

Jonas Mæland

Auteur, sensur, German, partisan:

ein diskursanalytisk tilnærming til sensur av krigsfilm i forskjellige periodar av Sovjetunionen historie.

Bacheloroppgåve i Filmvitskap

Rettleiar: Sven Østgaard

Mai 2021

Jonas Mæland

Auteur, sensur, German, partisan:

ein diskursanalytisk tilnærming til sensur av krigsfilm i forskjellige periodar av Sovjetunionen historie.



Bacheloroppgåve i Filmvitskap
Rettleiar: Sven Østgaard
Mai 2021

Noregs teknisk-naturvitskaplege universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



NTNU

Kunnskap for ei betre verd

Innhald:

1. Introduksjon	side 2
1.1. Innleiing.....	side 2
1.2. Problemstilling.....	side 2
1.3. Empiri, filmar og teori.....	side 3
1.4. Metodologi og framgangsmetode.....	side 4
2. Historisk kontekst ‘Krustsjov’	side 4
2.1. Opptininga.....	side 4
2.2. Diskursen under Krustsjov.....	side 5
2.3. Sensur under Krustsjov.....	side 7
2.4. «Ivans barndom».....	side 8
3. Historisk kontekst ‘Bresjnev’	side 9
3.1. Auke i sensur.....	side 9
3.2. Diskursen under Bresjnev.....	side 10
3.3. «Trial on the Road».....	side 13
3.4. «Oppstigningen».....	side 15
4. Historisk kontekst ‘Gorbatsjov’	side 16
4.1. Perestroika og glasnost.....	side 16
4.2. Diskursen under Gorbatsjov.....	side 17
4.3. «Gå og se!».....	side 18
4.4. «Trial on the Road» reprise.....	side 20
5. Avrunding og konklusjon	side 20
5.1. Diskursens rammar oppsummering.....	side 20
6. Kjeldeliste	side 22
6.1. Litteratur.....	side 22
6.2. Filmar.....	side 22

1. Introduksjon

1.1. Innleiing

Sovjetisk filmhistorie – som den sovjetiske historia elles – er prega av ei vekslende grad av openheit i samfunnet og uklåre grenser for kva utsegn ein kan kome med. Ser ein på perioden frå Stalin sin død i 1953 fram til Sovjetunionen sin kollaps i 1991 kjem dette til uttrykk frå mange hald, blant dei i gjennom filmene som vart skapa.

Denne oppgåva tek føre seg sovjetisk filmhistorie mellom 1956 og 1991, med mål om å kunne peike på kva endringar ein kan sjå i mogleg diskurs på forskjellige tidspunkt og å klargjere kvifor nokre filmar vart sensurert, medan andre ikkje vart det. Eg ynskjer å leggje til rette for kvifor liknande uttrykk vart motteke annleis for forskjellige filmskaparar, og derfor skal eg sjå på det sovjetiske sensurvesenet og kulturpolitikken som dei ulike statsleiarane fremma. Bandet mellom diskurs og sensur er hovudfokuset for oppgåva. Dei tre periodane er som følgjer:

- 1) 1956 – 1966: Sovjetunionen under Krustsjov.
- 2) 1967 – 1982: Sovjetunionen under Bresjnev.
- 3) 1983 – 1991: Sovjetunionen under Gorbatsjov.

1.2. Problemstilling

«Korleis kan me gjere reie for at nokre filmar om partisanrørsla vart sensurerte medan andre ikkje vart det?»

Oppgåva tek føre seg både filmhistorie og kulturpolitisk sovjetisk historie, dette på grunnlag av at den sovjetiske staten ynskja å nytte filmmediet for å fremme deira politikk og kultur, og sidan den sovjetiske filmindustrien var også heilt fram til slutten av 1980-talet under total statleg kontroll.¹ Storparten av teksten vil omhandle sensur og utforske kva problem filmskaparar i Sovjetunionen møtte på i forskjellige periodar under ulike statsoverhovud. Tidsrommet 1956 – 1991 vart som regel dela inn i tre ulike periodar på grunn av at det var 3 generalsekretærar som føra vilt annleis politikk. Oppgåva vil vise til at dei tre periodane er distinkte og dette kjem til uttrykk i gjennom fyrst og fremst kven som var statsoverhovud i forbundsstaten i perioden, og i annan grad i gjennom korleis dei forskjellige leiarane opna opp, eller lukka inn den moglege diskursen som tekstar (filmar) kunne få uttrykk for. Det er store endringar i kor frie tyglar filmskaparar fekk til å uttrykke seg i

¹ Youngblood, 2007, s. 142

filmene sine, og dette kan reflekterast i kva politisk-kulturelle initiativ statsleiarane gjekk inn for å fremme.

Oppgåva fokuserer hovudsakleg på Aleksej German sin krigsfilm *Trial on the Road*². Tre andre krigsfilmar vart nytta som moteksempel, som filmar som ikkje vart sensurerte i si samtid, slik som *Trial on the Road*, som vart sensurert av det sovjetiske filmsensurverket Goskino³ ved utgjeving i 1971. German sin film setjast opp slik for å opplyse om kvar avgrensingane for mogleg diskurs låg under Bresjnev, der filmen vil kontrasterast med ein film frå samtida, ein tidlegare film og ein seinare film. Med tre slike konkrete eksempel vil oppgåva gjere reie for kva konsekvensane av politisk endring var for filmskaparar og filmene deira, og dermed kan me finne fram til kva som var mogleg å uttrykkje på forskjellige tidspunkt.

1.3. Empiri, filmar og teori

Når me skal handtere *Trial on the Road* må me sjå på den både frå samtida skapa i, og på tidspunktet den vart utgitt, som er kvifor eg vel å omhandle to gangar i teksten: fyrst når eg skriv om perioden under Bresjnev og sidan igjen når eg kjem til glasnost og Gorbatsjov. Dei andre tre filmene er *Ivans barndom*⁴, *Oppstigningen*⁵ og *Gå og se!*⁶.

Filmene har til felles at dei omhandlar vanlege menneskje som vart fanga opp i den Store Patriotiske Krigen, og alle utforskar – med forskjellig tematikk riktig nok – kva konsekvensane var for Sovjetunionens soldatar, der to av dei spesifikt konsentrerer på barns opplevingar av krigen. Også felles for filmene er at dei fyrst og fremst omhandlar partisanrørsla. Dei er også likeins i form av noko av tematikken dei utforskar. Både *Trial on the Road* og *Gå og se!* presenterer eit realistisk uttrykk medan *Oppstigningen* og *Ivans Barndom* nyttar surrealisme i sitt uttrykk. Barnesoldatar eller ungdommar i partisanuniform går igjen i fleire av filmene. Alle har også som mål å teke frå kvarandre eller utfordre myta om Den Store Patriotiske Krigen, slik som den vart sett opp av Stalin, og som vart appropriert av Bresjnev for hans mytebygging.

Informasjonen om korleis den sovjetiske filmindustrien var organisert er henta frå amerikansk litteratur som omhandlar blant anna sensurreglement, krigsfilmhistorie og trendar innan sovjetisk filmproduksjon. Birgit Beumers, Denise J Youngblood og Anna Lawton dekker alle dette emneområdet grundig frå eit amerikansk perspektiv, samt Louis Menashe.

² German, 1971/1986

³ Goskino = Det sovjetiske statsdirektoratet for filmproduksjon- og distribusjon.

⁴ Tarkovskij, 1962

⁵ Sjepitko, 1977

⁶ Klimov, 1985

Nokre av verka er har sett på er også artikkelsamlingar med redaktør, og to doktoravhandlingar, der ei av dei er i frå 1970-talet som baserer seg på sovjetiske primærkjelder for å skape ei gjennomgåande analyse av trendar i den sovjetiske filmindustrien på 1970-talet. Den andre doktoravhandlinga omhandlar konseptet æopisk filmspråk i sovjetisk spelefilm under Leonid Bresjnev. Storparten av tekstane er frå 2005-2016, medan eit par av verka er skriven før Sovjetunionens kollaps.

1.4. Metodologi og framgangsmetode

Målet er å greie ut om det kan klårgjerast for kvifor nokre filmskaparar vart sensurert, medan andre var ikkje det. Dette krevjar å sjå på kva forskjellane var mellom dei tre periodane i fokus, og korleis sensurverket endra seg. Omgrep frå diskursanalysen vart nytta, men det er ikkje ei rein diskursanalyse slik ein finn i lingvistikken. Trekk frå diskursanalyse vart nytta ettersom det vart eit nyttig verktøy og metodologi for samanlikning av kva slags uttrykk som var mogleg for filmskaparar å kome med på forskjellige tidspunkt. Teksten er meir ein applikasjon av omgrepa og teorien knyta til diskursanalysen for å hjelpe å setje opp eit historisk rammeverk. Fairclough sitt gjennomgåande verk: *Critical Discourse Analysis* vart ryggmargen for teorien og omgrepa. Teorien som Fairclough har utarbeida er ikkje nødvendigvis ei oppskrift, men for å levere omgrep som skapar eit utgangspunkt for ei historisk analyse.

Ein diskursanalyse av korleis utsegn filmskaparar kunne kome med på forskjellige tidspunkt har ikkje vorte gjort med same metodeverktøy, og fokuset på ei analyse innan sovjetisk filmindustri har heller ikkje vore på spesifikt filmar om partisanrørsla. Tidlegare filmvitskapleg litteratur tek ofte føre seg den sovjetiske filmindustrien frå eit meir totalt perspektiv, og her har eg ein sjanse til å sjå på eit meir nisje område, som også speglar større trendar i den sovjetiske filmproduksjonen.

2. Historisk kontekst ‘Krustsjov’

2.1. Opptininga

Nøyaktig når ein skal avgrense dei forskjellige periodane av sovjetisk filmhistorie avhenger på kven ein spør. Under Krustsjov føregjekk ei liberalisering av samfunnet, allment referert til som «opptininga» (the Khrushchev-Thaw). Graham definerer det enkelt og greitt slik: «the Thaw period (defined as 1954 to 1967)»⁷. Krustsjov satt som Sovjetunionens president og generalsekretær frå slutten av 1953, til slutten av 1964, men dei politisk-

⁷ Graham, 2016, s. 159

kulturelle førehalda slik dei vart definert av hans styre følg ei anna ramme. Båe Youngblood og Beumers peikar ut at Krustsjov sin 'hemmelege tale' vart katalysen som føra med seg ei endring i den kulturelle diskursen i Sovjetunionen. Beumers uttrykkjer at denne talen vart starten på opptiningsperioden for alvor. Talen tok stad i 1956, då Krustsjov ovani det sovjetiske ministeriet uttrykkja Stalin-kritiske kjensler. Han kritiserte blant anna den stalinistiske kulten og den avdøde leiarens politiske og kulturelle avgjerder.⁸ Etter denne talen, meiner Beumers, så kom ein periode på omtrent ti år med kulturell opptining, ei rørsle vekk i frå å «glorifisere heroisk kollektivisering», over til at filmar tok føre seg «individets oppofringar».⁹ Eg fell saman med Beumers i å peike ut årstala mellom 1956 til 1966 som då den reelle opptininga føregjekk. Som Youngblood utpeikar, ser ein at frå 1956 og utover går det tematiske materialet i spelefilmane går i gjennom ei endring som står i kontrast med filmene utgitt i førekant: «For the first time Soviet filmmaker were able to show the emotional costs of the war, without the need for heroics to offset the suffering».¹⁰

2.2. Diskursen under Krustsjov

Ei rekkje sjangrar hadde ei oppblomstringstid med eit slik individuelt fokus og blant dei er krigsfilmen. «the 1950s were concerned with the experience of the Second World War – a theme that would never lose its grip on Soviet and post-Soviet audiences.»¹¹ Nokre kjende eksempel på filmar som gjekk denne retninga er *Historien om en soldat*¹² og *Og tranene flyr*¹³. Ein tredje film og mest relevant for oppgåva er *Ivans barndom* som vil diskutera vidare sidan.

The so-called «thaw» of the late 1950s and early 1960s changed Soviet cinema so fundamentally that no subsequent «freeze» could return it to the conditions that prevailed during the Stalin era. The emergence of talented directors and screenwriters, together with a new generation of actors and a fresh beginning in terms of theme and style, all helped the cinema to regain the confidence of the public, and contributed to the leading role that films came to play in Soviet culture and ideology in the 1960s and early 1970s.¹⁴

Endringa som følgje av opptininga av det sovjetiske kulturelle samfunnet må verken overdrivast eller underskrivast. Golovskoy skildrar her presist kor mange variablar som spela

⁸ Beumers, 2009, s. 113

⁹ Beumers, 2009, s. 113 (mi omsetjing)

¹⁰ Youngblood, 2007, s. 118

¹¹ Beumers, 2009, s. 116-17

¹² Tsjukhijaj, 1959

¹³ Kalatozov, 1957

¹⁴ Golovskoy, 1992, s. 264

inn på at opptininga skulle i det heile tatt hende. Men det at ei opning for utsegn av ein reflekterande type skjedd i det heile visar til at det var ei drastisk endring. Dette er ikkje for å seie at det plutsleg tyda for filmskaparar at dei kunne lage filmar med kva enn innhald dei ynskja, det var framleis ei linje for akseptable utsegn som måtte oppretthaldast, den Sovjetiske maktbalansen var i største grad noko filmskaparar ikkje kunne utfordre. Krustsjov ynskja å nytte filmmediet som eit ideologisk verktøy, og han var villig til å lete filmskaparar eksperimentere med sosialrealismen og å strekkje grensene forbi det som tidlegare hadde vore akseptabelt.¹⁵ Samstundes vart det viktig for Krustsjov å klårleggje ovanfor dei sovjetiske filmskaparane at det fantes ei grense.

Louis Menashe presenterer eit alternativt synspunkt for å grunnleggje for at spesifikt krigsfilmar kunne i så stor grad endre uttrykk, der dei gjekk frå rein statleg propaganda, til reflekterande verk som utforskar konsekvensane av krigen og vanlege menneskje si rolle i den. Menashe tykkjer den sovjetiske utanrikspolitikken spelar inn. Opptininga av den sovjetiske filmindustrien speglar som han skriv, Krustsjov sin politikk av «fredeleg samskap med den imperialistiske vesten»:

the cultural 'Thaw' that soon followed brought a new and temper to Soviet filmmaking about WW II. Cinema of this period, being Soviet cinema, paralleled Moscow's political agenda of the day, which gave a new slant to Soviet foreign policy and sought «peaceful coexistence» with the imperialist West. (...) What we think of as war films of this period are really peace films.¹⁶

Den kalde krigen var ikkje lenger berre eit ideologisk maktspel mellom Sovjetunionen og Krustsjov på den eine sida og USA og presidentskapet på den andre. Den venstrevridde bølga som hadde strekka seg blant intellektuelle i Europa i åra rett etter krigen hadde stagnert, og for kvart år som gjekk vart det meir openbart at splittelsen av Europa slik den hadde teke form direkte etter krigen, ville halde på fasongen: med eit djupt skilje mellom Aust og Vest.¹⁷

Uansett på kva premissar den kulturelle opptininga henda, så føra det til ei markant endring i kva slags tematikk som vart akseptabel diskurs for filmar å omhandle. Endringane som kom som ein konsekvens av opptininga var såpass fundamentale at det ikkje ville vere mogleg å gå tilbake til avgrensingane under Stalin, i trass med at Bresjnev sikkert helst ville føretrekka det.

¹⁵ Cohen, 1974, s. 293

¹⁶ Menashe, 2010, s. 90-91

¹⁷ Judt, 2005

The so-called «thaw» of the late 1950s and early 1960s changed Soviet cinema so fundamentally that no subsequent «freeze» could return it to the conditions that prevailed during the Stalin era. The emergence of talented directors and screenwriters, together with a new generation of actors and a fresh beginning in terms of theme and style, all helped the cinema to regain the confidence of the public, and contributed to the leading role that films came to play in Soviet culture and ideology in the 1960s and early 1970s.¹⁸

Filmskaparar kunne no nyte ei viss mengd kreativ fridom, og fokuset for filmar endra seg krast til å fiksere på individ sine opplevingar, då oftast som ein representasjon av kva folket hadde opplevd. Fridomane gjeven filmskaparar gjekk ikkje simpelten i gløymeboka når ein ny sovjetisk generalsekretær kom til makta på tampen av 1964, Leonid Bresjnev. Bresjnev, som eg kjem til, prøvde sitt iherdigaste på å akkurat dempe artistisk fridom og å avgrense i større grad kva som kunne skapast film om, men det ville vise seg at filmskaparar sjølv under sensur ynskja å tøye grensa.

2.3. Sensur under Krustsjov

Nøyaktig kor denne linja var kunne stundom vere vanskeleg å tyde, og det er filmar som vart sensurert også under opptininga, mest kjend er nok *Ilyich Gate / I am Twenty*¹⁹, som på grunn av sitt innhald vart å rekne som ideologisk problematisk. I 1963 oppfordra Krustsjov bae intellektuelle og arbeidarar til å skjerpe seg: «de-Stalinisation policies did not mean ‘the time had come to let things drift, that the reigns of government had been relaxed ... and that everyone is free to do and behave as he pleases’».²⁰ Men at det var meir spelerom for regissørar og manusforfattarar for å uttrykkje seg er det ingen tvil om. Med deira nyvunnen «fridom» gjekk filmskaparar over til å, for fyrste gong sidan starten av 1930-talet, utforske meir negative sider ved det sovjetiske fellesskapet. Kva som gjekk tapt i Sovjetunionen som ein konsekvens av krigen vart eit hovudtema for utforsking blant filmane som andre verdskrig skapa under opptininga. Saman med dette temaet gjekk fokuset for filmane som nemna over til ein individuelt nivå, heller enn eit kollektivt. Cohen, som skreiv om sovjetisk film i samtida når dei kom ut, uttrykkja at krigsfilmene ville spegle heile nasjonens lagnad i gjennom individets prøvingar.²¹ Som mitt eksempel på kva som vart lov under Krustsjov, og

¹⁸ Golovskoy, 1992, s. 264

¹⁹ Khutsiev, 1965/1989

²⁰ Cohen, 1974, s. 288-90

²¹ Cohen, 1974, s. 263-64

på korleis filmar gjekk over til eit meir individuelt fokus, vil eg no nytte Ivans Barndom for å vise til meir spesifikke filmelement som karakteriserer perioden.

2.4. «Ivans barndom»

Ivans barndom var Andrej Tarkovskij sitt fyrste filmprosjekt for Mosfilm kort tid etter han vart uteksaminert frå VGIK.²² Tarkovskij arbeida med eit manus, basert på historia «*Ivan*», saman med medstudent Andrej Kontsjalovskij kort tid etter Tarkovskij sin eksamensfilm, og gav i 1962 ut *Ivans barndom*. Internasjonalt vart filmen ein stor kritisk suksess (vinnar av Gulløva ved Venezia IFF.), og måten den satt krig og barndomen opp mot kvarandre, samt hans seinare signatur av leik med draumar gjer filmen fascinerande titting sjølv i dag. Det er ein merkverdig utgjeving, som kom ut mot enda av Krustsjov si regjeringstid, og på høgda av opptininga. Innflytinga som opptininga hadde kjem til uttrykk i baa den utfordrande filmstilen, tematikken som vart utforska, og den generelt horrible situasjonen rollefigurar vart sett i. Filmen følgja tidlegare krigsfilmar frå opptiningsperioden med å fokusere på eit personleg og individuelt fokus, som ei refleksjon av større grupper sine opplevingar av krigen.²³ Rollefiguren Ivan vart ein filmatisk ‘stand-in’ for det sovjetiske folkets «krigsand», og opplevingane og grufulldomen dei sovjetiske sivilistane under krigen hamna opp i.²⁴

Sjølv om filmen kunne oppnå intern utgjeving og fekk internasjonal hyllest, var det likevel klårt sjølv i 1962 at filmen nådde mot taket til diskursen under Krustsjov. Kritikkk av filmen var ikkje eine og aleine positiv i Sovjet. Tarkovskij fekk gjennomgå kommentarar som «bourgeois», og filmen hans var for somme pasifistisk²⁵ og «defaitistisk» (defeatist).²⁶ Desse tidelege problema han møtte på med Ivans Barndom, som er å rekne som ein film av si tid, auka eksponentielt utover hans profilerte karriere i Sovjetunionen, sjølv om utlands var Tarkovskij ein favoritt ved filmfestivalar. Frå hans neste Mosfilm-produksjon, til hans siste, møtte Tarkovskij stadig vekk på motstand på grunn av han sitt filmspråk, sine metodar og tematikken han val. *Andrei Rublev*²⁷ vart utsett (praktisk talt sensurert), og når den endeleg vart gjeven ut i 1970 fekk den ein innskrenka distribusjon. Same historia med *Stalker*²⁸, der det vart berre produsert tre kopiar av filmen for projeksjon i heile Moskva-regionen. Slutten på dette vart hans emigrasjon til vesta i 1981, og hans siste to spelefilmar vart begge skapa og

²² VGIK = Det statlege sovjetiske filmakademiet i Moskva

²³ Zvonkine, 2016, s. 182

²⁴ Cohen, 1974, s. 268

²⁵ Beumers, 2009, s. 126

²⁶ Zvonkine, 2016, s. 190

²⁷ Tarkovskij, 1966/1970

²⁸ Tarkovskij, 1979

produsert utlands (den eine av dei, *Nostalghia*²⁹, riktig nok på russisk).³⁰ Dette henda under Bresjnev og stagneringa.

3. Historisk kontekst 'Bresjnev'

3.1. Auke i sensur

Endringane som førekom etter at Bresjnev tok over makta i Sovjetunionen var mange, men førehaldt det kulturelle livet tyda endringane generelt ei innstramming av kva som vart mogleg å få uttrykkja, dette via sensur, enten av manuskript i tidlege produksjonsfasar, avstenging av midlar under produksjon eller at fullføra filmar vart satt på hylla. Bresjnev-perioden kom med «fornya sosio-kulturell undertrykking», men denne gongen var det, i motsetjing til under Stalin, ikkje undertrykking «av ei dødeleg form.»³¹ Bresjnev tok likevel inspirasjon frå Sovjetunionen under Stalin, eit kan sjå eit nyvinna fokus på sosialrealisme med mål om å fremme korrekt ideologisk tankegods. På toppen av dette gjekk Goskino igjennom strukturelle endringar. Namnet vart endra frå Gosfilm, som det heitte fram til 1965, til Goskino.³² Dei byråkratiske organa av direktoratet vart større – dette som eit symptom av Bresjnev sitt autokrati meir generelt også. «[Goskino] dealt with the artistic sector as they would with an unfortunate nuisance.»³³ Denne utvidinga av Goskino fekk ei konsekvens med ei Kafka-stemming, Louis Menashe skildrar prosessen av å få filmprosjekt gjennomført slik: «The bureaucratic labyrinths that filmmakers had to traverse to get projects approved were bad enough, especially when decisions at all levels might be incoherent, petty, contradictory, and arbitrary.»³⁴

Grunnlaget for sensur varierte, men det botna oftast i ideologiske årsakjar. Filmmediet i sovjet var eit læringsverktøy: spelefilmen var det mest «populære» verktøyet staten hadde for å fremma deira ideologiske modellar «'popular' films were supposed to sustain orthodox ideology and socialist values.»³⁵ Dette var sant også under Krustsjov³⁶, han hadde også lite til overs for utfordringar mot den linja han (og partiet) fremma, men under Bresjnev vart det tydelegare enn sidan under Stalin at filmar som ikkje følgja ei korrekt partilinje måtte sensurerast. Auteur-ar fekk kjenne det hardast: det å ha eit personleg og karakteristisk utsyn

²⁹ Tarkovskij, 1983

³⁰ Menashe, 2010, s. 141 (mi omsetjing)

³¹ Graham, 2016, s. 174

³² Youngblood, 2007, s. 142

³³ Lawton, 2002, s. 29

³⁴ Menashe, 2010, s. 170

³⁵ Lawton, 2002, s. 30

³⁶ Cohen, 1974, s. 293

som skilja seg frå dei akseptable rammene for diskurs som vart fremma av partiet var kanskje det farlegaste ein kunne vere.³⁷ Auteur vart her – og vidare – nytta i Francois Truffaut sin betyding, som ein filmskaparar med eit karakteristisk og attkjenneleg filmatisk uttrykk som går igjen som ein raud tråd i gjennom deira filmverk.³⁸

Dermed føra perioden av stagnering under Bresjnev med seg ei undertrykking av mange av Sovjetunionen sine mest talentfulle og glimrande regissørar – som intelligentsiaen elles og – og dette hadde store konsekvensar for filmindustrien som heilheit. Den mest kjende av dei sovjetiske regissørane internasjonalt, Andrej Tarkovskij, val i 1981 å emigrere til vesten i håp om å kunne få større kreativ fridom, utan restriksjonane som Goskino, samt Mosfilm hadde lagd han under. *Stalker*, hans siste film i Sovjetunionen «vart angrepet som ‘elitær’ [elitist] og som nemna var det berre tre kopiar av filmen som vart distribuert for vising i heile Moskva.»³⁹ Forbi han reisa ein monaleg del av den sovjetiske intelligentsiaen til vesten frå midten av 1970-talet, som openbart etterlâte eit tomrom i blant anna filmmiljøet.⁴⁰ Etter *Stalker* returnerte Tarkovskij aldri til Sovjetunionen, ettersom han døydde av kreft i 1986. Same år som bortgangen hans vart filmene som hadde vore produsert medan Tarkovskij budde utlands importert i Sovjetunionen slik at *Offeret*⁴¹ og *Nostalghia* vart begge distribuert og vist i dei sovjetiske republikkane: dette under Gorbatsjov.

3.2. Diskursen under Bresjnev

Eit interessant moment å fokusere litt på er at det i trass med sensuren var mengder med filmskaparar som ynskja å utfordre, sjølv om dette tyda at verka ville hamne under sensur, og i ekstreme tilfelle kunne filmskaparane vente seg å verte straffa. Den vanlegaste måten for filmskaparar å få manus i gjennom sensur, og så sidan inn i produksjon var å enkelt å greitt adaptere allereie godkjente og utgitte litterære verk. Viss eit litterært verk allereie hadde vore godkjent for distribusjon av Glavlit⁴², ville det vere mykje enklare å sidan få eit tilarbeida manus adaptert frå ei bok godkjent.⁴³ Ofte ville ein vidare sikre at adaptasjonen vart godkjent med få den originale forfattaren til å adaptere sitt eige verk.⁴⁴ Det å verte direkte straffa i gjennom å miste partimedlemskap eller miste retta til å kunne arbeide med film var

³⁷ Zvonkine, 2016, s. 185

³⁸ Truffaut, 1954.

³⁹ Menashe, 2010, s. 141 (mi omsetjing)

⁴⁰ Beumers, 2009, s. 149

⁴¹ Tarkovskij, 1986

⁴² Glavlit = Det statlege sovjetiske direktoratet for litterær distribusjon og sensur

⁴³ Beumers, 2009, s. 142

⁴⁴ Belodubrovskaya, 2016, s. 259

likevel sjeldan, og det å miste inntektene frå filmen som eit heilt produksjonslag hadde nytta fleire år på var nok straff for dei fleste.

Aleksej German var blant dei sovjetiske ‘auteur’-ane som starta å arbeide under Bresjnev. Han fortsette med å skape filmar som bår «utfordra og forsøkja å fornye dei sovjetiske estetiske og ideologiske normene.»⁴⁵ Ikkje berre var det slik at det var innhaldet i filmene til German som utfordra Goskino, han (og andre) gjekk også inn for å aktivt omgå sensurverket med å levere inn falske manus i produksjonslaupet slik at Goskino ikkje ville finne ut av at det tematiske innhaldet var ideologisk skipla. Filmskaparar som ynskja å skape meir provoserande verk fann seg nøydd til å gjere dette ettersom kontrollen over kva manus som vart godkjende vart strengare frå 1967 og utover: langt fleire manus vart derfor sensurert, eller ikkje godkjend.⁴⁶

During the Stagnation it became common among auteurs to give Goskino a false script in order to get the authorisation to shoot, which proves again that their goal wasn't making a film that would find a general consensus; they felt they were authors and did their best to follow their individual inventio, in spite of the system.⁴⁷

German nytta «trikset» av å adaptere tidlegare utgitte bøker og noveller for å få filmene godkjende – to av filmene hans er basert på faren sitt forfattarskap – så for å endre på det tematiske innhaldet undervegs. Slik hindra German at filmene hans vart stengd ned under produksjonen, og fekk i det minste filmene ferdig før dei vart lagd på hylla.⁴⁸

One of the recurrent reproaches made to auteur film directors of the Thaw and Stagnation era would be their pessimism. (...) a constant preoccupation throughout the 1960s, 1970s and the first half of the 1980s was that the director's personal point of view deformed the enthusiastic and happy Soviet reality by showing it in a grim and depressing way.⁴⁹

Regissørar som ynskja å fortelje om ei ‘sann’ side av Sovjetunionen kunne i det minste få eit utlaup for deira meiningar og kreative syn, sjølv om konsekvensane oftast vart at filmene enda opp i Goskino sitt bibliotek for skadeleg fotokunst. «Quite a few superb films were crafted by Soviet directors during (...) the period of «stagnation» (...) Certain

⁴⁵ Zvonkine, 2016, s. 185 (mi omsetjing)

⁴⁶ Beumers, 2009, s. 143, 146

⁴⁷ Zvonkine, 2016, s. 194-95

⁴⁸ Zvonkine, 2016, s. 194-95

⁴⁹ Zvonkine, 2016, s. 189-90

conventions had to be observed, certain taboos respected, both in political and aesthetic senses.»⁵⁰ Men viss desse «tabua» som Menashe kallar det så fint ikkje vart respektert, kunne ein auteur som Tarkovskij vente seg at filmen hamna i produksjonsfeller. Sensuren av problematiske filmverk visar til at filmskaparane framleis kjenna eit høv for å kunne uttrykkje deira misnøgd med situasjonen i Sovjetunionen: det var fleire regissørar, slik som German, Elem Klimov og Andrej Kontsjalovskij som i trass av at dei vart stadig under lupa til Goskino valde å fortsetje med å skape filmar. *Trial on the Road*, og resten av German sine verk frå sytti- og åttitalet er eit prima eksempel på at ein filmskapar sitt syn ikkje vart hemma av statleg interferens. Derfor måtte han vente til 1986 før *Trial on the Road* kunne visast offentleg.

Ein av dei andre måtane som filmskaparar klåra å omgå sensuren var i gjennom eit filmatisk verkemiddel kjend som «æsoisk filmspråk» (aesopian language). Omgrepet æsoisk språk er henta frå ein teknikk nytta blant sovjetiske dissentarar og forfattarar, og er primært eit litterært verktøy nytta for å unngå sensur. Anna Lawton nemnar omgrepet avrundingsvis i det fyrste kapittel av *Before the Fall*, boka hennar om filmproduksjon under Gorbatsjov, og er ikkje nemna av nokon av dei andre filmvitarane: ho pratar om korleis filmskaparar i Sovjet under Bresjnev nytta eit 'æsoisk filmspråk' for å unngå sensur. Poenget med stilteknikken er å kunne referere til eller føre ulovlege diskusjonar med lesaren i gjennom allusjon og mellom linjene. Lawton er den fyrste eg fann som nytta omgrepet i referanse til sovjetisk film. Lawton kjem ikkje med konkrete eksempel på kva æsoisk filmspråk inneberer, men det er ein interessant teknikk å diskutere smått i konteksten av kva som var akseptabel diskurs.

It was clear, however, that within the general climate of artistic repression creativity did not die (...) a number of Soviet directors found an indirect way to express dissent. They were able to communicate with the audience through allusions, oblique references, evocative images, suggestive juxtapositions. They developed an aesthetic code, known as the «Aesopian language,» which evaded the censor and enabled the audience to read between the lines, or, more precisely, between the images.⁵¹

Under Bresjnev gjekk dei kulturelle og politiske kåra markant tilbake til eit meir kontrollert vis som er enklare å likne med tida under Stalinismen enn opptininga under Krustsjov. Olga Klimova (som også refererer til Lawton sitt verk) skreiv i 2013 ei

⁵⁰ Menashe, 2010, s. 157

⁵¹ Lawton, 2002, s. 81

gjennomgåande doktoravhandling der ho utforska korleis æsopisk filmspråk vart nytta av sovjetiske filmskaparar, spesifikt i ungdomsfilmar. Klimova peiker på at Sovjetunionen hadde riktige tilstandar for at eit æsopisk språk kunne oppstå i filmbransjen, ettersom miljøet for utgjeving var innskrenka og under statleg kontroll. Dyktige forfattarar (eller filmskaparar) kan med æsopisk språk jobbe innan diskursens rammer samstundes som dei kan inkludere dissens i politiske budskap som omgår sensur.⁵² Oftast kjem eit slikt æsopisk filmspråk i gjennom allusjon, metafor eller implisitte refereransar til andre verk (som også er statskritiske). Eit eksempel kan vere bruken av musikk i German sin spelefilm *Twenty days without War*⁵³, som eg kjem til fortlaupande.

Krigsfilmen var eitt av hovudverktøya som Bresjnev hadde til rådighet for å skape ei tilknytning mellom folket og staten, der han byggja opp ei såkalla «krigskult» rundt den Store Patriotiske Krigen. No vart fokuset for krigsfilmane eit meir overordna mål som skulle samle folket rundt myta om krigen, og rundt Bresjnev som ein sterk ideologisk leiar. Æsopisk filmspråk kom inn som eit verkemiddel for filmskaparar for å kunne kritisere dei neo-Stalinistiske kåra som republikken hamna opp i i desse åra. No starta filmskaparar – som forfattarar hadde gjort i lengre tid – med å gøyme statleg kritikk i filmene deira, meint for eit publikum – oftast intelligentsiaen – som kunne kjenne igjen dei markørane og kodane som filmskaparen hadde lagd inn verka, utan av sensurverket ville kjenne det igjen. Ettersom krigsfilmar var under statleg oversyn på eit anna vis enn for eksempel ungdomsfilmane som Klimova skriv om, vart det ikkje i like stor grad mogleg for eksempelvis Klimov eller German å ta nytte av æsopisk filmspråk utan at deira kritikk vart fanga opp og filmene sensurert. Samstundes ville dei heller verte satt under sensur, enn å gje opp deira kreative fridom, som ein ser skjedde med *Trial on the Road*, og *Rasputin/Agoniya*⁵⁴. «they felt they were authors and did their best to follow their individual *inventio*⁵⁵, in spite of the system.»⁵⁶

3.3. «Trial on the Road»

Ei myte som gjekk igjen i tidleg litteratur om stagneringsperioden mellom 1967 og 1985 er at det var eit kreativt lågpunkt for sovjetiske filmskaparar, men dette har i nyare litteratur om emnet vorte vist som ei feilaktig førehandstru.⁵⁷ I røynda var det aktivitet på tvers av sjangrar, noko av det også statskritisk. Diverre for filmskaparane var filmskaping –

⁵² Klimova, 2013, s. 20

⁵³ German, 1976

⁵⁴ Klimov, 1975/1985

⁵⁵ Original I kursiv

⁵⁶ Zvonkine, 2016, s. 194-95

⁵⁷ Lawton, 2002, s. 81

spesielt av krigsfilmar – i heile Bresjnev-perioden under spissa statleg oversyn som hemma filmskaparar å kunne skape reflekterande verk over konsekvensane krigen hadde på individ og samfunnet som heilheit i perioden, slik som under Krustsjov. Viss dei skapa det kunne dei vente seg at filmene vart sensurert. For Aleksej German tyda dette at når han ynskja å lage ein film i 1971 om korleis mange av oppofringane sovjetiske styrker gjennomgjekk var for ingenting i *Trial on the Road*, så ville ikkje filmen under nokon tilfelle kunne verte utgjeven som ein godkjend del av den diskursen rundt krigen som vart kulturelt fremma av staten. Bresjnev ynskja å samle republikken rundt myta om andre verdskrig, «Den Store Patriotiske Krigen», for å kunne konsolidere si eiga makt. German sin film sto i strid med dette idealet for krigsfilmsproduksjon.⁵⁸ På toppen av dette så omhandlar filmen tabuområde nummer ein i Sovjetunionen, nemleg behandlinga som sovjetiske krigsfangar fekk av den sovjetiske staten når dei returnerte frå fangenskap (skildra fantastisk av Lev Kopelev i *Skal oppbevares evig*⁵⁹) og korleis ein skulle bedømme dei som under krigen skifta side til å kollaborere med Hitler-Tyskland.

Trial on the Road – og German sitt auteurskap generelt – har opplevd mykje omtale i akademiske tekstar om sovjetisk filmhistorie i etterkant av at den vart teken av hylla og distribuert i Sovjetunionen i 1986. Utan tvil German sitt mest tilgjengelege verk, *Trial on the Road* er filmatisk forut German sine seinare verk der han utvikla eit heilt unikt og nyskapande filmspråk og omhandla tema som passa betre inn i diskursen under Gorbatsjov enn Bresjnev. Draitser skildrar det som «ein Gorbatsjov-film før Gorbatsjov.»⁶⁰ Det er likevel teikn til hans auteurskap – lange takingar, svart-kvit kinematografi, realistiske skildringar av menneskelege motivasjonar og handlingar – men den totale forvirringa ein vart subjekt for i hans seinare filmar som *Min Venn Ivan Lapshin*⁶¹ eller *Hard to be a God*⁶² er ikkje på plass, i alle fall ikkje enno.

Verkets styrke som står igjen den dag i dag er korleis den oppriktig tek oppgjer med feila begått av Sovjetunionen under krigen, utan kompromiss. Dette er også kvifor den vart sensurert. Det visa til sterk moralsk karakter i German – eller kanskje til ein i overkant naiv natur – i valet av å skape ein film slik som *Trial on the Road*. German vil ikkje leggje lokk på at det var sovjetiske borgarar som også tente den tyske sida, og heile filmen sit tilskodaren i uviss om Lazarev verkeleg ynskjer å delta i det sovjetiske ideologiske statsprosjektet, eller

⁵⁸ Anemone, 2016 s. 549

⁵⁹ Kopelev, 1976

⁶⁰ Draister, 1988 s. 299

⁶¹ German, 1982/1984

⁶² German, 2013

om han berre er ein krigsprofitør som har som mål å kome seg ut av krigen i med livet i behald. Det å ikkje augeblikkeleg gjere Lazarev til ein antagonist er kvar filmen går feil. Han er ein krigsfange, ein kollaboratør, og hans moralske kompass er skjult – ikkje berre for tilskodaren, men også for rollefigurane i filmen. German held seg for ambivalent ovanfor Lazarev.⁶³ Slik djupn og ekteheit i rollefigurane kan ikkje akseptast i eit land der det allereie har vore ein ideologisk krig i 50 år, spesielt ikkje når dette er hovudrollefiguren – til og med helten i filmen. *Trial on the Road* vart altså sensurert, og måtte vente til diskursen og det kulturelle landskapet endra seg under perestrojka, og når filmen vart utgjeven vart den beinveges rekna som eit framleis uhyre relevant og viktig verk.

3.4. «Oppstigningen»

Det er derfor merkverdig at *Oppstigningen* kunne kome ut å få ei innanriks utgjeving i republikken berre 6 år seinare. Det er eit kort spenn mellom dei to filmene – i trass med det er det mykje av det same som går igjen. Her finn ein, slik som i *Trial on the Road*, klare religiøse overtonar, ei handling som krinsar kollaborering med Hitler-Tyskland, og begge tek opp individets kamp framføre den kollektive sovjetiske opplevinga av krigen. Men sjølv om emna og tematikken i Larisa Sjepitko sin *Oppstigninga* nyttar verktøy som kan å reknast som problematiske, ynskjer den ikkje å framstille rollefiguren som kollaborerer som helta i forteljinga. Verken av filmene går inn for å heroisk framstille nokon involvert i andre verdskrig, men German går for langt i sin realisme, då han endar opp med ein tekst som ikkje kan passe inn i den neo-Stalinistiske diskursen som Bresjnev fremmar. Sjølv om begge filmene har moralsk korrupte sovjetiske rollefigurar (i den forstand at dei er å rekne som moralsk korrupte innan verkets verdistruktur), så forsøker ikkje Sjepitko – i motsetjing til German – å sympatisere med Rybak, slik German gjer med Lazarev.⁶⁴ Det er her German gjekk feil, medan Sjepitko unngår sensur – sjølv om Sjepitko også oppleva at filmen fekk avgrensa distribusjon i 1977.⁶⁵

German tvinna inn æsopisk filmspråk i hans neste film for å kunne ta oppgjær med dei sovjetiske mytane på eit skjult og kryptisk vis samstundes som han omgjekk sensur. Diskursen i republikken var ikkje klår for hans teknikkar, hans oppriktigheit eller hans filmspråk, og dermed vart det nødvendig å endre på framstillinga av dei relevante temaa han ynskja å formidle når han eit halvt tiår seinare starta å adaptere Konstantin Simonov sine krigsmemoar om til filmen *Twenty Days Without War*. Det at *Twenty Days Without War* ikkje

⁶³ Youngblood, 2007, s. 177

⁶⁴ Youngblood, 2007, s. 184

⁶⁵ Youngblood, 2001, s. 852

vart sensurert er egentleg meir fascinerande enn at *Trial on the Road* vart det – og kunne hatt ei eiga oppgåve skriven om. Med smart æsopisk filmspråk går German går rett i strupa på den sovjetiske propagandamaskinen, den inngraverte statskontrollen, sjølve kjensla av det å hamne oppi situasjonar der individet ikkje lenger har kontroll. Orkestermusikk spelar ei rolle på fleire punkt i filmen som ein metafor på korleis borgarane sine liv er komponert av staten. Ein slepp ikkje vekk ifrå musikken i alle viktige hendingar, om det så skulle vere når ein vart bomba av tyske fly, eller når ein seier farvel til sine næraste på togstasjonen. Orkestermusikk er eit motiv som går igjen i German sin neste film også: *Min Venn Ivan Lapshin*.

4. Historisk kontekst ‘Gorbatsjov’

4.1. Perestrojka og glasnost

Når Gorbatsjov vart statssekretær over Sovjetunionen i 1985 hadde kunstnarar, forfattarar og filmskaparar vorte i gjennom ein tjuve år lang kulturpolitisk stagning, ein periode karakterisert av den kraftigaste statlege sensuren sidan under Stalin i tretti- og førtiåra. Og så endra plutselig kára seg totalt, då Gorbatsjov rett frå han kom i makta ynskja å endre diskursen i republikken til ein bestående av openheit (*glasnost*), og ei reorganisering av samfunnet (*perestrojka*). Han representerte perestrojka, ei legemgjering av ideen, den siste sjansen for republikken å kome seg vidare frå ei stagnerande økonomi, og eit stagnerande kulturpolitisk bilete.⁶⁶ «Compared to other liberalisations, a key difference was that from the beginning, freer creative expression in the media and the arts was at the top of the reform program.»⁶⁷ Og filmskaparar nytta frå startstreken sjansen til å skape filmar av same statskritiske natur som hadde vorte sensurert under Bresjnev.

På Elem Klimov sitt initiativ vart det i 1986 oppretta ein kommisjon med oppdrag om å gå igjennom Goskino sitt arkiv over sensurerte filmar, for å få dei utgjeven, og for å «rehabiliterer verka og regissørane.»⁶⁸ *Trial on the Road* låg blant desse filmene. For kommisjonen vart det i nesten alle tilfelle eit enkelt arbeid å få filmene godkjend – som Lawton skriv vart det «hard to understand what could have triggered the unfavourable decisions, since most of those films look quite bland today from a political standpoint.»⁶⁹ Mange av filmene hadde i grunnen eit spakt uttrykk når dei igjen fekk sjansen til utgjeving

⁶⁶ Menashe, 2010, s. 156

⁶⁷ Menashe, 2010, s. 169

⁶⁸ Zvonkine, 2016, s. 196 (mi omsetjing)

⁶⁹ Lawton, 2002, s. 155

frå 1986 og utover, men nokre av filmene – *Trial on the Road* i blant dei – vart hylla som meistarverk: «eit av glasnostpolitikken til Gorbatsjov sine definerande augeblikk.»⁷⁰

Samstundes var det for massepublikum ei enorm endring i tematikken blant filmar som *Trial on the Road* frå det som var standarden i tidlegare år. Reint filmatisk kunne filmene oppfattast som konvensjonelle, rett og slett ordinære, men i deira tematikk satt i konteksten dei kom frå gjorde dei til «djupt kontroversielle, innovative, eksperimentelle og eineståande dristige»⁷¹ til og med når dei utgitt frå 1986- og utover. Totalt vart omtrent hundre filmar utgjeven etter gjennomgang av kommisjonen, og før Sovjetunionen sin kollaps i 1991 hadde alle filmene som Goskino hadde sensurert over åra vorte godkjent og fått ei distribusjon.⁷²

4.2. Diskursen under Gorbatsjov

Filmskaparar nytta under glasnost frå startstreken sjansen til å skape filmar av same statskritiske natur som hadde vorte sensurert under Bresjnev. Til og med under Bresjnev sitt styre hadde filmar med ideologisk problematisk innhald funne sted, men dei vart hyppig lagd under sensur. Under overflata var det likevel ei misnøgd med dei sosiale, kulturelle og politiske kåra, spegla i framveksten av for eksempel æsopisk filmspråk. Youngblood hevdar at «innan 1980 vart grunnmuren for ein andre opptining vart lagd, der kinofilmen spela ei sentral rolle.»⁷³ Så når glasnost kom, kom også mengder med spelefilmar som tok eit venta oppgjær med problema i det sovjetiske samfunnet. Mange av desse filmene var vulgære og ekspressive, ettersom diskursens grenser låg sprengde, mot kanten på det eit opent samfunn pleier å verte.

The Stagnation had driven society to a complete standstill, offering no way out. As reforms were not catching on in real terms, people began to despair and insisted that this change was only temporary: 'Past experience tells us that this can all end very soon', or 'We had one Thaw and we know how that ended' were frequent comments of the time. In a rebellion against the official ideology, filmmakers made vulgarisms their prime mode of expression, replacing language as a tool of communication with curses – as did theatre and literature...»⁷⁴

Likevel var det som Beumers skriv, ei mistillit til Gorbatsjov sin «nye opptining». Intelligentsiaen i republikken hadde på dette tidspunktet opplevd tjue år med undertrykking

⁷⁰ Anemone, 2016, 548 (mi omsetjing)

⁷¹ Beumers, 2009, s. 189 (mi omsetjing).

⁷² Lawton, 2002, s. 88-89

⁷³ Youngblood, 2007, s. 185 (mi omsetjing)

⁷⁴ Beumers, 2009, s. 205

og sensur, så Gorbatsjov sitt skifte mot mindre statleg oversyn over ymse kunstformer vart kanskje varmt velkomen blant akademikarar, kunstnarar og liknande, medan det samstundes var skepsis ovanfor glasnost..⁷⁵ Ein kan jo tenkje seg kva som kunne skjedd med dei som uttrykkja sin misnøgd med tilstandane i Sovjetunionen viss nokon med eit meir totalitært innretta ideologisk syn hadde kome til makta etter Gorbatsjov. Under stalinismen frå trettitalet og utover kunne ein hamne i djupe problem viss ein tidlegare hadde fritt uttrykkja meininga si – no kollapsa riktig nok republikken ikkje mange år seinare, men framleis i 1990 såg ikkje ein totalt kollaps av unionen sannsynleg ut.

Etter Bresjnev sin død i 1982 var det to kortlevde administrasjonar der verken av dei fekk konsolidert makta i nokon markant grad, og dette tyda for intelligentsiaen at restriksjonane på det kulturelle livet dei hadde gjennomgått ikkje lenger var mogleg å oppretthalde: «As for the arts, while censorship was firmly maintained, a movement toward constructive social criticism was favoured.»⁷⁶ Innan 1985 var relativt open statskritikk og refleksjon over tidlegare problematiske augeblikk i sovjets historie no akseptabelt innan diskursen – Elem Klimov gjorde dette soleklårt då han i 1985 vart relevant med to utgjevne filmar. Fyrst fekk *Rasputin/Agony*– Klimov sin spelefilm om keisarfamilien og den kjende historiske skikkelsen, Rasputin – endeleg sovjetisk distribusjon og utgjeving etter den vart haldt igjen i ti år av Goskino. Same historia for *Gå og se!*, som også kom ut før året var omme.⁷⁷

4.3. «Gå og se!»

«Come and See took a long look at a large subject – the genocide in Byelorussia – but showed it to viewers through the eyes of one individual, an adolescent boy names Florian Gainush. Set in war-ravaged Byelorussia as the German army was in retreat in 1943, Come and See drew on some of the established tropes of the Soviet war film but also subverted them. It is a relentlessly grim movie; the great victory that it ostensibly intends to celebrate is completely absent.»⁷⁸ - Louis Menashe

Ein krigsfilm som hatar krig, *Gå og se!* starta som eit prosjekt mellom Larisa Sjepitko og Ales Adamovich, der ho skulle adaptere boka til Adamovich og gjere det til ein spelefilm. Då Sjepitko døydde i 1979, tok mannen hennar Elem Klimov på seg oppdraget fyrst med å skapa filmen og sidan med å skubbe den gjennom sensurverket for å få den utgjeven. Dette visa seg å vere ei mykje større oppgåva enn Klimov ville rekna med.⁷⁹ Medan Sjepitko

⁷⁵ Lawton, 2002, s. 83

⁷⁶ Lawton, 2002, s. 64-65

⁷⁷ Lawton, 2002, s. 84

⁷⁸ Youngblood, 2007, s. 194

⁷⁹ Beumers, 2009, s. 193

framleis levde vart det ingen framgang på produksjonen, og Klimov arbeida med å få filmen skapa i over 6 år. Innan 1983 hadde det sovjetiske politiske klimaet endra seg såpass at filmen fekk starte produksjon, og to år seinare, på tampen av 1985 og i under Gorbatsjovs glasnost vart filmen utgjeven. Filmen kom ut i anledning førtiårs-jubiléet av slutten på den andre verdskrigen, og står i skarp kontrast med typen filmar som ein hadde sett kome ut for tidlegare jubileum.⁸⁰

«There is not a single hero to be found – nor any glory.»⁸¹ *Gå og se!* framstiller lidinga eit heilt folkeslag gjekk i gjennom ved tyskaranes hender under krigen med å fortelje om kva som skjedde med ein kviterussisk gut: ikkje ulikt *Ivans barndom* i grunnen. Florian vart verva til å gå å slost for partisanane, og frå før han har vorte ein del av dei vart heile premisset med å gå i krig utfordra. Mora til Florian er ikkje stolt og glad for at sonen skal kjempe mot invasjonen, slik ein vanlegvis ser i andre sovjetiske krigsfilmar: ho ber han om å ikkje fere i krigen, og hevdar ho og systrene hans kjem til å døy på grunn av hans partisanaktivitet.

Gå og se! har i nyleg tid vorte ein av verdas høgst prisa filmar for si gruffullt realistiske framstilling av ureininga på lokalbefolkninga i Kviterussland av Tyskland. Per i dag er filmen blant anna den nest-høgste rangerte filmen på Letterboxd, eit sosialt media for film der brukare rangerar filmar.⁸² Den er også innan topp hundre spelefilmar i gjennom tidene på IMDb si liste over høgst rangerte filmar av brukarar.⁸³ Men når den kom ut, vart ikkje filmen anerkjend for sine kvalitetar, det er fyrst no i nyare tid at filmen har vorte ein av tidenes mest verdsette spelefilmar. Dette i trass med at den var populær i Sovjetunionen når den kom ut, den einaste filmfestivalen der den vann ein pris var nemleg i Moskva.⁸⁴

I staden for eit verk gjennomsyra av myta om den Store Patriotiske Krigen og eit høv for å fremme korrekt ideologi, så står *Gå og se!* nesten aleine i si realistiske framstilling av krigen med mål om å fortelje om folkemord på mest mogleg livsekte vis. Det er derfor den hamna i eit produksjonshol, og derfor innleia den ei «andre opptining» når den kom ut i 1985, som Youngblood hevdar: «In retrospect, *Come and See* foreshadows the second Thaw on the horizon.»⁸⁵

⁸⁰ Youngblood, 2007, s. 197

⁸¹ Youngblood, 2007, s. 197

⁸² Official Top 250 Narrative Feature Films, 2021

⁸³ Top Rated Movies, 2021

⁸⁴ Lawton, 2002, s. 84

⁸⁵ Youngblood, 2007, s. 197

4.4. «Trial on the Road» reprise

Tidlegare referera eg til Draitser si skildring av *Trial on the Road*, som ein Gorbatsjov-film før Gorbatsjov, men kvifor tykkjer han det? Korleis kan temaa som filmen omhandlar vere ‘riktige’ berre 15 år seinare? Når den kom ut i 1986 hadde det kulturpolitiske klimaet endra seg så mykje at det som hadde vore tabu no vart hylla som reflekterande og viktig. At behandlinga av hovudrolla Lazarev ville vore kontroversiell er det ikkje tvil om, det går igjen i fleire av tekstane at det er den rollefiguren si reise frå forrædar til helt som er årsaka som føra til sensur.⁸⁶ *Trial on the Road* har vorte plassert i ein kontekst der den vart, for filmvitarar, det fremste av det skjula på eit vis: «*Trial on the Road* (...) is a typical example, perhaps the most typical [sensurerte filmen] in the whole of Soviet cinema of those years.»⁸⁷ Den passar betre i 1986 enn den gjorde i 1971 på grunn av sin tankefulle måte å omhandle ekte personar, der ein som tilskodar ikkje alltid får innsikt i vala deira og motivasjonane deira.

5. Avrunding og konklusjon

5.1. Diskursens rammar oppsummering

Eg har no argumentera for at det er tre konkrete og annleis periodar der moglegheitene for filmskaparar var annleis under forskjellige statsoverhovud og deira filmar måtte vike for kulturpolitiske kår.

Nikita Krustsjov føra frå kort tid etter han vart vald som Stalin sin etterfølgjar ei klår linje av avstalinisering, med mål om å gjere samfunnet litt meir opent, og å heller følge prinsipp for autoritær kommunisme likeins slik Lenin ynskja at det skulle vere. Under opptininga vart diskursen meir open enn sidan tidleg på trettitalet, og filmskaparar starta i større grad å fokuserer på individuelle problem kontra dei meir kollektive ideane som var vanleg før 1957. Ivans barndom karakteriserer dette skiftet. Det var framleis ei grense, men det var eit meir opent samfunn enn på lenge.

Frå 1967 til 1982 ynskja Bresjnev å ha stålkontroll på all kulturell produksjon i Sovjet, og i stor grad oppnådde han dette målet. Sensur vart stramma inn, dei ideologiske rammene vart strengare, og ein såg at medlem av intelligentsiaen reisa frå deira heimland mot vesten for å unngå undertrykking. Av dei som vart gjenstående i republikken kunne dei vente seg å måtte kjempe hardt for å få gjennomslag for deira visjon og kreativitet, eller så måtte dei nytte seg av undergravande ‘teknikkar’, som æsopisk språk eller falsking av manus for å

⁸⁶ Lawton, 2002, s. 57

⁸⁷ Buttafava, 1992, s. 276

få tekstane deira utgjeven. Blant dei sensurerte filmene finn ein vakre, eksperimentelle og interessante spelefilmar som visar at det i trass med sensuren var framleis dei som ynskja å skape noko ekte. *Trial on the Road* hevar seg som det fremste av krigsfilm frå perioden, men German sitt ærlege vesen utan omsyn for diskursen han deltek i føra til at filmen ikkje passa i perioden den vart skapa.

Dette endra seg då Gorbatsjov i si tid som statsekretær ville nytte seg av kunst, og spesielt filmmediet for å spegle ein overgang til glasnost, og kva kan vel vise til dette betre enn at ein endeleg får ta eit oppgjær med hendingar som tidlegare aldri kunne vere tema for diskusjon. Dei tidlegare godt akta rammene for diskurs vart då- og utover inn på 1990-talet heilt sprengde: filmskaparar kunne no vel så godt uttrykke kva enn dei ynskja. Saman med *Gå og se!* er det i dag, trettifem år seinare, *Trial on the Road* som best eksemplifiserer denne overgangen og endringa sjølv om den i røyntla vart laga femten år tidlegare.

6. Kjeldeliste

6.1. Litteratur

- Anemone, A. (2016) Aleksei Gherman: The Last Soviet Auteur, i Beumers, B. (red) *A Companion to Russian Cinema*. Chichester: John Wiley & Sons, s. 543-564.
- Belodubrovskaya, M. (2016) The Literary Scenario and the Soviet Screenwriting Tradition, i Beumers, B. (red) *A Companion to Russian Cinema*. Chichester: John Wiley & Sons, s. 251-269.
- Beumers, B. (2009); *A History of Russian Cinema*. Oxford; New York. Berg Publishing.
- Buttafava, G; Alexei German, or the Form of Courage, i Lawton, A. (red) *The Red Screen: Politics, Society, Art in the Soviet Union*. London og New York: Routledge, s. 275-282.
- Cohen, L, H. (1974) *The Cultural-Political Traditions and Developments of the Soviet Cinema*. New York: Arno Press.
- Draitser, E. (1988) Trial on the roads, trial indeed, *Studies in Comparative Communism*, 21(3-4), s. 293-301. Henta frå [https://doi.org/10.1016/0039-3592\(88\)90022-1](https://doi.org/10.1016/0039-3592(88)90022-1) (13/04/2021).
- Golovskoy, V. (1992) Art and Propaganda in the Soviet Union 1980-5, i Lawton, A. (red) *The Red Screen: Politics, Society, Art in the Soviet Union*. London og New York: Routledge, s. 263-274.
- Graham, S. (2016) Soviet Film Comedy of the 1950s and 1960s: Innovation and Restoration, i Beumers, B. (red) *A Companion to Russian Cinema*. Chichester: John Wiley & Sons, s. 158-177.
- Klimova, O. (2013) *Soviet Youth Films Under Brezhnev: Watching Between The Lines*. Doktorgradsavhandling: Pittsburgh University.
- Kopelev, L (1976) *Skal oppbevares evig*. Oslo: Gyldendal.
- Lawton, A. (2002) *Before the Fall: Soviet cinema in the Gorbachev years*. Washington, DC: New Academia Publishing.
- Menashe, L. (2010) *Moscow Believes in Tears*. Washington DC.: New Academia Publishing.
- Official Top 250 Narrative Feature Films* (2021). Tilgjengeleg på <https://letterboxd.com/dave/list/official-top-250-narrative-feature-films/> [Henta 07.05.2021].
- Top Rated Movies* (2021). Tilgjengeleg frå https://www.imdb.com/chart/top/?ref_=nv_mv_250 [Henta 07.05.2021].
- Truffaut, F. (1954) A certain tendency of the french cinema. I *Cahiers de Cinema* 31. na.
- Youngblood, D. J. (2001) «A War Remembered: Soviet Films of the Great Patriotic War.» I *The American Historical Review*. Vol 106(3). s. 839 – 856. Henta frå <https://doi.org/10.2307/2692327> (12.05.2021).
- Youngblood, D, J. (2007) *Russian War Films; On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas.
- Zvonkine, E. (2016) Auteur Cinema during the Thaw and Stagnation, i Beumers, B. (red) *A Companion to Russian Cinema*. Chichester: John Wiley & Sons, s. 178-201.

6.2. Filmar

- Agony / Rasputin (Agoniya)* (1975/1985). Regi av Klimov, Elem, skriven av Adamovich, Ales. [Spelefilm]. Sovjetunionen: Mosfilm. Distribuert av Gosfilm.
- Andrej Rubljov (Andrei Rublev)* (1966/1970). Regi av Tarkovskij, Andrej. [Spelefilm]. Sovjetunionen: Mosfilm. Distribuert av Goskino.

Gå og se! (Idi i smotri) (1985). Regi av Klimov, Elem. [Spelefilm]. Sovjetunionen: Mosfilm; Belarusfilm. Distribuert av Goskino.

Historien om en soldat (Ballada o soldate) (1959). Regi av Tsjukhraj, Grigorij. [Spelefilm]. Sovjetunionen: Mosfilm. Distribuert av Gosfilm/kino.

Ivans barndom (Ivanovo detstvo) (1962). Regi av Tarkovskij, Andrej. [Spelefilm]. Sovjetunionen: Mosfilm. Distribuert av Gosfilm/kino.

Min venn Ivan Lapshin (Moi drug Ivan Lapshin) (1982/1984). Regi av German, Aleksej. [Spelefilm]. Sovjetunionen: Lenfilm. Distribuert av Goskino.

Nostalghia (1983). Regi av Tarkovskij, Andrej. [Spelefilm]. Sovjetunionen; Italia: Sovinform; Mosfilm; RAI 2. Distribuert av Gaumont; Grange Communication Inc; Gaumont Italia.

Offeret (Offret) (1986). Regi av Tarkovskij, Andrej. [Spelefilm]. Sverige; Storbritannia; Frankrike: Anna-Lena Wibom. Distribuert av Sandrew.

Og tranene flyr (Letyat zhuravli) (1957). Regi av Kalatozov, Mikhail. [Spelefilm]. Sovjetunionen: Mosfilm. Distribuert av Gosfilm/kino.

Oppstigningen (Voskhozdeniye) (1977). Regi av Sjepitko, Larisa. [Spelefilm]. Sovjetunionen: Mosfilm. Distribuert av Goskino.

Stalker (1979). Regi av Tarkovskij, Andrej. [Spelefilm]. Sovjetunionen: Mosfilm. Distribuert av Goskino.

Trial on the Road (Proverka na dorogakh) (1971/1986). Regi av German, Aleksej; basert på ein historie av German, Jurij. [Spelefilm]. Sovjetunionen: Lenfilm. Distribuert av Goskino.

Twenty days without War (Dvadtsat' dney bez voyny) (1976). Regi av German, Aleksej. [Spelefilm]. Sovjetunionen. Lenfilm. Distribuert av Goskino.

