

HISTORISK TIDSKRIFT
(Sweden)

126:2. 2006

Rapport från konferensen Documentaries at War

Vid den internationella dokumentärfilmsfestivalen i Amsterdam, 24 november–4 december 2005, hölls specialprogrammet "Docs at War". Historiker och filmare från en rad länder samlades för att se och diskutera dokumentärfilmer från andra världskrigets dagar. Möten mellan forskare och praktiker är relativt ovanliga, men exemplet Amsterdam visar att de kan vara fruktbara.

Den icke-fiktiva filmen utvecklades starkt under 1920- och 1930-talen och enskilda filmare som Leni Riefenstahl och Dziga Vertov fick då statligt stöd för sina produktioner. Under kriget användes den icke-fiktiva filmen aktivt för att sprida statens budskap. Det informativa elementet trängdes ofta i bakgrunden, och i många fall måste filmerna betraktas som propaganda. Några av dem är kontroversiella än i dag. Det franska filminstitutet CNC vägrade ännu 2005 (!) att ge Amsterdam tillåtelse att visa Pierre Ramelot's berömda *Les Corrupteurs* (1942); däremot visades den lika kända, starkt antisemitiska *Der ewige Jude* (1940).

Kriget filmades av hundratals kameramän. Resultatet blev mängder av journalfilmer och dokumentärer. De ockuperade länderna Belgien och Norge fick för första gången en egen journalfilmsproduktion – men det var tyskarna som låg bakom och kontrollerade filmerna.¹ Filmproducenter på båda sidor använde ibland samma bilder. Exempelvis använde amerikanska dokumentärfilmare klipp från Riefenstahls *Triumph des Willens* (1935) när de gjorde filmer mot nazismen. Senare har samma bilder återanvänts i otaliga historiska dokumentärfilmer om kriget.

Dokumentärfilmer från alla parter i kriget betonade nödvändigheten att utkämpa kriget och hyllade samtidigt de egna trupperna. Bland sådana filmer märks den amerikanska *Why We Fight*-serien (1942–1945) och den australiensiska *Kokoda Front Line* (1942). Den tyska *Sieg im Westen* (1941) skildrar segern över Frankrike och består av föregivet autentiska bilder av framryck-

1. Roel vande Winkel, "Nazi Newsreels in Europe, 1939–1945", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol 24, no 1, 2004; Tore Helseth, *Filmrevy som propaganda. Den norske filmrevyen 1941–45*, Oslo 2000.

ningen. Emellertid har vissa sekvenser, exempelvis bilder från franska Maginotlinjen, visat sig vara regisserade och filmade i efterhand; detta är naturligtvis fallet med bilder i många dokumentärfilmer. *Sieg im Westen* visades i stora delar av Europa, bland annat under flera månader på biografen Skandia i Stockholm.² Dess skildring av den tyska arméns kraft lär ha präglat många människors uppfattningar om kriget. Men ett överraskande element i filmen är att man ser en soldat sätta blommor på en stupad kamrats grav. Sådana scener kan i somliga fall ses som propagandistiska hyllningar till stupade hjältar men framstår inte som sådan i detta fall. Den krigsivrande linjen är alltså inte entydig. I den japanska filmen *Tatakau heitai/Kämpande soldater* (1939) möter man för övrigt soldater som sitter och vilar, utmattade av ansträngning. Även detta exempel visar att filmare i början av kriget skildrade inte bara segrar, utan också något av segrarnas pris.

En del dokumentärfilmer utgjorde kommentarer till orostiden utan att därför visa några krigshandlingar. Sådana filmer gjordes såväl i de krigförande länderna som på andra håll. Den danska *Kornet er i Fare* (1944) visar böndernas kamp mot en skadeinsekt, vilket metaforiskt kan läsas som danskarnas kamp mot en mänsklig fiende. I Sverige var många filmer mycket försiktiga i sina politiska uttryck.³ Prins Wilhelms film *Ekhult heter gården* (1941), som var det svenska bidraget i Amsterdam, erbjuder i sammanhanget en helt egen röst. Filmerna visar en präktig svensk bondfamilj som strävar på med sysslorna hemma på gården. De samlar löv för att dryga ut vinterfodret, eftersom tiderna kan bli dåliga. Kriget är inte alls närvarande i *Ekhult heter gården*, men det förefaller rimligt att tro att publiken 1941 uppfattade den svenska bondeidyllen som en kontrast till en krigshärjad omvärld.

Dokumentärfilmer som de ovannämnda är inte alltid enkla att analysera, men de påminner om vilket spännande och viktigt källmaterial som filmer kan vara vid studier av 1900-talets historia.

Vid sidan av krigsårens dokumentärer, vilka diskuterades i mötet mellan historiker och filmare, så visades vid festivalen en mängd andra filmer vars berättelser behandlar vårt nära förflutna. Två filmer behandlade den tyska 1970-talsterrorismen genom att nu, 30 år senare, låta några av dåtidens vän-

2. SOU 1946:86, *Den tyska propagandan i Sverige under krigsåren 1939–1945*, s 30. De rekonstruerade scenerna i *Sieg im Westen* omtalas i Kay Hoffmann, "Bollwerk in Westen und Vorstoß nach Osten", i *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, 3. 'Drittes Reich' 1933–1945, utg: P Zimmermann & K Hoffmann, Stuttgart 2005, s 631 f.

3. Jonas Broström, "Svensk film i beredskapstid", i *Film, samhälle och propaganda*, Psykologiskt för-svar nr 112, Stockholm 1982.

stereotyper konfrontera sina gamla handlingar. Den kinesiska filmen *Try to remember* (Jian Zhong, 2005) låter en 50-årig kvinna minnas såväl kulturrevolutionen som den svåra hungern under hennes uppväxt. Dessa och andra filmer utgör seriösa försök att problematisera det förflutna och påminner om att dokumentärfilmarna är några av vår tids mest inflytelserika aktörer i historiekulturen.

En film som särskilt ska nämnas är *KZ* (Rex Bloomstein, 2005), som är den senaste i raden att behandla Förintelsen, men som gör det på ett originellt sätt. I stället för att bygga på autentiskt bildmaterial, eller genom att följa en överlevare tillbaka till lägret, så är det i någon mening historieturismen som står i fokus. Filmen följer först en turistbåt på Donau, och anländer sedan med turistbussen till österrikiska Mauthausen. Det lättsamma småpratet turisterna emellan bryts tvärt av guidernas information om det som skett på platsen. Kontrastverkan blir mycket effektiv. Ciceronerna i lägret utgör några av filmens viktigaste röster. En medelålders man berättar att han blivit alkoholiserad av det påfrestande arbetet i Mauthausen. Några yngre guider berättar att de arbetar där som del av sin vapenfria militärtjänst – och att farfar/morfar var medlem av SS, vilket får oss att ana deras existentiella kamp för att hantera det förflutna. En aspekt av historieturismen, som nämns i filmen, är att duschmunstyckena i gaskammaren har monterats loss och försvunnit som souvenirer med tidigare turister.

Men det kanske märkvärdigaste inslaget i *KZ* är skildringen av människorna i den intelligande byn Mauthausen. Spänningen är påtaglig mellan den öppna informationsverksamheten i lägret och byninvånarnas ovilja att tala. SS-officerarnas gamla bar, alldeles utanför lägret, används fortfarande som utskänkningsställe och här möter vi dans och högljudd munterhet. En äldre Mauthausenbo förklarar att judarna hade det "svårt", men att det för övrigt var en fantastisk tid när han var med i Hitler Jugend. En åldrad kvinna berättar om sitt vackra bröllop som firades på officersmässen uppe i lägret, men förnekar att hon såg något av det som skedde där. En annan kvinna berättar dock om mord hon såg och om lukten som byn var insvept i. Vittnesmålen utgörs inte bara av ord, utan också av stunder av tvekan, ansiktsuttryck och andra åtbörder. Det är inte minst i dessa avseenden som dokumentärfilmerna har sin särskilda styrka som medium om det förflutna.

David Ludvigsson