyktige soldatar. Funksjonen deira i filmene tilseier ikkje at ei slik framstilling er naudsynt. Dermed skil mine observasjonar ovanfor seg frå dei Youngblood har. Ho skriv om actionfyllte filmar om andre verdskrigen tidleg på 2000-talet: “The gorgeous (and highly skilled) female sniper has become a stock character in films of this kind”.¹⁷⁶ Eg veit ikkje kva filmar Youngblood har nytta som grunnlag for sitt arbeid, så våre ulike observasjonar kan ha noko med dette å gjere.¹⁷⁷

5.1 Krigs- og kampsituasjonar

Krigs- og kampscenene er viktige for å utforske karakterane: scenene inneber ofte tunge moralske avgjersler som må takast på kort tid. I og med at kvinner per definisjon verva seg friviljug til teneste er det og interessant å sjå på korleis dei taklar dei brutale konsekvensane av dette valet vert presentert i filmene.

5.1.1 Med og utan meistring – krigs- og kampscener i *A zori...*

I *A zori...* skal troppen med kvinnelege soldatar forsvare eit depot mot luftåtak. Og i den fyrste kampscena er det dette dei gjer.¹⁷⁸ Det er mange aktørar i scena, men sekondløytnant Rita Osjanina er i sentrum. Ho styrer den eine kanonen: gjev ordrar om lading, innstilling og trykker på avtrekkaren. Scena syner soldatane i utøving av krig, og karakteren til Rita. Gjennom heile scena verkar soldatane målretta og profesjonelle, både sjølvsikre og rutinerte. Når nokon blir

¹⁷⁵ For meir om desse filmene sjå vedlegget.

¹⁷⁶ Youngblood, s. 224.

¹⁷⁷ For ein full oversikt over dei andre filmene eg har arbeidd med sjå vedlegget.

¹⁷⁸ Rostotskij. Del ein, 15:35.

skadd trør dei andre til utan at dei blir vippa av pinnen. Vaskov, den mannlege overordna på staden, prøver å kritisere dei for å vingle i avgjersla om kven dei skal skyte mot, men den kritikken blir kjapt avfeia ettersom han ligg nedi bomberommet i lag med alle dei lokale kvinnene og barna. Rita råkar, med kald berekning, eit fly. Det er stor jubel når flyet gjeng ned. Frå flyet hoppar ein tysk soldat med fallskjerm. Medan han glir nedover siktar Rita seg inn på han. Ho får streng ordre om å ikkje skyte, men sender likevel i veg ei kraftig salve mot han og råkar. Det blir dødsens stille, og Rita ser òg lei seg ut. Ho får ei kraftig oppstramming av Vaskov, men møter forståing hjå den kvinnelege overordna Kirjanova. Ein overordna lenger opp i systemet kjem for å høyre om hendinga, og han gjev Rita ei utmerking. Rita nektar å ta i mot noko medalje og understrekar at det var innsatsen til heile troppen som var avgjerande. Kort oppsummert kan ein seie at soldatane her verkar å ha god kontroll over situasjonen, og verkar som dyktige soldatar, trass i dei personlege hemnmotiva til Rita. Ho har handla uprofesjonelt og gjort krigen personleg, men ho veit godt at det er feil og difor vert ho tilgjeven av sine medsoldatar og av publikum.

Krigsscenene i del to av filmen er annleis. Der er det mykje nærkamp i skogen, og hovudpersonane er i mindretal heile vegen. Her er det veldig tydeleg at kvinnene er urøynde og usikre soldatar. Ved eitt høve blir det peika på som ein føremon at dei er kvinner: då dei ved ein avleiingsmanøver let som om dei er sivile – det er enklare å koma unna å late som ein er sivil som kvinne enn som mann.¹⁷⁹ Men særleg Zjenja og Rita kjem ut av det som modige og utrøyttelge soldatar som kjempar til siste kule. Rita, som i del ein bryt ordren frå overordna Kirjanova, er den som held fastast på å lyde ordrane til Vaskov – med eitt unntak: ho og Zjenja nektar å forlata den såra Vaskov, vel vitande om at det truleg vil koste dei livet. Galja derimot taklar ikkje presset når det verkeleg gjeld og endar opp med å framstå umoden og uprofesjonell – rett og slett ikkje skikka som soldat.

Kampsituasjonane bidreg særleg til å tydeleggjere utviklinga hjå Rita. I del ein bryt ho ordren ho får om å ikkje skyte den tyske piloten. Ho gjer dette truleg med eit personleg hemnmotiv – mannen hennar vart drepen heilt i starten av krigen, og ho sat att som einsleg mor. I del to lyder ho derimot ordrar sjølv om dette fleire gonger stiller henne i vanskelege situasjonar: Når Vaskov og Galja skal leite etter nokre av dei tyske soldatane får Zjenja og Rita streng ordre om å halde seg løynde same kva. Når Galja vert skoten, og Vaskov må riste av seg fienden vil Zjenja koma han til unnsetning, men Rita stoggar henne.¹⁸⁰ Til slutt nektar ho likevel ein ordre som gjeng ut

¹⁷⁹ Ibid. Del to, 4:30.

¹⁸⁰ Ibid. Del to, 41:40.

på at ho skal prøve å berge livet.¹⁸¹ Ho vel å heller ofre seg: for Vaskov, men aller mest for moderlandet. Denne avgjersla verkar ekstra sterk sidan ho har ein liten son som dermed vert foreldrelaus – det er ei handling som særleg sterkt syner den kollektive kjensla, trass i at filmen på mange vis har ei individuell vinkling. Avgjersler av denne typen høver godt i hop med motivasjonen til dei kvinnelege soldatane som er omtala i 3.1.2. At filmen både verkar individuell og kollektiv på same tid stør oppunder utsegna frå Beumers referert i 3.2: om at tøveret førte til ei meir individuell vinkling, men òg haldningane til Elena Stishova som vert gjort greie for i 5.1.3. Det er ikkje ein motsetnad mellom ei individuell vinkling og ein budskap om kollektivistisk moral.

Oppgåvene til soldatane i *A zori...* er òg av ein type som heilt frå starten av krigen vart sett på som oppgåver kvinner godt kunne ha, og som storparten av dei kvinnene som var i militær teneste hørde til under.¹⁸² Dette kan vera med på å forklare kvifor dei verkar så trygge i settinga når dei er under bombeåtak og sjølv forsvarar depotet, men utrygge i skogen. Dei har opplæring innan luftvern, ikkje nærkamp. Det speglar òg den intensive opplæringa dei gjekk gjennom før dei vart sendt ut. Handlinga gjeng føre seg i juni 1942, det fyrste opptaket av kvinneleg personell til luftvernstyrkar var i slutten av mars 1942.¹⁸³ Om Vasiljev og Rostotskij ikkje har visst dei faktiske datoane for opptak av kvinner kan ein likevel gå ut frå at dei har visst at kvinnene må ha vore gjennom ei intensiv opplæring.

Kampscenene i del to av filmen er sentrale for å forstå kva hovudbudskapet er: krig er forferdeleg og meiningslaust, og sjølv om kvinner er i stand til å krige strir det mot naturen i den forstand at dei eigentleg skal vera mødrer. Boris Vasiljev uttrykker det sjølv som at det å ta livet av ein mann er å ta livet av fortida, det er prinsipielt forskjellig frå å ta livet av ei kvinne – som representerter framtida.¹⁸⁴ Undertittelen på del to forsterkar dette inntrykket: “Lokal tyding”. Den kampen dei har kjempa til døden var utan mening i det store krigsbiletet, og kjem ikkje i historiebøkene. Vasiljev meinte plottet var verd å skrive om fyrst når han gjorde soldatane om til kvinner, dette valet underbygger det prinsipielle synet han forfekta ovanfor. Motstanden mot kvinneleg militær deltaking fordi kvinner vert gravide og mødrer er ikkje

¹⁸¹ Ibid. Del to, 54:00.

¹⁸² Sjø avsnitt 3.1.1 om demografi og omfang. Markwick og Charon Cardona, s. 44.

¹⁸³ Ibid., s. 150.

¹⁸⁴ Kitajtsev. 18:50.

særskilt for Russland. Det har vore, og er, hovudargument for mange som er mot kvinneleg krigsdeltaking og verneplikt – òg i Noreg.¹⁸⁵

5.1.2 Utrøyttelig politikvinne – krigs- og kampscener i *Leningrad*

Nina Tsvetkova i *Leningrad* får gjennom heile filmen hovudansvar ved fleire operasjonar. Det blir stort sett ikkje gjort noko stor sak av at ho får dette, trass i at ho har både mannlege og kvinnelege kollegaer. Nedanfor vert tre scener med kampsituasjonar frå filmen presentert. Utvalet er gjort ut i frå kva scener som verkar sentrale for å forstå kven Nina er.

I opningsscena vert publikum presentert for politikvinna Nina Tsvetkova som leverer ein gjeng “ferske” soldatar til fronten. Dette er omtrent den einaste scena i filmen der det vert gjort eit poeng av at ho er kvinne og politi, og at det er noko motsetnadsfullt i det. Scena gjeng for det meste føre seg i ei skyttargrav. Når Nina kjem fram dit ho skal med soldatane, blir det kommentert at kvinner no gjev ordrar og kor merkeleg det er. I avslutninga av scena ligg Nina på kanten av skyttargrava og beordrar ein gammal mann som prøvar å gjera retrett om å halde fram, ho har jamvel drege fram pistolen og losnar skot mot han. Dette er fyrsteintrykket vårt av Nina. Ho blir framstilt som glødande idealist, og god på jobben sin. Ho syner seg likevel seinare som noko impulsiv i det ho reddar Kate og vel å ta henne med heim: ho veit ho eigentleg burde ha køyrt rett til politistasjonen eller eit sjukehus. Det kan vera at fråveret av overordna i den siste situasjonen har påverka handlinga hennar, men ho vel òg å luge til Nikolaj (Kolja) Omeltsjenko, sjefen sin, når han spør om kvar Nina er.

I den andre scena har nokre tjuvar gjort innbrot hjå ei skodespelarinne der mora til Nina arbeider som hushjelp.¹⁸⁶ Forutan Nina er det tre tjuvar som er sentrale i situasjonen. Scena bygger oppunder inntrykket av Nina som dyktig politi, og syner at ho er i stand til å ta liv om ho er absolutt nøydd. Nina spring etter tjuvane med pistolen, ho skyt ein av dei tre og jagar etter dei to siste. Dei spring inn i ei utbomba blokk. Der får ein av tjuvane gjort eit bakhaldsatak på henne, ho endar på golvet med ein tjuv over seg, nokså kaldt losnar ho to-tre skot i han og får kasta den daude kroppen av seg. Ho har eit bestemt og samanbite uttrykk i andletet. Jakta på den siste, ein ung gut, held fram i blokka. Nina tek han att, men pistolen er tom for ammunisjon. Ho gjeng sakte og målmedviten bort til han, tek opp ein stor murstein og skal til å slå laus mot hovudet hans då ho ombestemmer seg. Det kan verke som det å sjå andletet, og frykta hans,

¹⁸⁵ Lenge var det òg slik at barnlause kvinner over 30 år kunne vente seg å verte innrullert i forsvaret. Sveinung Berg Bentzrød, "Yngre politikere er imot verneplikt for kvinner," *Aftenposten*, 16.08 2007.

¹⁸⁶ Aleksandr Buravskij, "Leningrad ep. 3," in *Leningrad* (Russland: Pervij Kanal, 2007). 29:20.

heilt tydeleg gjorde utslaget. Ho snur seg for å gå, og han dreg fram ein kniv. Ho merkar det, er kjappare enn han, og denger laus på han med mursteinen medan ho skrik fortvila.

Den siste scena eg vil dra fram i denne delen frå *Leningrad* er då dei tre politikvinnene – Tsvetkova, Agejeva og Smirnova – har kledd seg i sivil for å finne Kreyser i Peterhof.¹⁸⁷ Kreyser er mannen som veit kvar den fyrste trygge ruta over isen på Ladogasjøen er. Det syner seg at han er vekk, men dei finn eit kart. Nina er den einaste som kjem frå oppdraget med livet i behald. I scena får ein sjå andre politikvinner enn Nina i aksjon, dette gjev perspektiv på hennar innsats. Politisjefen vel å sende kvinnene fordi tyskarane vil vera mindre mistenksame mot desse: dei glir lettare inn i sivilbefolkninga. Dei verkar profesjonelle, målretta, og ikkje særskilt skvetne. Vel inne i huset til Kreyser ser dei at heile staden er endevendt. Kreyser er vekk, men dei leitar gjennom sakene hans. Til slutt gjeng dei med uforretta sak. Nina stoppar og reflekterer over kvifor fisken dei fann låg på skrivebordet og ikkje på kjøkkenet. Ho spring inn i huset att. Agejeva, som har ansvar for operasjonen, prøvar å rope etter at ho skal stoppe, noko Nina ikkje gjer. Papiret fisken låg i syner seg å vera eit kart over den sikre ruta over Ladoga – nett det dei var på leiting etter. Skyting byrjar utanfor: Det er dei to kollegane mot tre russiske kollaboratørar. Agejeva er på veg inn til Nina, men blir skoten i døropninga. Smirnova, den siste der ute prøver å dekkje. Situasjonen er kaotisk og det kjem stadig fleire kollaboratørar og etter kvart tyskarar til. Agejeva får gjeve ordre til Nina om å rømme frå staden før ho dør av skotskadene ho har fått. Nina kliv ut eit vindauga og reddar seg på den måten. Den mannlege politimannen Kapitso, som fylgde dei, kjem til unnsetning, men fienden er for mange. Smirnova ser med skrekk at kollegaen vert skoten og finn fram ein handgranat som ho kastar. Like etter dør ho sjølv av ein granat. I denne scena verkar politikvinnene å ha god kontroll på arbeidet dei skal gjera, og syner òg at dei er i stand til å tenkje og handle sjølvstending og improvisere når det er naudsynt. I det heile verkar det ikkje som om kjønnet deira hindrar dei i å gjere ein god jobb, eller at det er noko unaturleg ved den jobben dei gjer. Dei syner seg som viljuge til å dø i kamp: det vitnar om motivasjonen og overtydinga som ligg bakom vala som har førd dei til den situasjonen dei er i. Det er enkelt ut frå dette å sjå korleis kvinnene i *Leningrad* kan minne om intervjuobjekta til Aleksievitsj og andre døme trekt fram av Krylova, Markwick og Charon Cardona.

5.1.3 Samanlikning og drøfting av krigs- og kampscenene i *A zori...* og *Leningrad*

Medan problematikken med kvinnelege soldatar blir teke opp som tema gjennomgåande i *A zori...* er det mest i opningsscena i *Leningrad*, når Nina blir introdusert, at det blir gjort til eit

¹⁸⁷ Buravskij, "Leningrad ep. 4." 11:50.

poeng. Stishova skriv om korleis det å setje kollektivet framføre individet var den rådande moralen i sovjetisk film.¹⁸⁸ Det er med på å forklare skilnaden mellom soldatane i *A zori...* og Nina i *Leningrad*: dei er viljuge til å ofre egne draumar og ambisjonar, og tilpasse seg det storsamfunnet og kollektivet til ein kvar tid krev av dei. Deira verving har ein dâm av plikt over seg. Nina på si side veit kva ho vil, og grip sjansane ho får til sjølvrealisering. Slik sett er dei døme på to forskjellige tidsandar: 1970-tallets sovjetkommunisme og 2000-talets russiske liberalisme. I dette ligg eitt av dei meir oppdragande elementa i filmene. I *A zori...* krinsar budskapet om eit kollektivistisk og systemtru ideal, i *Leningrad* er budskapet knytt til individets behov for sjølvrealisering og eigen dømmekraft i møte med system og maktstrukturar. Rita gjeng frå å motsette seg ordrar til å fylgje dei, medan Nina gjeng frå å fylgje ordrar til å bryte dei der ho meiner det er naudsynt, og no opererer meir etter egne vurderingar.

Det er i krigs- og kampsituasjonane at kvinnene verkeleg vert testa fysisk, psykisk og ikkje minst moralsk. Actionscenene, som krigs- og kampscenene må reknast som, er òg scener der tidlegare introduserte karaktertrekk vert tydelegare. Men dei verkar ikkje å vera sentrale for sjølve *utviklinga* av karakterane i løpet av filmen. Alle kvinnekarakterane både i *A zori...* og *Leningrad* er nette og små: fysisk underlegne dei ulike mannlege fiendane dei møter på, men fokuset er gjerne på korleis det går inn på kvinnene reint psykisk. I *A zori...* varierer det frå Rita som tek alt med fatning og aldri vert vippa av pinnen, til Galja som ikkje greier å halde nervane under kontroll og dør i det ho i panikk prøvar å flykte frå gøymestaden sin. Nina i *Leningrad* er ikkje fullt så kjøleg som Rita og syner tydelege kjensler av frustrasjon, redsle og aggresjon i møte med fienden, men ho får ikkje panikk og misser ikkje kontroll. Moralsk sett kjem alle ut av framstillingane som gode ideal. Dei kjenner ingen glede ved å drepa. Ikkje eingong Rita som hemnar sin elska mann verkar kjenne noko glede over livet ho tek frå ein fiende.

5.2 Systerskap

Scener som handlar om samhald soldatar i mellom er ein viktig del av krigsfilmar. I og med at det stort sett handlar om mannlege soldatar er det gjerne ein type brorskap som vert skildra: det er noko nærare og meir forpliktande enn vennskap. På den eine sida har ein ikkje høve til å velje sysken på same vis som venner, og på den andre sida deler ein heilt spesielle og ekstreme erfaringar i møte med død og fare. Både i *A zori...* og i *Leningrad* finn ein scener med sisterskap

¹⁸⁸ Elena Stishova er ein veletablert filmkritikar i Russland, med feministisk film som interessefelt. Elena Stishova, "The Mythologization of Soviet Woman: *The Commissar* and Other Cases," i *Red Women on the Silver Screen: Soviet Woman and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*, ed. Lynne Attwood (Pandora press, 1993), s. 184.

som tema. Dette er scener der kvinner møter einannan, byggjer relasjonar og styrkar banda mellom seg. Desse scenene er viktige for å syne det menneskelege ved personane og gje dei truverde overfor publikum. Dei understrekar det kvinnelege hjå soldatane og hovudrollene: kvinnene gjer og snakkar om typiske kvinneting: familie, born, kjærleik, dei pyntar seg, badar, dansar og syng.

Her kjem ikkje ei samanlikning av korleis brorskap og systerskap fortonar seg annleis jamfør kvarandre. Det ville sett krav til eit anna hovudmateriale enn eg har valt og er ikkje sentralt for å svare på problemstillinga til denne oppgåva. Derimot kjem ei samanlikning av dei to epokane eg har valt filmar frå.

5.2.1 Badstove og allsong – systerskap i *A zori...*

I *A zori...* er det mange scener av denne typen i fyrste del, men den eg helst vil trekke fram er badstovescena.¹⁸⁹ Scena er relativt lang, og alle hovudkarakterane får synt seg fram. I tillegg er settinga viktig: dei er samla i badstova – ein tradisjonell møteplass for kvinner òg i Russland. Soldatane har forlanga å få vaske seg skikkeleg i badstova, dette får dei. Då er det mykje latter og skrål medan dei i samla tropp kjem seg inn. Inne er det og mykje latter og huiing, dei skrubbar kvarandre, gjev kvarandre kompliment og sit og ligg om einannan i den vesle badstova. Galja – ei av dei yngste – innrømmer at ho har veldig låg sjølvtilitt og ikkje tykkjer ho er noko pen. Då vert dei andre samde om å gjere noko med dette, og Zjenja (som alle tykkjer er den penaste) leier an i ein “bli ny”-seanse. Etter badet stend troppen oppstilt, og fram frå eit forheng kjem fyrst Zjenja, tydeleg kry, så kjem Galja litt blygt etterpå. Med ny sveis, og ny sjølvtilitt. For å feire det heile steller dei kjapt til ein liten fest, med dans. Fyrst er dei litt i stuss korleis dei skal få til å danse utan menn, men det ordnar seg kjapt når ei av dei eldre byd opp Galja. Scena syner fellesskapen mellom kvinnene, på tvers av alder og etnisitet. Inkludering er eit nykelord, synt gjennom Galja som fyrst kjenner seg utanfor den kvinnelege fellesskapen, men som ved hjelp av dei hine vert teke med. Det er òg ei viktig scene for å syne at det var sameineleg å vera både soldat og kvinne.

I *A zori...* er alle kvinnene nokså typisk kvinnelege i utsjånad og oppførsel, med unntak av i kampsituasjonar. Slik sett er det som gjeng føre seg i badstova berre ei stadfesting av det ein alt har sett og kan vente seg. Det understrekar at det ikkje er noko motsetnad mellom å vera soldat og ei ekte kvinne, mellom ynskje om å forsvare fedrelandet og å vera ei god mor og kone. I scena vert òg tema som sjølvbilete og ynskje om å vera attraktiv teke opp på ein nokså

¹⁸⁹ Rostotskij. Del ein, 36:30.

tradisjonell kvinnemåte. På eitt vis kan ein sjå fyrste del av filmen som ein oppbygging av deira kvinnelegheit. Scene for scene blir det jamt og trutt stadfest, moglegvis med unntak av scena med flyåtaket.¹⁹⁰

5.2.2 Vodka og felles lagnad – systerskap i *Leningrad*

Scena eg vil dra fram frå *Leningrad* har ein del til felles med badstovescena, men mesteparten er ulikt. Scena blir innleia med at Nina forklarar at det er fest, det er gebursdagen til Kate. Dette nektar Kate for – det er ikkje hennar gebursdag! Men ifylgje dei falske papira ho har, er det det. Nina har fått tak i sprit, så det er lagt opp til ei skikkeleg feiring. Stemninga er snart i taket, og dei hoppar og dansar rundt i det vesle rommet. Dei opnar seg for einannan, mellom anna om kjærleik. Her er det fyrst og fremst den seksuelt urøynde Nina som spør, og den meir røynde Kate som svarar. Kate sminkar Nina, i ei slags bli ny-scene, med den knallraude lepestiften sin, og seier ho kan få han. Politikvinna Nina har ein veldig androgyn utsjånad: spinkel; kort, mørkt hår; smalt, bleikt andlet; me ser henne berre i skjørt når ho er utkledd ute på oppdraget skildra i 5.1.2. Kate derimot har langt, bylgjete, blondt hår; er elegant kledd i skjørt; ho er i det heile veldig vakker i ei tradisjonell form, og forfengeleg.¹⁹¹ Her er det viktig å leggje til at denne scena er ulik i serien og filmen. I filmen er dette ei lang, og sentral scene der vennskapet og relasjonen mellom dei to kvinnene blir bygd og styrkt. I serien er scena kutta kraftig ned: han sluttar etter overlevering av presang – ei skrivemaskin med latinske bokstavar – og den fyrste skålen. Den etter kvart ville festen er ikkje teke med. I serien har det likevel vore plass til andre scener der forholdet mellom Nina og Kate utviklar seg, men bandet mellom dei to i serien verkar ikkje like sterkt eller jambyrdig som i filmen.

I gebursdagsscena er det tydeleg at Nina ser på Kate som ein autoritet på område kvinnelegheit og kjærleik. Det er noko ho ikkje kan, som kanskje ligg der, men som er undertrykt. Det kjem fram mellom anna gjennom korleis forholdet til mora har vore. Det kan verke som Kate er den fyrste veldig kvinnelege kvinna som faktisk kan fungere som rollemodell for Nina, fram til då er det mest far hennar – krigshelten – som har vore førebiletet. Gebursdagsscena er med på å menneskeleggjere og utdjupe karakteren til Nina, me får sjå andre sider ved henne, som truleg gjer det enklare for publikum å forstå og relatere til handlingane hennar.

¹⁹⁰ Scena med flyåtaket blir skildra i avsnitt 5.1.1.

¹⁹¹ Buravskij, "Leningrad ep. 3." 05:10. Scene der Nina og divaen møter kvarandre, og Nina strigret: Buravskij, "Leningrad ep. 4." 04:30.

5.2.3 Samanlikning og drøfting av systerskap i *A zori...* og *Leningrad*

Badstovescena har noko veldig friskt, sunt og flott ved seg: det er hygiene, men det er òg treff på tvers av alder og etnisitet. Ein kommentar frå ei av soldatane er at “В солдатской жизни – баня первом удовольствии. Вот станем мы старыми, будем мы внуком нянчить, спомним мы про это баньку”.¹⁹² Denne scena liknar på historiene fortalt av veteranar om trong til å halde på kvinnesyslar som nemnt i 3.1.2. Gebursdagssцена på si side har fleire destruktive trekk ved seg: dei har lite mat, og har ikkje hatt det på ei stund heller; dei er i ein mørk og dyster leilegheit; og dei drikk seg gode og fulle før dei verkeleg opnar seg for einannan.

Eit interessant fellestrekk ved dei to scenene er bli ny-momentet. I båe filmene handlar dette sjølv sagt om utsjånad, ynskje om å bli oppfatta attraktiv og kvinneleg, men det kan òg i båe filmene relaterast til mor—dotter-forhold. Galja i *A zori...* er foreldrelaus og fortel sjølv at ho difor aldri hadde noko mor som kunne lære henne å vera kvinne, det vil seie sminke seg og stelle håret. Nina i *Leningrad* har teke sterk avstand til mor si, som ho meiner har eit uverdige arbeid som ei slags tenestejente for ein diva av ei skodespelarinne, og derfor har ho vorte som ho har. Båe to opplever at det finns andre band og relasjonar som kan gje dei den kvinneleggheta dei er ute etter: ei form for systerskap. Jamfør intervjuet Aleksievitsj har gjort er systerskap i form av ulike historier ein viktig del av krigsminna til veteranane. Det er historier om korleis overordna syner forståing og trøystar; korleis medsoldatar har omsut; humoristiske historier; kallenamn og deira opphav; historier om korleis daglegdagse utfordringar vart løyst.¹⁹³ Deira overgang frå born til vaksen gjekk føre seg i ein ekstrem setting, men kravde likevel sin plass og gav grunnlag til å byggje sterke band kvinnene i mellom.

Nina i *Leningrad* verkar i større mon enn kvinnene i *A zori...* som ein type einstøing. Det er i løpet av filmen at ho verkeleg utviklar relasjonar til menneska kring seg. Medan kvinnene i *A zori...* har fungerande band gjennom heile filmen. Måten Nina vert synt i denne settinga kan støtte oppunder synet på kvinnelege soldatar i amerikansk og britisk film som Yvonne Tasker legg fram: den eksepsjonelle, maskuline og einsamme kvinnelege soldaten.¹⁹⁴ I løpet av filmen er likevel utviklinga til Nina at ho byggjer forhold til menneska kring seg. Det er ikkje noko Tasker dreg fram som eit trekk frå filmene i hennar arbeid.

¹⁹² “For ein soldat er badstova den største gleda. Når me vert gamle, og dullar med barnebarna, kjem me til å minnast denne badstoveseansen”. Rostotskij. Del ein, 38:15.

¹⁹³ Aleksievitsj. Sjå til dømes s. 19, 22, 34, 47, 49-50.

¹⁹⁴ Tasker, s. 244.

Systerskaps scenene i b e filmene er der karakterane utviklar seg mest. Her byggjer dei sterke band til andre i same eller liknande situasjon, og blir utfordra på kven dei er og burde vera. I desse scenene vert andre røynsler og erfaringar handsama og til dels drøfta. B e filmene stadfester at det er i fellesskap med andre kvinner ein konstruerer seg sjølv som kvinne. Filmene syner  g at sjølv i ei moderne verd der kvinner kan ta utdanning, og ta til våpen i krigstilfelle, er det likevel trong til kvinnefellesskap.

5.3 Kjærleik

To typar kjærleik vil bli drege fram i dei neste avsnitta. Det eine er kjærleik mellom to individ, og det andre er kjærleik til moderlandet. B e desse aspekta er interessante for å undersøke hovudproblemstillinga om brot og kontinuitet. Sidan 1970-talet har det vore ei utvikling og endring i både kva og korleis samfunnet oppfattar kjærleik mellom to personar på, og sjølve moderlandet, det vil seie Russland.

Kjærleik mellom to individ er ikkje nødvendigvis eit sentralt tema i alle krigsfilmar, men med ein gong ein byrjar   leite etter kvinneskikkelsar i krigsfilmar vert dette eit viktig tema. Som tidlegare nemnt skil *A zori...* og *Leningrad* seg ut frå andre krigsfilmar ved å ha kvinnelege hovudroller. Det påverkar nok  g måten kj rleikstemaet kjem fram på. Elles i krigsfilmar er det nett for å flette inn eit kjærleiksdrama at kvinner blir portrettert, ofte i lite utfordrande roller. Dei blir, som me har sett ovanfor, framstilte i typiske kvinneroller og –situasjonar: friviljuge i sanitet og i administrative stillingar. Og så er det gjerne eit lukkeleg eller ulukkeleg kjærleiksforhold til ein av heltane, noko som fort fører til mykje dramatikkk når ein eller b e blir skadd eller døyr. Dette var den utbreidde måten å framstille kvinnelege soldatar på 1970-talet og er det i dag, ikkje berre i russisk film. Det er heller unntak enn regel at ein ser to kvinnelege soldatar snakkar i lag i desse filmene, i alle fall om noko krigsrelatert. Både *A zori...* og *Leningrad* f r derimot godkjend på Bechdel-testen.¹⁹⁵ Det innvendast at kvinnelege soldatar gjennom heile krigshistoria har vore eit unntak, og difor er det heller ikkje så rart at deira historier er underrepresentert i kulturell handsaming av krig. Men krigsfilmar likar ofte å framstille det spesielle og spektakulære ved ei kjend hendig, og slik sett ville ein kunne tru at kvinnelege soldatar hadde vore eit meir interessant tema enn det til no har vore.

Kjærleik til moderlandet vil ofte ligge – om ikkje som ein uttrykt motivasjon – som ein implisitt motivasjon i krigsfilmar. Krigar vert utkjempa mellom statar, og ein krigar for sitt land. Legitimeringa av krigføring fr  styresmaktene si side handlar ofte om å forsvare landet sitt,

¹⁹⁵ Sj  avsnitt 2.4.

derfor er det viktig å bygge opp ei kjensle av kjærleik til det ein skal forsvare overfor innbyggjarane. For den einskilde soldat vil kjærleiken, lojaliteten og patriotismen kunne utarte seg forskjellig. Som me skal sjå i dette kapittelet er det ikkje styreform eller ideologi som peikar seg ut som det sentrale ved patriotismen og lojaliteten til soldatane i filmene.

5.3.1 Dagdraumar og traume – kjærleik i *A zori...*

Det er fleire kjærleiksscener å velje i frå *A zori...*. I fyrste del blir kvar og ein av dei kvinnelege hovudpersonane presentert med ein eigen “draumesekvens” der kjærleik er tema. Enkelt forklart har alle hovudpersonane til felles at krigsmotivasjonen tek utgangspunkt i eit kjærleikstraume. Kvar og ein av dei blir definert utifrå eit kjærleiksforhold med ein faktisk- eller tenkt mann. Mykje av grunnen til at dei har hamna der dei er, er denne kjærleiken, som ofte har innehalde eit visst traume.

I tilfellet til fire av kvinnene syner sekvensane ting som har skjedd, i fargefilm (resten av hovudhandlinga er i svart-kvitt), og delvis med andre visuelle verkemiddel som understrekar det draumeaktige og tilbakeskodande. I det siste tilfellet er det tydeleg at det heile er fiksjon, for handlinga i sekvensen er ei slags blanding av ein sirkusprinsessedraum; Askepott; og ein oppvekst på ein statleg borneheim. Galja har ein fiktiv draumeprins som skal gje henne den kjærleiken og omsuta ho så sårt har mangla som foreldrelaus. For henne er ikkje traumet knytt til tap av ein faktisk person, men saknet etter ein slik person.¹⁹⁶ Kor vidt den høgst urealistiske dagdraumen hennar er eit resultat av hennar unge alder, eller òg har å gjere med sjølvensur knytt til traumet om å vakse opp på borneheim er ope for drøfting – men er ikkje sentral for å få svar på problemstillinga her. Alle scenene inneheld som tidlegare nemnt eit visst traume, og funksjonen til scenene er å forklare kvifor kvinnene har valt å verve seg.

Vaskov har òg sine kjærleiksscener. Han er alt ein røynd mann jamfør dei unge kvinnene, så mesteparten av kjærleiken knytt til han er av ein faderleg karakter retta mot dei fem han leiar ute på oppdrag. I leiren har han gøymd seg bak regelverk og halde avstand til kvinnene. Men ute i skogen vert han kjend med kvar og ein av soldatane. Han prøvar å forstå kvar einskild av dei nokså forskjellige kvinnene og lukkast godt med dette. Vaskov prøvar i det lengste å halde soldatane i live, og lære dei korleis å vera gode soldatar. Døden deira gjeng sterkt inn på han og gjer han i stand til å nedkjempe den tal- og utstyrsmessige overlegne fienden. Innsatsen mot

¹⁹⁶ Draumane til Rita: 09:30, 14:05; Zjenja: 24:36, 32:25; Lisa: 27:20; Galja: 41:15; Sonja: 43:45 (Rostotskij. Del ein.).

fienden er ei kjærleikserklæring overfor Rita, Zjenja, Galja, Liza og Sonja, og indirekte ei kjærleikserklæring til moderlandet.

I *A zori...* kjem kjærleiken til moderlandet fram gjennom rolla naturen spelar i filmen. Frå og med at troppen med soldatar forlét leiren for å finne dei tyske rekognosørane er det ein stadig kontrast mellom dramaet som utspelar seg for hovudpersonane og den vakre naturen kring som er fylt med fuglesong. Koplinga til notida er òg med på å syne denne kjærleiken. Desse scenene syner til kva og kven krigen eigentleg handla om: framtida og framtidige generasjonar. Det heile vert ramma inn med den same, vakre, stillferdige, men samstundes mektige naturen.

5.3.2 Vonlause forhold – kjærleik i *Leningrad*

Det er ikkje så mykje kjærleik mellom mann og kvinne i *Leningrad*. Mellom Nina og politisjefen Kolja er det eit kjærleiksdrama. Her må det nemnast at i filmversjonen av *Leningrad* blir både systerskapet og kjærleiksdrama delvis framstilt annleis enn i fjernsynsserien. Den største skilnaden ligg i korleis forholdet – då òg kjærleiksforholdet – mellom Nina og politisjefen blir skildra. Kate og Parker har òg eit forhold, men det blir ikkje lagt stor vekt på: Kate verkar ikkje ha store håp om å binde seg til Parker for alltid, ho er mellom anna klår over at han har hatt mange forhold før henne. Eit fellestrekk for både Kate og Nina er at dei er klårt yngre enn sine partnerar.

Korkje Nina eller Kate blir definerte av sine kjærleiksforhold til menn. Scena som blir skildra nedanfor og ligg til grunn for drøftinga utspelar seg mellom Nina og Kolja etter at Nina har koma att frå det katastrofale oppdraget som vert skildra i avsnitt 5.1.2. Dette er scena der forholdet mellom Nina og Kolja tilspissar seg og Nina endeleg aksepterer sine eigne kjensler for politisjefen, og omvendt. Denne scena er ikkje ein del av spelefilmen. Nina var den einaste som kom unna oppdraget i Peterhof med livet i behald. Kolja let henne ikkje reise heim, men seier ho i staden skal halde seg på politikontoret og at ho skal få vaska og stelt seg der. Nina er apatisk, medan han prøvar å nå inn til henne med å prate og få henne til å ta av seg til undertrøya og vaske seg. Til slutt verkar det som orda hans når fram, og dei endar opp i ein heftig omfanning med kyssing. Ho verkar som ho slepper litt taket i kontrollen og tillèt seg å vera sårbar og ha kjensler. På meg tyktes scena vera ubehageleg, og det minna om ein slags overgrepssituasjon, så avslutninga på scena var overraskande. Min reaksjon på dette kan moglegvis ha å gjera med eit narrativ om valdtekt som ikkje er uvanleg i amerikanske og britiske framstillingar om tøffe kvinnelege soldatar og politikvinner.¹⁹⁷ I kva grad dette er eit

¹⁹⁷ Tasker, s. 256-276.

narrativ ein òg kan finne i russisk kultur kan vera eit spørsmål for vidare forskning. Hendinga mellom Kolja og Nina vert i liten grad teke opp att seinare i serien, forutan at Kolja bed Nina om å nytte høvet til å koma seg vekk frå Leningrad medan ho kan, noko ho ikkje gjer. Det er ei klår utvikling gjennom serien frå fyrste episoden der politisjefen kyssar henne, impulsivt og ut av det blå, og ho dyttar han vekk. Nina verkar ikkje sint eller fornærma, heller irritert og litt oppgjeven over situasjonen. Det verkar som ho har forstått at han har denne type kjensler for henne, men at ho har tenkt å oversjå det. Kva kjensler ho måtte ha for han er litt uklårt. Moglegvis tenkjer ho at ho korkje har tid eller eit sterkt behov for meir dramatikk i livet – noko eit forhold med den gifte småbarnsfaren truleg ville ha førd med seg.¹⁹⁸ Utviklinga av forholdet mellom dei to og til slutt vaskescena har som mål å syne den mjukare, sårbare sida til Nina, ei meir feminin side enn det som elles kjem fram, som gjev henne større truverde. Denne sida byggjer og oppunder den generelle utviklinga ein ser hjå Nina i løpet av serien i retning av ein meir pragmatisk person som i større mon liter på eigne vurderingar.

Dersom ein legg til grunn at kvinner i russiske krigsfilmar har ein kjernefunksjon som overlegne moralsk handlande menneske og forsvarar av humanistiske verdiar, heng utviklinga til Nina som moralsk handlande og tenkande menneske betre i hop.¹⁹⁹ Både utviklinga av vennskapen med Kate og kjærleiksforholdet til Kolja forsterkar dei kvinnelege sidene hjå Nina overfor sjåaren. Ho gjeng frå å vera androgyn, utan nære band til andre kvinner og tilsynelatande utan trong til kjærleik frå ein mann, til å utvikle eit systemskap med Kate, og la seg reddast av ein mann som har sterke kjensler for henne. På denne måten får ho større truverde som moralsk og sjølvstendig handlande overfor sjåaren. Så sjølv om særleg forholdet med Kolja kan verke som ei uviktig og lite sentral del av historia, spelar det ei viktigare rolle ved nærare ettersyn. Dei er ikkje definerande, men scener som skal bygge oppunder den sentrale utviklinga hjå karakteren Nina. Ei anna side ved denne legitimeringa og menneskeleggjeringa er ei type umyndiggjering av Nina. Filmskaparane ynskjer ikkje å utfordre fordommane til publikum, og då vert svaret å måtte utvikle karakteren Nina inn mot ei meir konform kvinnetype jamfør utviklinga skildra ovanfor.

Temaet kjærleik til moderlandet er meir eksplisitt i *Leningrad*. Særleg når det syner seg at Kate er fødd i Russland. Som ho uttrykker overfor Nina når ho vert konfrontert med bakgrunnen sin: Ho har like mykje rett til å kalle Russland sitt moderland som det Nina har.²⁰⁰ Denne

¹⁹⁸ Aleksandr Buravskij, "Leningrad ep. 1," in *Leningrad* (Russland: Pervij Kanal, 2007). 45:30.

¹⁹⁹ Jamfør avsnitt 4.4.3 i oppgåva og Turovskaya, s. 135.

²⁰⁰ Buravskij, "Leningrad ep. 3." 23:00. *Leningrad* Scena blir avslutta 28:40 med at Nina kuttar kontakt, og dei ynskjer kvarandre lukke til med å overleve

diskusjonen er eit dramatisk høgdepunkt i historia og i forholdet mellom dei to. Her blir dei i jambyrdige på ein måte dei til då ikkje har vore: Kate blir noko meir enn ein privilegert, om litt hjelpelaus, journalist, og Nina må ta innover seg at det gjeng ann å ikkje vera sovjetisk borgar men elske Russland som moderland. Slik sett høver diskusjonen dei har god med samtida serien og filmen kom ut: i eit Russland der myndigheitene arbeider for å framstille historia som kontinuerleg frå imperiet, via Sovjetsamveldet, til dagens Russland.²⁰¹ Nina vert framstilt som ein idealist og på mange vis ein patriot. Men det inneber ikkje at ho er naiv overfor korleis vanlege folk vert handsama av styresmaktene. Nina er til dømes heilt ærleg overfor Kate når ho seier at styresmaktene bryr seg korkje om henne som utanlandsk journalist eller nokon andre for den del. Det syner at hennar idealisme og patriotisme ikkje er på vegne av styresmaktene, men på vegne av folket og kulturen: moderlandet.

5.3.3 Samanlikning og drøfting av kjærleik i *A zori...* og *Leningrad*

I *A zori...* blir kvinnene fyrst definert og stadfest som kvinner og soldatar, for så å bli barnleggjort. Kjærleiksscenene i *Leningrad* og for Nina er viktige for å gje henne truverde og syne utvikling av karakteren. Den same utviklinga er ikkje tydeleg hjå kvinnene i *A zori...*, men i deira tilfelle er sjåaren aldri i tvil om at dei er “ekte” kvinner eller jenter.

Kjærleik til moderlandet er viktig i baae filmene, men er meir implisitt i *A zori...* enn i *Leningrad*. Korleis karakterane Galja og Kate vert framstilte kan tene til å utdjupe temaet. Galja i *A zori...* er foreldrelaus ifylgje henne sjølv, og ho har vakse opp på ein statleg institusjon. Lagnaden til foreldra er uviss, men det er mogleg å tenkje seg at dei har vore utsett for utreinskingsprosessane på 30-talet. Som nemnt i avsnitt 3.1.3 var det tilfelle av at born av “folkefiendar” verva seg, utan at det ser ut til å ha påverka korleis dei vart handsama av styresmaktene.²⁰² Kate var, som nemnt ovanfor, dotter av ein kjend kvitegardist som rømde til Storbritannia. Både Galja og Kate ville vore tvilsame personar per definisjon i augo til sovjetiske styresmakter mykje grunna sine foreldre. Men måten dei vert presentert på og lagnaden dei får er ulik. I tilfellet til Galja vert det tydeleg at ho er uskikka og feig, men ho vinn likevel sympati. Det verkar som ho ikkje kan noko for at ho er som ho er og gjer som ho gjer. Det forsterkar inntrykket av at det ligg noko implisitt om foreldra i bakgrunnshistoria hennar. Kate på si side vert framstilt som uvitande, men ikkje ressurs svak på nokon måte. I løpet av filmen vert det bygd opp ein aksept både for at ho kan kalle Russland sitt moderland, og at ho har rett til å velje å ofre livet sitt for Russland. Innsatsen til fedrane til Kate og Nina vert òg langt på veg jamstilte. Her treffer filmene kvar

²⁰¹ For meir om dette sjå fjernsynsprogrammet *Filmbonanza* på NRK: "Filmbonanza," (NRK, 2014).

²⁰² Markwick og Charon Cardona, s. 14, 239.

sine tidsandar godt: 1970-talet under Brezjnev var på langt nær så undertrykkande som 1930-talet under Stalin – men det var ikkje teke eit oppgjær med dei omfattande utreinskingane. Sovjetsamveldet var òg ein ideologisk stat, så kven som helst kunne ikkje nødvendigvis krevje ein rett til å forsvare landet. Som nemnt i avsnitt 3.2 har russiske styresmakter på 2000-talet, med Putin som president, derimot arbeidd for å sameine historia til Russland og framstille henne mest mogleg utan brot. At både kommunisten Nina og kvitegardistdottera Kate har like stor rett til Russland som fedreland er eit veldig godt døme på denne politikken og kunne ikkje ha skjedd i ein film frå 1970-talet.

5.4 Oppsummering

Ei meir inngåande lesing av kjærleiks-, krigs- og kampsituasjonane i filmene har synt nokre grunnleggande skilnadar mellom Russland på 2000-talet og Sovjetsamveldet på 1970-talet. Skilnadane er knytt til tilhøvet mellom individ og samfunn og korleis dei rettar seg etter einannan, men òg eigarskap til landet og historia. Gjennomgangen i dette kapitlet har òg stadfest likskapar: mønsteret med kvinner som overlegne moralske vesen gjeng att i baae filmene. Dette er eit element som ikkje er spesielt for desse to filmene, men kan koplast til rolla kvinner har og har hatt over lengre tid i russisk kultur og litteratur.

Gjennom systerskaps scenene *utviklar* karakterane seg. Her definerer dei seg sjølve i møte med sine jambyrdige, og samstundes med publikum. Utviklinga skjer gjennom fortruleg dialog om dei store tema i livet: kjærleik, krig, fred og død. Krigs- og kampscener, og kjærleiksscener er der karakterane vert testa, og karakterane sett på prøve, der karakterane *syner* utvikling. Her er det ikkje karakterane sjølve som får definere seg, men omgjevnadane og situasjonane som får fram karaktertrekk. Det er ein skilnad på kva som vert vektlagd i dei ulike scenene. I krigs- og kampscenene er det, forutan soldatevner og evne til å drepa, sentralt med mot og uthaldenheit – både fysisk og psykisk. I kjærleiksscener er det evne til å vera sårbar, nærleik og omsut som kjem fram. Tasker har skrive om korleis kvinnelege soldatar i amerikansk og britisk film vert framstilt som både eksepsjonelle og ordinære. Det eksepsjonelle er gjerne gjennom utøvinga av å vera soldat – det ordinære gjennom morsrolla.²⁰³ Dette er trekk som ser ut til å kunne syne skilnaden på krigs- og kampscener på den eine sida, og kjærleiksscener på den andre. For dei fleste som ser filmene vil krigsscener i seg sjølv verke eksepsjonelle i og med at eit fåtal har personlege røynsler frå denne type hendingar. Det gjer at karakterane verkeleg får testa seg sjølv i møte med ekstreme situasjonar. Innvendinga er at fyrst og fremst Galja ikkje er nokon særskilt god soldat i møte med krig. Effekten er moglegvis at publikum kan kjenne seg att i

²⁰³ Tasker, s. 251.

hennar reaksjon, noko som gjer at det for det fyrste vert tilgjeveleg, men òg at innsatsen til dei andre kvinnene verkar enno meir imponerande. Den eksepsjonelle evna til Nina i *Leningrad* er fyrst og fremst hennar utrøyttelig pågangsmot. Andre kring henne gjev opp og godtek at dei ikkje kjem lenger, som Agejeva og Smirnova under oppdraget i Peterhof, men Nina kviler ikkje før ho verkeleg har gjort alt ho kan. Morsrolla er ikkje like viktig i filmene i denne oppgåva som det verkar å vera i filmene Tasker har studert, kvifor det er slik er det diverre ikkje plass til å drøfte her. Men det kan vera at kjærleiksscenene har noko av den same funksjonen – å syne kvinnene som ordinære og skape ei kjensle av attkjenning hjå publikum. Krigsscener er ikkje universelle, fordi det heldigvis ikkje er så mange som har direkte erfaringar med krig korkje av dagens russiske eller norske ungdom. Kjærleiksscener er langt meir universelle nett fordi dei fleste har eigne erfaringar med kjærleik. Ein vert fortalt gjennom alt frå den mest banale reklame til djupe roman at det er eit sentralt element ved å vera menneske uavhengig av tid og rom. Kjærleik er eit universelt tema.

Tasker har ei anna uttale det òg kan vera interessant å ta opp her: “Films such as *G.I. Jane* and *Courage under fire* celebrate the heroism of exemplary military women, foregrounding their gender ambiguity in the process, suggesting perhaps that an exemplary soldier cannot be an exemplary woman.”²⁰⁴ Som det er gjort eit poeng av tidlegare i oppgåva verkar det som eit mål for *A zori...* å syne at det er sameineleg å vera både ei ekte kvinne og ein ekte soldat. For Nina i *Leningrad* kan observasjonen til Tasker på den andre sida verke å høve betre – gjennom filmen slit Nina i større grad med å finne seg heilt til rette som kvinne. I tillegg til endringar i synet på kjønnsroller kan det òg ha noko å gjere med at russisk film og fjernsyn har vorte meir påverka av vestleg kultur.

²⁰⁴ Ibid., s. 252-253.

6. Konklusjon

Målet med oppgåva har vore å undersøke kva budskap som vert formidla gjennom kvinnelege soldatar på filmar frå ulike tidsperiodar for å gje eit nytt perspektiv på kvinnerolla i Sovjetsamveldet og Russland. Komparativ metode vart valt som ein føremålstenleg metode for å svare på problemstillinga – og har tydeleggjort både likskapar og skilnadar.

6.1 Krig, systerskap og kjærleik – utvikling av karakterane

Krig, kjærleik og systerskap (eller brorskap) er sær s sentrale element ved ein krigsfilm, *A zori...* og *Leningrad* er ikkje unntak jamfør avsnitt 5.4. Dei ulike scenene har ulike funksjonar. Systerskapsscenene gjev karakterane plass til å definere og utvikle seg sjølv i møte med jambyrdige. Krigs- og kjærleiksscenene er der karakterane vert testa av omgjevnadane og utviklinga kjem til syne. Krigsscenene syner forholdet til det å ta liv, til mot, og til korleis kvinnene handlar i ekstreme situasjonar. I kjærleiksscenene er det evne til nærleik og omsut som vert tydeleggjort. I oppgåva har eg òg synt at kjærleiksscenene har som funksjon å gje dei kvinnelege karakterane legitimitet som moralsk overlegne: å sjå dei moralske dilemma ved tilveret er ein kvinneleg eigenskap. Nina i *Leningrad* er i mykje av både handling og utsjånad relativt kjønnsnøytral, men gjennom kjærleiksscenene vert ho meir kvinneleg, og får større tyngde som moralsk handlande.

Utviklinga av dei kvinnelege karakterane i dei to filmane er veldig ulik. I *A zori...* er utviklinga i framstillinga frå kvinner og soldatar, til born og uskulde offer. I *Leningrad* har ein på den eine sida Nina: frå kjønnsnøytral idealist til kvinne og moralsk rettesnor, og på den andre Kate: frå uvitande og romantisk til opplyst og idealistisk.

6.2 Kvinnesyn

Gjennom utvalet av scener og drøfting av andre viktige element av filmane har eg i oppgåva synt at filmane *A zori...* og *Leningrad* fyrst og fremst er uttrykk for eit kvinnesyn, og i mindre grad prøvar å påverke oppfatninga av den russiske kvinnerolla. Korkje *A zori...* eller *Leningrad* utfordrar sitt publikum på kva det inneber å vera kvinne. Dei er ulike, og høver godt saman med si samtid der dei ikkje berre speglar kvinnerolla, men meir ålmenne haldningar og straumdrag i samfunnet. *A zori...* reflekterer sovjetiske ideal frå 1970-talet om kollektivistisk ungdom, og kvinner som ynskjer trygge familieliv men er i stand til og viljuge til å slåss for moderlandet om det vert kravd. *Leningrad* speglar det post-sovjetiske Russland med budskap om fridom for individet og at kvinner kan vera “ekte” òg om dei vel å ikkje få egne born. Rolla kvinner kan spele i samfunnet har endra seg på dei trettifem åra som skil dei to filmane og det kjem tydeleg fram.

På den eine sida kan ein seie at Nina i *Leningrad* opnar for ei vidare forståing av kva ei kvinne er: ho tek utradisjonelle val, og korkje ser eller oppfører seg tradisjonelt kvinneleg. Samstundes formidlar ho at det er dei kvinnene, eller jentene, som alt har synt seg som utradisjonelle som tek eller kan ta dei utradisjonelle vala når det kjem til karriere og familie. Kvinnene i *A zori...*, på den andre sida, syner ei viss breidde, men alle er innanfor det som må reknast som vanlege kvinner. Det vert i liten mon opna for ei særskilt vid forståing av kvinnerolla. Bodskaen er at det er fullt ut sameineleg å vera ei “ekte” kvinne, oppteken av familie og utsjånad, og ynskje å forsvare moderlandet sitt med våpen. Filmen formidlar at vanlege jenter og kvinner kan ta uvanlege val. Motivasjonen til kvinnene i de to filmene er òg ulik, og speglar refleksjonane ovanfor. I *Leningrad* har motivasjonen vore der lenge – krigen fungerer som dørøpnar for sjølvrealisering. I *A zori...* er det ei kollektiv ansvarskjensle og ulike traume som i større og mindre grad pressar kvinnene til å verve seg. Alle kvinnene i *A zori...* hadde andre draumar for seg sjølv enn å verte soldat.

Ut i frå drøftingane om dei kvinnene som var soldatar kan det verke som dei opplevde å vera ein stad midt i mellom kvinnesyna i *A zori...* og *Leningrad*: at det ikkje var noko motsetnad mellom å vera ei ekte kvinne og ein god soldat, samt at motivasjonen for å kjempe fyrst og fremst hadde som utgangspunkt at dei ynskte å delta i eit militært forsvar av moderlandet. Det verkar som mange av dei kvinnelege soldatane såg på det å delta i krigen som ein måte for å realisere seg sjølv som ein del av Sovjetsamveldet. For å setje det på spissen verkar kvinnene i *A zori...* å mangle motivasjonen til å krige – dei har nærast berre hamna oppi det og gjer det beste ut av det medan dei eigentleg berre vil vera forelska. Nina på si side arbeider stadig med å finne seg til rette i eigen kropp og identitet. Desse trekka finn ein lite spor av i litteraturen om kvinnelege soldatar. Det tyder ikkje at kvinnelege soldatar ikkje har hatt slike tankar jamfør avsnitt 3.1.2, om motivasjon, men støttar heller argumentet om at kvinnesynet i dei to filmene fyrst og fremst speglar samtida, og ikkje 1940-talet.

6.3 Kvinner som hovudroller

Grepet med å nytte kvinner i hovudrollene og gje desse mindre kjende, men likevel representative, soldatoppgåver verkar ikkje å handle om ein feministisk bodskap. Det fungerer som ein nykel for å fortelje ei anna type krigshistorie med meir fokus på lagnaden til einskildmenneske og moralske spørsmål. Dette er funn som skil seg noko frå det tidlegare forskning har synt. Særleg vestlege forskarar har analysert kvinneroller på film ut frå kor vidt dei er feministiske eller ikkje utan å gå vidare inn i korleis kvinnekarakterar kan fungere på film i ei alternativ tolking. Filmene stør seg i stor mon på eksisterande oppfatningar av kvinnerolla

i russisk kultur for å oppnå ein effekt ved historieforteljinga. Oppgåva stadfestar det tidlegare forsking har peika på om rolla kvinna i russisk kultur har som moralsk overlegen menn. I båe filmene utfordrar dei kvinnelege hovudrollene sine mannlege kollegaer og overordna til å drøfte moralske sider ved krig. Forfattaren Boris Vasiljev meiner kvinna representerer framtida og menn fortida – men det kan òg vera at det russiske synet ser på kvinna som representant for det langvarige, jamvel ævelege, og mannen som representant for det kortsiktige og notidige. Å bruke kvinnelege hovudroller med dette kvinnesynet som utgangspunkt får fram sider ved krigen som i mindre grad handlar om det politiske, militære og ideologiske, og i større grad om det moralske og medmenneskelege.

6.4 Dialogen med publikum

Filmane er retta mot eit breitt publikum og i det grunnleggande spelar nok filmene på forventningane til publikummet. Derimot utfordrar båe filmene sitt publikum når det kjem til stereotypiar kring kvinners rolle i krig, og særleg andre verdskrigen. Ved å gje kvinnekarakterane andre oppgåver enn som helsepersonell, innom samband eller anna administrasjon opnar dei for ei breiare og meir rettvis forståing av historia. Men for filmene sin del fungerer valet med å gjera dei til soldatar òg som sterke dramatiske verkemiddel for truverde og underbygging av budskapet og formidlinga om krig som umenneskeleg og forferdeleg.

Moglegvis for å kunne utfordre stereotypiane om krigsdeltakinga til kvinner endar filmene òg opp med ein kjønnskonformerande budskap. For at kvinnene i *A zori...* og *Leningrad* skal ha truverde må publikum få sjå ei meir tradisjonell og konform kvinneleg side ved dei, på denne måten veg filmene opp for den uvanlege soldatframstillinga. Budskapet ut frå båe filmene er at same kor dyktige soldatar kvinner kan vera under visse omstende, vil det alltid vera somme instinkt og impulsar som kjenneteiknar det å vera kvinne. Desse instinkta og impulsane er knytt til omsut og moral.

6.5 Brot og kontinuitet

Kontinuiteten i filmene ligg i korleis rolla kvinner tradisjonelt har spela i russisk kultur og litteratur vert nytta for å få fram ein viss budskap og ei viss vinkling på den velkjende historia om andre verdskrigen. Brotet krinsar kring framstillinga av korleis individ, og særskilt kvinner, vert motivert til å ta livsval, og speglar samfunnsanden i det sovjetiske 1970-talssamfunnet og det post-sovjetiske 2000-talssamfunnet.

Kvinnene i *A zori...* formidlar kollektivistiske verdiar, der det å ofre livet for moderland er viktigare enn høvet til å oppdra egne ungar. Utover dette er det sentralt å ynskje seg kjærleik og i forlenginga av dette: heim og familie. Å vera ei ansvarleg ung kvinne inneber å rette egne

ambisjonar etter kva moderlandet til ei kvar tid krev. I Sovjetsamveldet på 1970-talet var det lagt opp til at kvinner skulle vera dobbeltarbeidande, med eit kraftig fokus på morsrolla og ansvar for familien. Livsval, som arbeid og familie omhandlar, vart ikkje sedd på som private handlingar, men handlingar som påverka og dermed vedkom kollektivet. Nina i *Leningrad* formidlar individualistiske verdiar. Ho nyttar dei høve samfunnet gjev henne, og det gagnar både henne sjølv og samfunnet. Å leva i eit samfunn som gjev høve til sjølvrealisering gjer at individet, Nina, vert lojal ikkje overfor styresmaktene men den større heilskapen som utgjer moderlandet. Det er fyrst og fremst viktig å realisere seg sjølv, trass i at dette kan innebere å prioritere vekk familieliv. I det post-sovjetiske Russland er livsval i teorien i langt større grad ei privatsak, sjølv om samfunnsstrukturane framleis legg opp til at kvinner er nøydd til å vera dobbeltarbeidande.

Sams for kvinnene i *A zori...* og Nina i *Leningrad* er budskapet om ansvaret kvinner har for å reflektere over det større, moralske biletet. Både det sovjetiske og det post-sovjetiske samfunnet vert oppfatta som sterkt mannsdominert om ein ser på leiande samfunnsinstitusjonar. Kvinnens plass vert på mange måtar å kontrollere og gje beskjed dersom umoralen vert for stor. Dette er ikkje ei ubetydeleg rolle å ha i eit samfunn der andelege verdiar og moral stend høgt.

6.6 Avsluttande refleksjonar

Gjennom oppgåva har eg gjeve perspektiv på korleis det russiske samfunnet har endra seg på trettifem år i synet på forholdet mellom individ og samfunn, og på kva type kvinner det er rom for i offentlegheita. Oppgåva gjev òg døme på minnekulturen og -politikken kring andre verdskrigen i høvesvis Brezjnev-epoken og Putin-epoken. Viktigast her er å syne at dei sovjetiske framstillingane ikkje nødvendigvis er så gjennomsyra av propaganda, og at post-sovjetiske framstillingar òg kan ha tydelege ideologiske trekk.

Forståinga av kvinner som moralsk overlegne kan vera med på å utdjupe og forklare til dømes korleis politikk fungerer i Russland. Menn innehar i stor mon dei tunge politiske postane og styrer landet frå dag til dag, medan kvinner gjerne har utmerka seg i andre posisjonar. Journalist Anna Politkovskaja kan vera eit døme: hennar arbeid omhandla mellom anna korrupsjon, altså å peike på umoral. Kvinnens truverde vert lagd i deira evne til å sjå verda i eit større, moralsk perspektiv.

Av omsyn til omfang har oppgåva hatt eit særst avgrensa analysemateriale – to filmar. Det finns derimot eit noko utvida materiale av russiske krigsfilmar med kvinnelege hovud- og biroller som i liten grad har vorte forska på. Komparative studiar mellom vestleg- og russisk framstilling

og bruk av kvinnekarakterar i krigsfilm vil òg kunne vera interessant sett i ljøs av funna i denne oppgåva. Andre aspekt ved sovjetiske og post-sovjetiske krigsfilmar som har potensiale for vidare forskning er til dømes nærvære av religion, framstilling av fienden og krigsfangar og framstilling av sovjetsamfunnet, og meir kvalitative arbeid med publikumsmottaking.

Kjeldeliste

- Aleksievitsj, Svetlana. *U vojny ne zjenskoe litso*, 1985. <http://www.e-reading.co.uk/book.php?book=1604>.
- Attwood, Lynne. *Red women on the silver screen : Soviet women and cinema from the beginning to the end of the Communist era*. London: Pandora, 1993.
- Bacon, Edwin og Matthew Wyman. *Contemporary Russia* Contemporary states and societies. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.
- Bakanov, Konstantin. "Zori vse esjtsje tikhie." *Novye Izvestija*, 05.05 2006. <http://www.newizv.ru/culture/2006-05-05/45860-zori-vse-eshe-tihie.html>
- Bechdel, Alison, "Testy", *Alison Bechdel*, 08.11 2013, <http://dykestowatchoutfor.com/testy> (sist vitja 03.05)
- Bentzrød, Sveinung Berg. "Yngre politikere er imot verneplikt for kvinner." *Aftenposten*, 16.08 2007. <http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/Yngre-politikere-er-imot-verneplikt-for-kvinner-6478435.html#.Uw2yD5WPJhg>
- Beumers, Birgit. "Soviet and Russian Blockbusters: A Question of Genre?" *Slavic Review* 62, no. 3 (2003): 441-454. <http://www.jstor.org/stable/3185800>.
- Beumers, Birgit. *A history of Russian cinema*. Oxford: Berg, 2009.
- Bobrova, Jelena. "Prem'era fil'ma 'Leningrad' proi'det bez reklamy." *Rossijskaja Gazeta*, 16.02 2007. <http://dlib.eastview.com/browse/doc/11526699>
- Bordwell, David. "Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures." I *Narrative, apparatus, ideology a film theory reader*, redigert av Philip Rosen, 17-34. New York: Columbia Universiy Press, 1986. <http://faculty.washington.edu/cbebler/teaching/coursenotes/Texts/classHollcin.Bordwell.html>
- Bulgakova, Oksana. "The Hydra of the Soviet Cinema: The Metamorphoses of the Soviet Film Heroine." I *Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and the Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*, redigert av Lynne Attwood, 149-174: Pandora Press, 1993.
- Buravskij, Aleksandr, *Leningrad ep. 1*, Pervij Kanal, 2007. <http://www.youtube.com/watch?v=LZJZRUVEdk>
- Buravskij, Aleksandr, *Leningrad ep. 2*, Pervij kanal, 2007. <http://www.youtube.com/watch?v=a0V06VpSxbw>
- Buravskij, Aleksandr, *Leningrad ep. 3*, Pervij Kanal, 2007. <http://www.youtube.com/watch?v=UwR69uK0sow>

- Buravskij, Aleksandr, *Leningrad ep. 4*, Pervij Kanal, 2007.
http://www.youtube.com/watch?v=Bgk_ECNOq1A
- Buravskij, Aleksandr, *Attack on Leningrad*, Kenn Management, 2009.
- Dobryakova, Jelena. "'Leningrad' nado smotret' molodezji!" *Nevskoe Vremja*, 21.02 2007.
<http://dlib.eastview.com/browse/doc/11560614>
- Dombrowski, Nicole Ann. *Women and war in the twentieth century : enlisted with or without consent*. New York: Garland, 1999.
- Edele, Mark. *Soviet veterans of the second world war: a popular movement in an authoritarian society, 1941-1991*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Engel, Barbara Alpern. *Women in Russia, 1700-2000*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Fyllingsnes, Ottar. "Slutten på 'det raude mennesket'." *Dag og tid*, 03.01 2014, 3.
- Hobson, Rolf og Tom Kristiansen. *Militærmakt, krig og historie : en innføring i forskningen fra Clausewitz til våre dager* IFS info. Oslo: Institutt for forsvarsstudier, 1995.
- Johansen, Per Anders. "- Vi reddet Europa. Nå sender de Nazistene mot oss." *Aftenposten*, 09.05 2014.
<http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/--Vi-reddet-Europa-Na-sender-de-nazistene-mot-oss-7562434.html#.U25C8pWKAcA>
- Kitajtsev, Aleksej, *Zjenskoe litso vojny. "Katjusha"*, Rossija 1,
http://russia.tv/brand/show/brand_id/4882
- Kjeldstadli, Knut. *Fortida er ikke hva den en gang var : en innføring i historiefaget*. 2. utg. ed. Oslo: Universitetsforlaget, 1999.
- Kolstø, Pål. *Russland : folket, historien, politikken, kulturen* Bak nyhetsbildet. Oslo: Aschehoug, 2008.
- Kondakov, Alexander. "An Essay on Feminist Thinking in Russia: To Be Born a Feminist." *Oñati Socio-Legal Series* 2, no. 7 (2012): 14. <http://opo.iisj.net/index.php/osls/article/viewFile/154/63>
- Krivosheev, G. F., V. M Andronikov, P.D Burikov og V. V Gurkin. *Velikaja Otetsjestvennaja bez grifa sekretnosti: Kniga poter'*. Moskva: Vetsje, 2010.
- Krylova, Anna. "Neither Erased nor Remembered: Soviet 'Women Combatants' and Cultural Strategies of Forgetting in Soviet Russia, 1940s-1980s." I *Histories of the Aftermath*, redigert av Frank; Biess og Robert G. Moeller, 83-102: Berghahn Books, 2010.

- Krylova, Anna. *Soviet women in combat : a history of violence on the Eastern Front*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Markwick, Roger D. og Euridice Charon Cardona. *Soviet women on the frontline in the Second World War*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
<http://www.palgraveconnect.com/pc/hist2012/browse/inside/9780230362543.html>
- Olcott, Anthony. *Russian pulp : the detektiv and the Russian way of crime*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 2001.
- Oljusjkin, Kirill. "Boris Vasiljev: 'Khotsju pozjelat', tsjtoby vsem nam bylo khot' tsjutotsjku legtsje zjit'..." *Litsej*, 25.03 2013. <http://gazeta-licey.ru/public/lyceumconversation/5261-boris-vasilev-xochu-pozhelat-chtoby-vsem-nam-bylo-xot-chutochku-legche-zhit>
- Pernavskij, Grigorij, "Leningrad", serija pervaja ", Aktualnaja Istorija <http://actualhistory.ru/53> (sist vitja 17.04 2014).
- Rostotskij, Stanislav, *A zori zdes tikhie*, B.IA. Films, 1972.
- Shaw, Tony og Denise J. Youngblood. *Cinematic Cold War: the American and Soviet struggle for hearts and minds*. Lawrence, Kan.: University Press of Kansas, 2010.
- Shergina, Natalja. "Leningrad - gorod zhivjkh." *Ogonek*, 12.02 2007.
<http://dlib.eastview.com/browse/doc/11519379>
- Snickars, Pelle og Cecilia Trenter. *Det Förflutna som film och vice versa : om medierade historiebruk*. Lund: Studentlitteratur, 2004.
- Stishova, Elena. "The Mythologization of Soviet Woman: *The Commissar* and Other Cases." I *Red Women on the Silver Screen: Soviet Woman and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*, redigert av Lynne Attwood, 175-185: Pandora press, 1993.
- Tasker, Yvonne. *Soldiers' stories military women in cinema and television since World War II*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2011.
- Thompson, John M. *Russia and the Soviet Union: An Historical Introduction from the Kievan State to the Present*. 5 ed.: Macmillan Publishing Company, 2004.
- Thurston, Robert W. og Bernd Bonwetsch. *The people's war: responses to World War II in the Soviet Union*. Urbana: University of Illinois Press, 2000.
- Turovskaya, Maya. "Woman and the 'Woman Question' in the USSR." I *Red Women on the Silver Screen: Soviet Women Cinema From the Beginning to the End of the Communist Era*, redigert av Lynne Attwood, 133-141: Pandora Press, 1993.

Utekhin, Ilya , Alice Nakhimovsky, Slava Paperno og Nancy Ries, "Communal living in Russia: A virtual museum of Soviet everyday life" <http://kommunalka.colgate.edu/index.cfm> (sist vitja 27.04 2014).

Vasiljev, Boris. *A zori zdes' tikhie*: Detskaja literatura, 1979.

Von Reichenau, Walter, "Reichenau-Befehl" <http://www.ns-archiv.de/krieg/untermenschen/reichenau-befehl.php#anweisung> (sist vitja 04.05 2014).

White, Hayden. "Historiography and Historiophoty." *The American Historical Review* 93, no. 5 (1988). <http://www.jstor.org/stable/1873534> (sist vitja 12.05.14).

Youngblood, Denise J. *Russian war films : on the cinema front, 1914-2005*. Lawrence, Kan.: University Press of Kansas, 2007.

Kjelder med ukjend opphavsperson

"1941 god" http://www.oleg-dmitriev.ru/belov_4.html (sist vitja 12.05 2014).

"Leningrad" <http://www.kinopoisk.ru/film/87214/> (sist vitja 27.04 2014).

"Na semi vetrakh" <http://www.kinopoisk.ru/film/46283/> (sist vitja 04.05 2014).

"Tantsuj so mnoj" <http://www.kinopoisk.ru/film/17827/> (sist vitja 27.04 2014).

"Vse dlja fronta, vse dlja pobedy!" *Komsomolskaja Pravda*, 28.06 1941.

"Nagradnoj list: Valerija Gnarovskaja" http://4wd-shop.ru/pok/9100/img_0005.jpg (sist vitja 04.05 2014).

"Stanislav Rostotskij: menja vytsajsjsjila iz boja zjensjtsjina ", Karelija Ofitsialnaja <http://gov.karelia.ru/Different/Culture/telenedela.html> (sist vitja 17.04 2014).

"A zori zdes' tikhie (film 1972) - Priznanie" http://kikkert.ru/m/a_zori_zdes_tihie_film_1972_-_priznanie (sist vitja 27.04 2014).

Filmbonanza, NRK, 2014. <http://tv.nrk.no/serie/filmbonanza/mktf04000114/06-02-2014>

Vedlegg: oversikt over andre filmar eg har sett meg inn i i samband med oppgåva.

V boj idut odni stariki (1973) (Berre gamle menn reiser ut i kamp)

Filmen er regissert av Leonid Bykov, som og spela ei av hovudrollene. Handlinga krinsar kring ein reint mannleg bombeflyskvadron i Ukraina i andre halvdel av krigen. Skvadronen har ein karismatisk leiar som syter for eit ekstra sterkt band soldatane i mellom ved hjelp av musikk – dei er den syngande skvadronen. Soldatane kjem frå alle hjørne av Sovjetsamveldet, og møter kvarande med respekt uavhengig av dei ulike kulturane dei har bakgrunn frå. Det kjem stadig nye rekruttar til skvadronen og tittelen spelar nok på at ein vert fort gamal og røynd i dette miljøet. To kvinnelege pilotar vitjar skavdronen medan flyet deira vert reparert og slik oppstend eit kjærleiksdrama mellom to unge soldatar. Somme overlever, andre døyr, men alle er heltar og gode førebilete. Stemninga i filmen er jamt over lett og patriotisk.

Oni srazjalis za Rodinu (1975) (Dei forsvarte Moderlandet)

Filmen er regissert av Sergej Bondartsjuk, og kom i samband med feiringa av tredveårsjubileet for sigaren. Filmen tek føre seg vegen til Stalingrad i juli 1942 for ei gruppe røynde mannlege soldatar. Filmen er relativt filosofisk og gjeng inn i korleis desse mennene opplever det å rykke attende over dei vide ukrainske og russiske steppene. Filmen er basert på ei bok med same namn av Mikhail Sholokhov. I ein kort sekvens ser ein ein kvinneleg sanitetssoldat, men ho har korkje namn eller replikkar. Stemninga i filmen er relativt intens og dramatisk.

Gorjatsjij sneg (1972) (Varm snø)

Filmen er regissert av Gavriil Jegiazarov. Filmen fylgjer nokre unge soldatar under slaget ved Stalingrad i 1942. Den fryktelege krigen og det menneskelege dramaet vert skildra gjennom røyntslene til dei unge soldatane. Ein av dei mannlege offiserane har eit kjærleiksforhold til ei kvinne i helsepersonellet – det er fyrst når ho døyr at han forstår kor høgt han elska henne. Hennar død er ei viktig scene i filmen. Filmen er basert på boka (1969) ved same namn skriven av Stalingrad-veteran Jurij Bondarev. Stemninga i filmen er dramatisk og patriotisk.

Osvobozjdenie: Napravlenie glavnogo udara (1969) (Frigjering: Ordre om det avgjerande slaget)

Filmen er regissert av Jurij Ozerov, og del tre av eit filmepos om krigen i fem delar. Handlinga er kring framrykkinga gjennom myrlandskap i Kviterussland i 1944 under operasjon Bagration, og vekslar mellom å fylgje soldatane og militærstrategane. Ein kvinneleg sjukepleiar set i gong eit impulsivt åtak frå sovjetisk side. Ho har òg ei rolle som kjærasten til ein offiser. Stemninga er storslegen og patriotisk.

Belyj Tigr (2012) (Den kvite tigeren)

Filmen er regissert av Karen Shakhnazarov, og basert på ei bok, *Tankist – ili «Belyj tigr»*, av Ilja Bojashov. Handlinga i filmen er får dei seiste månadane av krigen. Ein sovjetisk soldat som på mirakuløst vis overlevde eit stridsvognåtak og ikkje lenger hugsar kven han var før, jaktar på ei tysk stridsvogn kalla *Belyj Tigr* av sovjetane. Filmen har sterke fantastiske trekk, i nærleiken av magisk realisme. I sigersscenene i Berlin der ein ser sovjetiske soldatar frå ulike våpengreiner og etnisietar ser ein òg ei kvinne i stridsvognuniform. Stemninga er intens og filosofisk.

My iz budusitsjego (2008) (Me er frå framtida)

Filmen er regissert av Andrej Maljukov. Fire unge menn frå notida vert sendt attende i tid til frontlinja sommaren 1942. Der møter dei sovjetiske soldatar på sin eigen alder som gjev dei nye perspektiv både på krigen, men og på verdiar, moral og kva som er viktig i livet. Ein kvinneleg sanitetssoldat spelar ei relativt stor rolle – mest som kvinna i eit romantisk trekantdrama. Stemninga i filmen er humor- og actionfylt.

Zvezda (2002) (Stjerna)

Filmen er regissert av Nikolaj Lebedev. Handlinga i filmen gjeng føre seg på seinsommaren 1944, under operasjon Bagration. Ei gruppe soldatar vert sendt på rekognosering bak fiendelinjer for å finne eit våpenlager. Dei har stadig kontakt attende til hovudkvarteret. I hovudkvarteret sit ein kvinneleg sambandssoldat som stadig arbeider for å halde kontakten med gruppa. Ho er svært forelska i ein av soldatane. Alle soldatane på oppdrag døyr, og det vert opplyst om at den kvinnelege soldaten aldri giftar seg. Stemninga er dramatisk og tragisk.

Kukushko (2002) (Gauken)

Filmen er regissert av Aleksandr Rogozjkin. Filmen er eit humoristisk drama mellom ein finsk og ein sovjetisk soldat, og ei samisk kvinne som reddar dei båe. Krigen og språkvanskane legg til rette for både drama og humor når dei tre er nøydd å leve tett oppå kvarandre. På eit tidspunkt har finnen og russaren ein krangel i skogen og kjem over eit nyleg nedskoten sovjetisk fly der både den kvinnelege navigatøren og skyttaren er døde. Det opnar for ein refleksjon om kor forferdeleg krig er når til og med kvinner er nøydd til å kjempe – og døy. Stemninga er humoristisk og filosofisk.