

“You never see the enemy”

De representatie van het oostfront en de Nazi-Sovjet oorlog in de Amerikaanse film, 1943-1989.



Filmposter voor Douglas Sirk's
A time to love and a time to die (1958)

Masterscriptie
Naam: Siem ten Haaf
Studentnummer: S4063775
Datum: 15-08-2016
Begeleider: Dr. H.G.J. Kaal

Inhoudsopgave:

Inleiding:	blz. 2
Hoofdstuk 1:	
<i>"We should emphasize the might and heroism of our allies"</i>	blz. 7
Hoofdstuk 2:	
<i>"Good Germans" en "nasty Germans"</i>	blz. 17
Hoofdstuk 3:	
<i>"Where have all the Nazis gone?"</i>	blz. 24
Hoofdstuk 4:	
<i>"The war diminished by Hollywood heroics."</i>	blz. 30
Conclusie:	blz. 35
Bronnen:	
Wetenschappelijke werken:	blz. 37
Kranten- en tijdschriftartikelen:	blz. 39
Boeken, films en overige bronnen:	blz. 40

Inleiding

Historische gebeurtenissen zijn al vanaf het ontstaan van de filmindustrie populaire onderwerpen bij de makers en het publiek van de bewegende beelden. Het verleden is uitermate geschikt gebleken om een meeslepend verhaal te verbeelden dat voor een groot publiek tot de verbeelding sprak. Volgens filmwetenschappers is televisie steeds meer een middel geworden om een ander tijdstip te verbeelden dan een andere plaats.¹ Daarnaast hebben film en televisie in de afgelopen eeuw de rol van meest invloedrijke medium voor de portrettering van historische gebeurtenissen overgenomen van het boek. De manier waarop men tegen het verleden aankeek werd dus in steeds grotere mate bepaald door de verbeelding van de geschiedenis in de populaire cultuur. Welke historische onderwerpen worden verbeeld, en de manier waarop deze worden verbeeld op het witte doek, is echter sterk veranderd door de jaren heen.

De Tweede Wereldoorlog wordt door velen als een van de meest ingrijpende gebeurtenissen van de twintigste eeuw gezien. Het is dan ook niet verwonderlijk dat dit onderwerp vaak is aangegrepen als achtergrond voor films en televisieseries. Dit gebeurde al vlak na, en zelfs tijdens de Tweede Wereldoorlog. Ook zeventig jaar na de Duitse overgave wordt het genre echter nog vaak gebruikt als thema in de populaire cultuur. Je kunt zelfs spreken van een hernieuwde golf van oorlogsentertainment in het afgelopen decennia. De manier waarop er met de historische gebeurtenis wordt omgegaan is echter aan grote veranderingen onderhevig geweest. Waar de oorlog in de jaren die er vlak op volgden nog een open wond was, lijkt de gebeurtenis tegenwoordig verder van ons af te staan. De manier waarop de evenementen uit de oorlog worden geportretteerd is niet meer zo zwart-wit als voorheen, wat grote gevolgen heeft voor de beeldvorming over de Tweede Wereldoorlog.

Deze verandering in wijze waarop de geschiedenis wordt verbeeld, impliceert ook een verandering in tijdsgeest waarin de filmmakers zich bevonden. Hoewel er vaak geopperd wordt dat historische correctheid hoog in het vaandel staat, is er altijd sprake van enige subjectiviteit bij het nabootsen van gebeurtenissen uit het verleden. Dit houdt in dat films vaak een betere bron vormen over de periode waarin ze zijn gemaakt, dan over de periode die ze verbeelden.² Het publiek van de film wordt echter wel degelijk beïnvloed door de getoonde beelden, waardoor het cultureel en het collectief geheugen verandert. Het is dan ook interessant om te kijken naar de verandering in de wijze waarop de Tweede Wereldoorlog in populaire cultuur is verbeeld.

¹ K. Ribbens, *Alledaagse historische cultuur in Nederland 1945-2000*, gepubliceerde thesis (Utrecht 2001) 87-88.

² R. Rosenstone, "The historical film as real history", *Film-historia* 5 (1995) 5-23, 5-8.

In dit onderzoek wordt er gekeken naar de ontwikkeling in de wijze waarop de strijd tussen het Duitse leger en het Rode leger aan het oostfront ten tijde van de Tweede Wereldoorlog is verbeeld in Amerikaanse populaire media. Dit relatief kleine onderwerp kan bijdragen aan een beter begrip over de invloed van historische onderwerpen in film en televisie. Deze casus is daarnaast interessant vanwege de complexe en veranderende politieke verstandhouding tussen Amerika en de twee strijdende partijen. De Sovjet-Unie ging van geallieerde ten tijde van de Tweede Wereldoorlog naar grootste tegenstander van de VS in de Koude Oorlog. Duitsland was juist het ten tijde van de oorlog het grote kwaad, waarna er na de geallieerde overwinning meer samenwerking werd gezocht met de voormalige agressor. Door de beeldvorming van het oostfront door de tijd heen te analyseren, kan de invloed van politiek en tijdsgeest op de representatie duidelijker worden gemaakt.

De representatie van historische onderwerpen binnen film en televisie houdt historici al decennia lang bezig. John E O'Connor was één van de pioniers op dit gebied. In 1970 richtte hij het interdisciplinaire vaktijdschrift *Film & History* op, waarmee het gebruik van film in historisch onderzoek en onderwijs werd gepromoot.³ In zijn boek *The Image as Artifact* uit 1990 verklaarde O'Connor dat films en documentaires soms de waarden van de filmmakers en de samenleving aantoonde.⁴ Hij gaf echter ook aan dat historici aan de hand hiervan vaak een te gehaast oordeel maakten over de bijbehorende tijdsgeest.

In de jaren '80 en '90 van de twintigste eeuw verkreeg de film als historisch onderzoeksobject meer respect. Robert A. Rosenstone was in deze periode één van de belangrijkste historici die zich met films en TV bezig hielden. In 1988 publiceerde hij in *The American Historical Review* een artikel waarin hij op revisionistische wijze het onderwerp aansneed.⁵ Rosenstone verklaarde dat bewegende beelden gebruikt konden worden om een historische gebeurtenis op een geheel nieuwe wijze te verbeelden. De film was volgens hem bij uitstek het meest geschikte medium om historische onderwerpen bij het grote publiek kenbaar te maken. Daarnaast kon film het nadenken over de geschiedenis op een intrigerende manier stimuleren. De 'vivid portrayal' van het verleden kwam in een verfilming van het verleden veel sterker naar voren dan in een schriftelijke analyse. En hoewel historische films allerlei beperkingen kenden, kon volgens Rosenstone hetzelfde

³ Voor een uitgebreide doelstelling, zie J.E. O'Connor & M.A Jackson, "The historians film committee", *Newsletter of the historians film committee* 1 (1971) 1-2.

⁴ J.E. O'Connor, *Image as artifact: the historical analysis of film and television* (Malabar 1990).

⁵ R. A. Rosenstone, "History in images/history in words. Reflections on the possibility of really putting history onto film" *The American historical review* 93 (1988) 1173-1185. Rosenstone ging later verder in op het onderwerp in: Rosenstone, "The historical film: looking at the past in a post-literate age," in: L. Kramer (red.), *Learning history in America: schools, cultures, and politics* (Minneapolis 1994) 141-160 en Rosenstone, *Visions of the past. The challenge of film to our idea of history* (Harvard 1995).

gezegd worden over historische teksten. De film als historische bron betekende volgens Rosenstone een uitdaging voor historici, die het medium een nieuwe positie binnen de geschiedcultuur moesten geven.

Verschillende historici gingen in hetzelfde nummer van *The American Historical Review* in op Rosenstones bevindingen.⁶ Hayden White en Robert Brent Toplin onderstreepten beiden het belang en de waarde van historische films. David Herlihy was minder positief en schaarde films, die zelden bronverantwoording kennen, in dezelfde categorie als historische romans. Duidelijk was echter dat films een belangrijke positie hadden verworven binnen het historische debat. Hierin kwam steeds vaker de nadruk te liggen op wat films toonden over hun eigen tijd. Leger Grindon beargumenteerde in zijn boek *Shadows of the past* dat historische films het verleden willen verbeelden, maar ook gebonden zijn aan de 'Zeitgeist' waarin ze gemaakt zijn.⁷

De belangrijkste Nederlandse auteur die zich hier mee bezig heeft gehouden is Frank van Vree. Deze professor mediastudies en mediageschiedenis schreef al in 1995 een artikel over de rol van televisie binnen de geschiedschrijving over de Tweede Wereldoorlog. Hierin verwoordt hij hoe via kunstgrepen en filmische effecten het beeld over de Tweede Wereldoorlog aanmerkelijk kan worden beïnvloed.⁸ Van Vree gebruikt in zijn teksten vooral de televisiereeks *De bezetting* van Loe de Jong, maar zijn opmerkingen zijn ook op andere films van toepassing. Van Vree stelt onder meer dat niet schoolboeken of wetenschappelijke werken, maar televisie, films en foto's voor de meeste mensen de belangrijkste bron zijn van historische kennis en historisch besef.⁹ Daarnaast spreekt hij over het gevaar dat kan ontstaan door een beperkt perspectief op de Tweede Wereldoorlog, vaak ontstaan door toedoen van eenzijdige verhalen vanuit het oogpunt van de slachtoffers en overwinnaars.¹⁰ Films hebben hier in grote mate aan bijgedragen.

Dat ook politieke idealen en propaganda hierin een belangrijke rol spelen, komt naar voren in het boek *Hollywood goes to war* van Clayton Koppes en Gregory Black uit 1987. De verhoudingen tussen de Amerikaanse en Sovjet idealen worden in deze studie al aangehaald, maar de studie

⁶ D. Herlihy, "Am I a camera? Other reflections on films and history", *The American historical review* 93 (1988) 1186-1192. H. White, "Historiography and historiophoty", *Idem* 1193-1199. R. Brent Toplin, "The filmmaker as historian", *Idem* 1210-1227.

⁷ L. Grindon, *Shadows of the past. Studies in the historical film* (Philadelphia 1994).

⁸ F. van Vree, "Televisie en de geschiedschrijving van de Tweede Wereldoorlog", *Theoretische geschiedenis* 22 (1994) p. 1-26.

⁹ F. van Vree, "Een historische beweging: televisie schrijft en herschrijft het verleden", *609 Cultuur en media* 2 (2009) p. 2-3, hier 2.

¹⁰ F. van Vree, "Door de ogen van de slachtoffers: de gevaren van een beperkt perspectief op de Tweede Wereldoorlog", *Kleio* 52 (2011) p. 4-9.

beperkt zich tot enkel de oorlogsjaren.¹¹ Hetzelfde geldt voor Todd Bennett's analyse van de film *Mission to Moscow*.¹² De extensieve studie *Hollywood's Cold War* van film- en propagandahistoricus Tony Shaw overschrijdt deze korte periode, en geeft een overzicht van de propagandistische rol van Hollywood vanaf de Bolsjewistische revolutie in 1917 tot aan de val van de muur.¹³ Shaw onderscheidt vier fases; de periode 1917-1945 waarin de Sovjet-Unie een internationale paria was, de periode vanaf de jaren '40 tot de vroege jaren '60 waarin de 'cultuuroorlog' op zijn hevigst was, de periode van de détente waarin de internationale sfeer minder gespannen was en de periode van late schizofrenie onder Reagan. In het boek wordt echter niet de representaties van het oostfront in de Amerikaanse cultuur besproken.

In 2008 verscheen een boek waarin dit wel is gedaan. Ronald Smelser en Edward Davies onderzochten in hun revisionistische studie de mythe die in Amerika is ontstaan rondom het oostfront tijdens de Tweede Wereldoorlog.¹⁴ Ze beargumenteren dat door toedoen van de Koude Oorlog, en de groeiende spanningen tussen oost en west, er een verkeerd beeld is ontstaan van de strijd in Rusland. Populaire historici, geïmmigreerde Duitse militairen en verschillende romans hebben volgens Smelser en Davies bijgedragen aan een te grote focus op de Duitse zijde van de strijd en aan een te negatief beeld van het Rode Leger. Vreemd genoeg is in hun nauwgezette onderzoek nauwelijks gekeken naar films, terwijl deze media zoals eerder aangegeven een enorme invloed hebben op beeldvorming en collectief geheugen.

Er bestaat dus nog een lacune binnen het onderzoek naar de complexe verhoudingen tussen de Amerikaanse politiek, de Amerikaanse filmindustrie en de representatie van het oostfront in populaire media. Duidelijk is dat Hollywood, en Amerikaanse films in het algemeen, tot op zeker hoogte inspeelden op de spanningen die tussen oost en west waren ontstaan, en dat politieke idealen en propaganda hierop invloed hadden. Daarnaast is ook onderzocht hoe via populaire cultuur een mythe is gevormd rondom de Wehrmacht en het Rode Leger, en hoe deze mythevorming zich door de tijd heen heeft ontwikkeld. Een specifieke studie naar de rol van films binnen deze beeldvorming, zal een completer beeld geven van de mogelijke Amerikaanse mythevorming rondom het oostfront tijdens de Tweede Wereldoorlog, en de invloed van politieke overtuigingen op historische films in het algemeen.

¹¹ C.R. Koppes & G.D. Black, *Hollywood goes to war: How politics, profits and propaganda shaped World War II movies* (New York 1987).

¹² T. Bennett, "Culture, power and *Mission to Moscow*: Film and Soviet-American relations during World War II", *The journal of American history* 88 (2001) 489-518.

¹³ T. Shaw, *Hollywood's Cold War* (Massachusetts 2007).

¹⁴ R. Smelser & E.J. Davies, *The myth of the Eastern Front: The Nazi-Soviet war in American popular culture* (New York 2008).

Bij het gebruik van film en televisie als historische bron, is het noodzakelijk om op drie verschillende niveaus onderzoek te verrichten.¹⁵ Allereerst moet de daadwerkelijke inhoud geanalyseerd worden. Onder andere de manier waarop het verhaal overgebracht wordt, hoe er geregisseerd is en op welke elementen de nadruk ligt, spelen hierbij een rol. Daarnaast moet de historische en sociale context waarin de productie is gemaakt worden geschetst. Deze onderzoeksfase is van groot belang in deze studie, omdat de politieke verhoudingen de basis vormen van het onderzoek. Ten slotte is de analyse van kritische receptie en populariteit van de productie van groot belang. De invloed van de producties kan enkel worden begrepen wanneer de publiekelijke reactie wordt onderzocht. Deze driedeling zal ook in dit onderzoek toegepast worden. Daarbij zal ik voornamelijk kijken naar de manier waarop de Duitse en Russische militairen zijn gerepresenteerd; op welke partij ligt de nadruk, wie zijn de hoofdpersonen en wie zijn de protagonisten?

De periodisering die in dit onderzoek gehanteerd wordt, komt grotendeels overeen met Shaw's indeling in *Hollywood's Cold War*. vanzelfsprekend valt de periode 1917-1940 hierbij buiten beschouwing. De periode tijdens de Tweede Wereldoorlog, waarin de Sovjet-Unie en Amerika als geallieerden moesten samenwerken, werd gevolgd door een periode van hevige politieke conflicten. De détente zorgde voor meer ontspannen internationale betrekkingen. In het eerstvolgende hoofdstuk wordt de representatie van het oostfront ten tijde van de problematische en paradoxale verhoudingen tussen de Verenigde Staten en de Sovjet-Unie besproken.

¹⁵ J. Richards, "Film and television: the moving image", in: S. Barber & C. Peniston-Bird (red.), *History beyond the text: a student's guide to approaching alternative sources* (New York 2009) 72-88, 76.

Hoofdstuk 1

“We should emphasize the might and heroism of our allies”

Al voor het begin van de Tweede Wereldoorlog en de Koude Oorlog, was communisme een onderwerp dat aandacht kreeg in Amerikaanse media. De angst voor het ‘Rode Gevaar’, extreme socialistische uitingen als grootschalige stakingen en vakbonden, vertaalde zich ook naar de films. Tijdens de jaren ’20 en ’30 van de twintigste eeuw werden er verschillende censuurregelingen getroffen die het verbeelden van radicale politieke en sociale elementen in films tegen ging.¹⁶ De Amerikaanse overheid erkende daarnaast de potentie van de steeds populairder wordende films om bolsjewistische invloeden in het land te bestrijden. Deze houding leidde tot een stroom van anticommunistische producties tijdens het interbellum. Ook nadat de angst voor een daadwerkelijke revolutie in Amerika was gaan liggen, bleven de films een zeer negatief beeld van de socialistische maatschappijvorm geven.¹⁷ Pas na 1933, toen president Roosevelt de Sovjet-Unie formeel erkende en de angst voor het opkomende fascisme de overhand kreeg, verdwenen de anticommunistische boodschappen enigszins. Films als *Ninotchka* behielden echter een anticommunistische ondertoon. Deze komedie, waarin Russische spionnen gewend raken aan het Franse vrije leven, uit ook kritiek op het kapitalistische stelsel. Juist deze ogenschijnlijk politieke neutraliteit zorgde voor een grote waardering bij het Amerikaanse publiek.¹⁸ De Sovjet-karikaturen die in de film werden geportretteerd zorgden onbedoeld voor een korte versterking van antisocialistische sentimenten.

De houding van de Verenigde Staten ten opzichte van de Sovjet-Unie begon vanaf 22 juni 1941 te veranderen. Op deze datum begon operatie Barbarossa, waarmee Duitsland het Oostfront van de Tweede Wereldoorlog opende. De Sovjet-Unie en Duitsland, bondgenoten tot dan toe, stonden in één klap recht tegenover elkaar. Voor de VS betekende dit dat er de mogelijkheid ontstond om een krachtige alliantie met de voormalige vijand te vormen. Toen Amerika na de aanvallen op Pearl Harbor in december 1941 de oorlog aan Duitsland verklaarde, werd de samenwerking tussen de Sovjet-Unie en de Verenigde Staten essentieel. De twee wereldmachten veranderden van aartsvijanden naar geallieerden in slechts een paar maanden tijd. Om ook de steun van het volk hierbij te verkrijgen, moest de publieke opinie over de Sovjet-Unie, en diens strijd tegen de nieuwe fascistische vijand, drastisch worden bijgeschaafd. Films vormden, zoals eerder gebleken, een uitstekend middel om het Amerikaanse publiek op politiek vlak te beïnvloeden.

¹⁶ A. Cojoc, “The message of American pro-Soviet movies during World War II – *The North Star, Song of Russia, Mission to Moscow*”, *Journal of global politics and current diplomacy* 1 (2013) 91-104, 92.

¹⁷ Shaw, *Hollywood’s Cold War* 13-15.

¹⁸ J. Mindich, “Rereading *Ninotchka*: A misread commentary on social and economic systems”, *Film & history: An interdisciplinary journal of film and television studies* 20 (1990) 11-17, 12.

Een belangrijke taak was hierbij weggelegd voor het *Office of War Information* (OWI). Dit agentschap werd in juni 1942 door president Roosevelt in het leven geroepen om via diverse media het publiek op een intelligente wijze te informeren over de status en verloop van de oorlog, en over het oorlogsbeleid en de oorlogsdoelen van de Amerikaanse overheid. De film werd gezien als één van de meest bruikbare middelen om dit te bewerkstelligen. Het *Bureau of Motion Pictures* werd ingesteld om propaganda via films op een georganiseerde en gestructureerde wijze te verspreiden. De Amerikaanse producties gaven volgens het bureau niet genoeg aan waarom het juist was dat Amerika deelnam aan de oorlog. Daarnaast werd de strijd, en de tegenstander, vaak niet serieus genoeg verbeeld. De productie van films werd tussen 1942 en 1945 altijd geobserveerd en beïnvloed door het OWI.¹⁹

Het Bureau of Motion Pictures publiceerde in 1942 een handleiding voor de filmindustrie, genaamd *Government information manual for the motion picture industry*. In dit handboek werd beschreven hoe er informatie moest worden verstrekt over de achtergrond van de oorlog. In het derde hoofdstuk, met de veelbeduidende titel *The United Nations and peoples with whom we are allied in fighting* wordt ook de relatie met de Sovjet-Unie aangesneden. Uit de voorschriften blijkt duidelijk dat het OWI de alliantie met de vroegere tegenstander wilde benadrukken en versterken; “We must fight the unity-destroying lies about Russia.(...) Yes, we Americans reject communism. But we do not reject our Russian ally.” Ook wordt er informatie verstrekt over de wijze waarop de strijd van de Sovjetlegers verbeeld diende te worden. “We should emphasize the might and heroism of our allies, all the victories of the Russians. Where would we be today if the Russians had not withstood heroically the savage Nazi invasion of their land. Would we have the same confidence in eventual victory if we were not sure that the Russians would continue their stubborn struggle”.²⁰ Het heroïsch verbeelden van de Sovjetstrijd werd dus een belangrijk element in de propagandamachine van het OWI.

De film die het vaakst wordt aangehaald wanneer het gaat om de Amerika-Sovjet relaties ten tijde van de oorlog is *Mission to Moscow* uit 1943. Het verhaal is gebaseerd op het boek van de voormalige Amerikaanse ambassadeur Joseph E. Davies, die tussen 1936 en 1938 in de Sovjet-Unie verbleef. Zijn bevindingen en ervaringen resulteerde in 1941 in een boek dat ondanks zijn pro-Sovjet boodschap zeer populair werd in Amerika.²¹ De memoires werden, met goedkeuring van Davies zelf,

¹⁹ A. Winkler, *The politics of propaganda.: The office of war information 1942-1945* (New Haven 1978) 33-34, 57-60.

²⁰ Office of War Information. Bureau of Motion Pictures, “ Section III. The United Nations and peoples with whom we are allied in fighting. Our brothers-in-arms, *Government information manual for the motion picture industry* (Washington D.C. 1942).

²¹ Koppes & Black, *Hollywood goes to war* 190.

door de Amerikaanse screenwriter Howard Koch omgevormd tot een filmscript. De film, geregisseerd door Michael Curtiz en onder supervisie van het OWI, laat een positief beeld zien van de Sovjet-Unie. De meest extreme elementen uit Stalins beleid, zoals de Grote Zuiveringen tussen 1934 en 1939, zijn achterwege gelaten. Daarnaast rationaliseerde de film de vorming van het Nazi-Sovjet pact en de invasie van Finland, en werd de Sovjet-Unie als een democratische staat geportretteerd waarin de levensstandaard hetzelfde peil had als in Amerika. De producent, Robert Buckner, omschreef de film later als "an expedient lie for political purposes, glossily covering up important facts with full or partial knowledge of their false presentation".²²

Hoewel *Mission to Moscow* zich voor het grootste deel afspeelt voor de Tweede Wereldoorlog, en er dus niet nadrukkelijk wordt ingegaan op de strijd aan het Oostfront, kan de film niet worden overgeslagen bij deze beschouwing. *Mission to Moscow* was de eerste nadrukkelijk pro-Sovjet film die in Amerika werd geproduceerd, en wordt vaak gezien als het meest overduidelijke voorbeeld van oorlogspropaganda in Hollywood. De film kende een uitgebreide diplomatieke achtergrond en geen enkele andere productie laat zo treffend de samenhang tussen cultuur en internationale relaties en politiek zien.²³ Daarnaast bevat het slot van de film belangrijke elementen die ook in latere films over het Oostfront naar voren komen. Zo zien we ambassadeur Davies in gesprek met Winston Churchill erop hameren dat de Sovjet-Unie een erg belangrijke rol zal spelen in een mogelijke oorlog. Vervolgens omschrijft hij het Rode Legers als één van de beste legers in de wereld, op het gebied van training, moraal en materiaal. Enkele scènes later wordt met archiefmateriaal en nieuwsbeelden de Duitse verovering van Europa verbeeld. De rol die de Sovjet-Unie speelde bij de invasie van Polen wordt hierbij achterwege gelaten. Uiteindelijk komt ook de Duitse aanval op de Sovjet-Unie in juni 1941 aan bod. Davies blijft echter geloven in de macht van het Russische leger. Tijdens een gesprek met president Roosevelt over de mogelijke steun van Amerika aan de Sovjet-Unie verklaart hij "I believe the Red Army will amaze the world (...) There is no doubt in my mind that the Red Army has a good chance of beating Hitler." Roosevelt reageert hierop met "if only more people realized that".

In het vervolg van de film weerlegt Davies op autoritaire en soms emotionele wijze de argumenten van isolationistische Amerikanen die tegen een inmenging van de VS in de oorlog zijn. "Russia is the world's last rampart against Fascist slavery. The Russian people will hold, they will adopt a scorched earth policy and defeat the 'Nazi hordes'." *Mission to Moscow* eindigt met beelden van terugtrekkende Duitse soldaten en Russische burgers die zij aan zij hun verwoeste stad opnieuw opbouwen. Een Sovjetsoldaat kijkt uit over een besneeuwd slagveld terwijl de voice-over vooruitblijkt

²² T. Bennett, "Culture, power and *Mission to Moscow*" 499.

²³ Idem 491.

op de overwinning en de creatie van een vrije, gelijke wereld. De dramatische retoriek in de film is duidelijk gekozen om een emotionele band met het Russische volk te creëren, en om de heroïek van het Rode Leger aan te duiden. Daarnaast zorgde de semi-documentaire technieken, zoals het gebruik van archiefmateriaal en een voice-over, er volgens sommige recensenten voor dat het geheel een realistische en feitelijke uitstraling kreeg.²⁴ Het OWI was duidelijk tevreden met het eindresultaat, en stelde dat de film het meest krachtige propagandamiddel van alle bezat, namelijk de waarheid.²⁵

De toon was gezet voor propagandistische oorlogsfilms, en het verbeelden van de strijd in het oosten kreeg na *Mission to Moscow* steeds meer prioriteit binnen het OWI. In november 1943, toen de vriendschap tussen de VS en de Sovjet-Unie nog op zijn hoogst was, verscheen *The North Star* in de Amerikaanse bioscopen. Aanvankelijk kreeg de Joods-Amerikaanse scenarioschrijfster Lillian Hellman, samen met befaamd regisseur William Wyler, de opdracht van Harry Hopkins, Roosevelts diplomatieke adviseur, om een pro-Sovjet documentaire te maken. De twee spraken met de Russische ambassadeur, Maxim Litvinov, en de productie kreeg zelfs de goedkeuring van Viaceslav Molotov.²⁶ Wyler werd echter opgeroepen voor de Amerikaanse luchtmacht, waarna Hellman afzag van het maken van een documentaire. In plaats hiervan werd gekozen voor een semi-documentaire verfilming, geregisseerd door de van oorsprong Moldavische regisseur Lewis Milestone. Hellman en Milestone waren het op verschillende punten oneens, en uiteindelijk werd *The North Star* meer het typische Hollywood-drama dat Hellman met haar oorspronkelijke script had willen voorkomen.²⁷

Verskillende aanpassingen werden gemaakt aan het verhaal. Zo werd besloten om het eerste deel van de film te herschrijven tot een musical, waarvoor Aaron Copland de muziek componeerde en Ira Gerschwinn de teksten schreef. Hierdoor verloor de film zijn serieuze ondertoon, en komt het verhaal op sommige momenten wat onnozel over.²⁸ Het OWI was echter zeer tevreden met het aangepaste script, en verklaarde dat hierin het Russische volk op een briljante wijze gehumaniseerd werd. Wel werd er geopperd om duidelijker te maken dat een conflict met Duitsland voor de Russen niet als verrassing kwam, omdat de ideologieën van de twee landen zo sterk tegenover elkaar stonden. Ook werd erop aangedrongen om aan te tonen dat de twee jonge hoofdpersonages verlangden naar een samenwerking tussen de V.S. en de Sovjet-Unie.²⁹ Net als bij haar vorige project, *The Negro Soldier*, had Hellman er met de basis van het script voor proberen te

²⁴ B. Crowther, "'Mission to Moscow,' based on ex-ambassador Davies's book, stars Walter Huston, Ann Harding at Hollywood", *The New York Times* (30 april 1943).

²⁵ Koppes & Black, *Hollywood goes to war* 205.

²⁶ Cojoc, "The message of American pro-Soviet movies" 94.

²⁷ B. Westbrook, "Fighting for what's good: Strategies of propaganda in Lillian Hellman's 'Negro picture' and 'The North Star'", *Film history* 4 (1990) 165-178, 167.

²⁸ E. B. Christ & W. Shirley, *The selected correspondence of Aaron Copland* (New Haven 2006) 148-149.

²⁹ Koppes & Black, *Hollywood goes to war* 208-209.

zorgen dat verschillen in culturen, in dit geval die van het Amerikaanse en het Sovjet volk, werden vervaagd.³⁰ Hierdoor werd de samenwerking tussen de twee landen aannemelijker en aanvaardbaarder gemaakt voor het publiek.

Het verhaal van *The North Star* speelt zich af op het platteland van Oekraïne, waar collectieve landbouw werd bedreven. Het dorpje zou echter zo in Amerika hebben kunnen liggen. Niets wijst erop dat de Sovjet-Unie al twee jaar in oorlog is, en niets wijst erop dat het Oekraïense volk in de jaren '30 jarenlang stelselmatig werd uitgehongerd op Stalins orders. De kolchoz, waar omstandigheden in realiteit vaak erbarmelijk waren, wordt verbeeld als een utopische samenleving, waar plattelandsvolk samen met geschoolde en gehumaniseerde burgers samenwonen. Deze laatste groep wordt gerepresenteerd door Dr. Kurin, gespeeld door Walter Huston. De wijsheid van de eerste groep komt naar voren in de persoon van Karp, gespeeld door Walter Brennan. De cast van *The North Star* was volledig Amerikaans.

Op 20 juni 1941 krijgt het dorp via de radio te horen dat er Duitse troepenbeweging is geconstateerd langs de grens. Aanvankelijk gaat het leven op de boerderij gewoon door, tot de nobele varkenshouder Karp wordt getroffen door Duitse vliegtuigbommen. Vlak voor zijn dood draagt hij zijn zonen op om wapens uit zijn vrachtwagen te halen en om deze aan 'our men' te geven. Hierop begint het dorp een guerrillastrijd tegen de vijandige troepen, waarbij ook een groep jonge wandelaars de wapens opneemt. Verschillende jongeren worden verwond en gedood, en het dorp wordt hevig gebombardeerd. De dorpelingen zetten hun huizen in brand om het de Duitsers moeilijker te maken. "A hard people to conquer" verklaart een officier.

Een Duitse militaire arts, Dr. Von Harden, opent een veldhospitaal in het dorp. Hier krijgen de kinderen een goede maaltijd, waarna ze gedwongen worden om bloed af te staan. Eén jongen sterft hierbij door bloedverlies. Dr. Kurin kan het geweld niet meer aanzien en spreekt met de Duitse hospik. Von Harden representeert in deze scène de elitaire Duitser die minachtig voor de Nazi's uitstraalt, maar desalniettemin met hen samenwerkt.³¹ Hij plaagt zijn collega Dr. Richter, omdat hij de taak met enthousiasme uitvoert. Het is echter duidelijk dat Kurin veel meer haat toedraagt aan Von Harden, omdat deze pretendeert beschaafd te zijn, terwijl hij wel het werk van de fascistten doet. Uiteindelijk doodt Kurin beide Duitsers. Represailles blijven uit omdat de mannelijke partizanen hun dorp inmiddels hebben heroverd. De families vluchten en zien hun huizen verwoest worden door een laaiende brand. Marina, één van de vrouwen uit het dorp, verklaart: "We are putting the old life behind us so that we can fight for a new one. All people will learn that and come to see that wars do

³⁰ Westbrook, "Fighting for what's good" 172.

³¹ B.L. Alpers, *Dictators, democracy, and American public culture. Envisioning the totalitarian enemy, 1920s-1950s* (Chapel Hill 2003) 229.

not have to be. They will make this the last one, a free world for all men. The earth belongs to us the people. If we fight for it. And we will fight for it.” Hiermee komt het heroïsche verhaal ten einde.

The North Star was op het eerste gezicht een veel minder politiek beladen film, en werd daardoor met minder scepticisme ontvangen dan *Mission to Moscow*. Bosley Crowther van *The New York Times* stelde dat in deze film de menselijke betekenissen van het conflict aan het oostfront centraal stonden, zonder enige politieke overpeinzingen.³² Zelfs de befaamde uitgever en politicus Martin Quigley sloot zich, in een column met de titel “Valour – Without politics, bij dit oordeel aan. Quigley prees producent Samuel Goldwyn voor zijn objectiviteit en zijn neutrale insteek bij het maken van de film; “He did not engage in attack upon or defense of Russian political design. He offered no message or motive or pattern. He put on film an objective, vibrantly human and immediate story of people.”³³ Dat de film niet helemaal vrij was van een politieke agenda blijkt echter wel uit het feit dat nergens in de film wordt vermeld dat Oekraïners zich in grote getalen aansloten bij het leger van het Derde Rijk. Veel burgers zagen het Sovjetregime als de overheerser van hun land, die er voor had gezorgd dat miljoenen mensen een hongerdood waren gestorven. De Duitsers werden in Oekraïne dan ook vaak als bevrijders onthaald, iets wat in *The North Star* absoluut niet naar voren komt.

In *The New York Herald Tribune* werd er gesproken over “a picture about average Russians for average Americans”.³⁴ In de film wordt veel sympathie gewekt voor de Sovjetburgers, en het wordt duidelijk tegen wie en waarvoor ze vechten. Hierdoor wordt er een band met hen gewekt. De Amerikaanse kijkers wisten waar hun land voor vocht, namelijk vrijheid onder het mom van kapitalisme. Uit de film blijkt dat de Sovjets hetzelfde deden; vechten voor hun vrijheid, alleen dan onder het mom van communisme. Toch was niet iedereen het hier over eens. James Agee, schrijver en één van de meest invloedrijke filmcritici van Amerika, zag in dat de personages en het gehele dorp uit *The North Star* waren opgeschoond en veramerikaniseerd. Agee verweet Hollywood een gebrek aan eerlijkheid over de werkelijke gang van zaken. Toch verwachtte zelfs hij dat de film een grote invloed zou kennen bij het Amerikaanse volk; “I am afraid the general public will swallow it whole.”³⁵

Ook het OWI was erg te spreken over de manier waarop het verhaal door regisseur Goldwyn was verfilmd. Volgens een officiële review van de film zorgde deze voor een ‘tremendous

³² B. Crowther, “‘The North Star,’ invasion drama, with Walter Huston, opens in two theatres here. ‘Claudia’ at Music Hall”, *The New York times* (5 november 1943).

³³ M. Quigley, “Valour – Without politics”, *Motion picture herald* 153 (1943) 14.

³⁴ Westbrook, “Fighting for what’s good” 172.

³⁵ J. Agee, “So proudly we fail”, *The nation* (30 oktober 1943).

contribution to our understanding of our Russian allies'.³⁶ De focus op de mensen en de humane aspecten van de strijd, zorgde ervoor dat het OWI zich minder zorgen hoefde te maken over beschuldigingen van pro-Sovjet propaganda. De film werd goed ontvangen bij het Amerikaanse publiek, stond in de lijst van de meest winstgevendste films van 1943 en werd genomineerd voor 6 Oscars. *The North Star* was zelfs in de Sovjet-Unie succesvol, en trok volle zalen in de Siberische steden Novosibirsk, Tomsk en Stalinsk.³⁷

Ook andere films over het oostfront die tussen 1942 en 1945 werden geproduceerd, waren erop toegespitst om het begrip bij het Amerikaanse publiek voor de geallieerde medestanders in de Sovjet-Unie te vergroten. In bijna alle films gebeurde dit door de verschillen tussen de twee culturen in de films te verkleinen. In de MGM productie *Song of Russia* uit 1943 gaan de hoofdpersonages naar nachtclubs en trouwt de Amerikaan John Meredith met de Russische Nadya na een Orthodoxe kerkceremonie. In het liefdesverhaal wordt nauwelijks aandacht geschonken aan de strijd in Rusland, maar in de enkele scènes die het Rode Leger verbeelden, worden de Sovjetsoldaten als moderne, geletterde en moedige personages neergezet. Zo zegt Meredith tegen een gewonde militair: "I wish I could see your face, I'd like to remember what courage looks like." De moed van de Sovjetburgers wordt, net als in *The North Star*, geuit aan de hand van de 'verschroeide aarde tactiek', waarbij dorpen en akkers in brand werden gestoken om te voorkomen dat deze in handen van de Duitsers vielen. Dat dit beleid door Stalin was opgedragen, en dat de dorpelingen vaak geen keus hadden, komt in beide films niet naar voren. De standvastigheid van de Sovjets moest worden overgedragen, en dit blijkt ook uit één van de laatste regels van de film; Tell the American people "that we will hold on, that millions like your father, my son, are not sacrificing their lives in vain. That no matter how far the Germans will get on the map of Russia, They'll never conquer one mile of it. (...) We will feel you fighting side by side with us, all soldiers in the same army."

Het OWI had verschillende opmerkingen over het originele script van *Song of Russia*. Zo zou de luxe en welvaart die de Russen in de film ervaarden, ervoor zorgen dat de levensstandaard in de Sovjet-Unie niet alleen even goed, maar zelfs beter dan die in de V.S. zou lijken. Daarnaast stond in het originele script een scène waarin het Nazi-Sovjet pact werd besproken, deze moest onmiddellijk verwijderd worden. Recensenten van het OWI stelden dat de Russische politiek, en diens militaire planning, er op wees dat de Russen al jarenlang bewust waren dat Duitsland uiteindelijk een vijand zou zijn. De opening van het oostfront zou volgens het OWI dan ook helemaal geen verrassing zijn geweest voor Stalin. De Russische inname van delen van Finland en Polen werd zelfs verdedigd, en gebagatelliseerd met de bewoording "extending her frontiers". De gevarieerde achtergrond van de

³⁶M.B.B. Biskupski. *Hollywood's War with Poland, 1939-1945*. (Lexington 2010) 146.

³⁷C. Schindler, *Hollywood goes to war. Films and American society, 1939-1952* (Londen 1979) 62.

personages en van de dorpen werd echter als positief ervaren, omdat dit het beeld van de *grubby Russians* tegensprak en het gevoel van alliantie tussen de Sovjets en het Amerikaanse publiek zou vergroten.³⁸

Latere Amerikaanse films die zich op het daadwerkelijke oorlogsgeweld richtten waren *Days of Glory*, geproduceerd door RKO en *Counter Attack*, geproduceerd door Columbia. De eerstgenoemde gaat over een groep guerrillastrijders die in de bossen van Rusland hun kamp hebben opgeslagen in een verlaten kelder. De partizanen representeren, net als de dorpingen in *The North Star*, verschillende kwaliteiten. Moed en inzicht via de generaal Vladimir, wereldse intelligentie via de oud Oxford-leraar Semyon, plattelands wijsheid via de boer Sasha en smid Fedor, en jeugdig doorzettingsvermogen via de jonge militair Mitya. De groep partizanen nemen een Duitse soldaat gevangen, die ze weigeren te vermoorden omdat hij als krijgsgevangene volgens de conventie van Genève recht heeft op een juridisch proces. Wanneer hij probeert te ontsnappen wordt hij toch gedood, tot grote ontsteltenis van de guerrilla's.

Enkele scènes later komt de jonge Mitya in aanraking met een Duitse officier, waarna hij wordt opgehangen. Hiervoor verklaart hij nog; "You cannot hang a nation", wat de eensgezindheid en vastberadenheid van het Russische volk moet verwoorden. Uiteindelijk vechten de partizanen mee met het Rode Leger om een tegenaanval op de Duitse troepen te plaatsen. Met een groep van 5 man worden verschillende tanks uitgeschakeld. Eén vrouwelijke partizaan neemt hierbij de militaire eed af, en belooft een "honest, brave, disciplined and valiant fighter (...) with wisdom and dignity" te zijn. Het is onduidelijk of de groep de aanval overleeft, maar de film eindigt met de notie dat de moed en de geest van de duizenden partizanengroepen gezamenlijk de horde van Hitler op de vlucht deed slaan.

Counter Attack, geregisseerd door de in Hongarije geboren Zoltan Korda, kwam pas in april 1945 uit, toen de Tweede Wereldoorlog op zijn einde liep en de publieke interesse voor het onderwerp als over zijn hoogtepunt was. In deze periode was ook de vriendschap tussen de V.S. en de Sovjet-Unie al wat bekoeld; de race voor Berlijn was gewonnen door de Russen en tijdens de conferentie van Jalta was besproken wat er met de Europese gebieden zou gebeuren nadat Duitsland was verslagen. De naoorlogse verhoudingen en de toenemende spanningen tussen de V.S. en de Sovjet-Unie waren hierbij al zichtbaar. Toch was het beeld van de Rus in *Counter Attack* nog erg positief. In de film wordt het vernuft van het Rode Leger, dat van plan is een onderwaterbrug te

³⁸ R. Mayhew, *Ayn Rand and Song of Russia: Communism and anti-communism in 1940s Hollywood* (Lanham 2005) 32-36.

bouwen, geprezen. Ook houdt de hoofdpersoon, de Russische paratroeper Alexei Kulkov, zeven Duitsers gevangen volgens de normen van de Geneefse Conventies.

Het OWI had enkele aanmerkingen op het originele script van scenarioschrijver John Howard Lawson. Zo moest de waardering die Kulkov had voor Amerika duidelijker naar voren komen, en kwam er een grotere nadruk op de belofte van een naoorlogse wereldwijde vrede.³⁹ Toch is in deze film een minder prominente rol weggelegd voor de alliantie tussen de Sovjet-Unie en Amerika. Het lijkt erop dat de scepsis tegenover de Russen ook binnen de filmstudio's was gegroeid. *Counter Attack* eindigt daarentegen wel met een haast goddelijk beeld van de tanks van het Rode Leger die over het water scheren. Een dergelijke representatie zou in Amerikaanse films van een paar jaar later nauwelijks denkbaar zijn.

Het moge duidelijk zijn dat de Tweede Wereldoorlog, en de alliantie tussen de Verenigde Staten en de Sovjet-Unie, een enorme invloed hadden op de filmindustrie van Amerika. Het OWI zorgde er met een strenge controle op de producties voor dat een vooraf vastgestelde, uniforme boodschap werd overgedragen aan het publiek. Eén van de belangrijkste opdrachten voor de scenarioschrijvers en filmstudio's was hierbij dat de culturele overeenkomsten tussen Oost en West benadrukt, of zelfs schromelijk gefingeerd moesten worden. Dit om het gevoel van eenheid en samenwerking met tussen de Amerikaanse en Russische vrienden te vergroten. Moed, intelligentie en eerzaamheid waren belangrijke kwaliteiten die in elke film over de strijd aan het oostfront werd toegeschreven aan de Sovjetpersonages.

Daarnaast valt het op dat in de bestudeerde producties er geen uitgesproken schurkenrol is weggelegd voor de Duitser in het algemeen. In verschillende films is er een personage dat de kwaadaardigheid van de Nazi's verpersoonlijkt, zoals dokter Von Harden in *The North Star* en de Duitse officier in *Days of Glory*, maar de Duitse vijand wordt niet gegeneraliseerd. Dit is een trend die voorkomt in bijna alle oorlogsfilms die tussen 1940 en 1945 zijn gemaakt. Waar de representatie van de Japanse tegenstanders doorspekt was van racisme en generalisatie, werd er in de meeste films een duidelijk onderscheid gemaakt tussen goede en slechte Duitsers.⁴⁰

Het is echter opmerkelijk te noemen dat een expliciet beeld van een inhumane vijand ook in films over het oostfront achterwege is gelaten. Het oosten was tijdens de Tweede Wereldoorlog een broedplaats waar oorlogsmisdaden en wreedheden op grote schaal voorkwamen. Het Amerikaanse publiek had via tijdschriften als *Look*, *Life*, *Time*, *Liberty* en het doorgaans betrouwbare *Reader's Digest* en via de radio al gehoord over onmenselijke daden die het leger van het Derde Rijk in

³⁹ Koppes & Black, *Hollywood goes to war* 217.

⁴⁰ T. Schatz, *Boom and bust: American cinema in the 1940s* (New York 1997) 278-279.

Rusland had gepleegd, zowel tegenover burgers als militairen. Foto's in tijdschriften en de beelden uit de bioscoopjournalen benadrukten deze gebeurtenissen.⁴¹ Toch werd in de films dit element niet aangegrepen om de kijkers van het belang van de oorlog en de Amerika-Sovjet alliantie te overtuigen. Het OWI wilde duidelijk een eenheid creëren tussen de Russen en Amerikanen, maar ging hierbij niet zo ver dat de Duitser als ultiem gevaar voor de mensheid werd gepresenteerd. Zo werd *Song of Russia* door een beoordelaar geprezen vanwege het feit dat "The enemy is well characterized (...) the script does not imply that all Germans are bad."⁴² De nadruk werd daarentegen gelegd op het opschonen en verbeteren van het beeld van de Russische burger en militair. De houding van Amerika ten opzichte van de Sovjet-Unie zou echter als snel kantelen, wat ook invloed zou hebben op de representatie in films over het oostfront.

⁴¹ Smelser & Davies, *The myth of the Eastern Front* 9-10, 39.

⁴² Mayhew, *Ayn Rand and Song of Russia* 32.

Hoofdstuk 2

‘Good Germans’ en ‘nasty Germans’

Zoals gezegd vond er tijdens de laatste maanden van de Tweede Wereldoorlog reeds een verandering plaats in de verhoudingen tussen de V.S. en de Sovjet-Unie. Toen éénmaal duidelijk werd dat Duitsland verslagen zou worden door de geallieerden, focuste Amerika zich op een nieuwe potentiële vijand; Rusland. In het laatste jaar van de oorlog werd slechts 1 pro-Sovjet film geproduceerd in Amerika, namelijk *Counter Attack*. Toen begin mei 1945 de oorlog in Europa officieel beëindigd was, werd het duidelijk dat de twee wereldmachten tegenover elkaar kwamen te staan, wat ook zijn effect had op de filmproductie over de Tweede Wereldoorlog. De Sovjets veranderden van vriend naar vijand, en opnieuw werd de filmindustrie gebruikt om het beeld bij het grote publiek te beïnvloeden. Het OWI werd na een executive order opgeheven, waarbij president Truman het bureau bedankte voor diens “outstanding contribution to victory”.⁴³ De films die onder het toezicht van het OWI waren geproduceerd, stonden echter al snel na de oorlog onder verdenking.

Mission to Moscow werd gezien als het meest duidelijke voorbeeld van pro-Sovjet propaganda, en werd al tijdens de oorlog bekritiseerd om zijn duidelijk politieke boodschap. De reactie op de film werd na 1945 zo hevig dat producent Warner Brothers in 1947 opdracht gaf om alle uitgegeven kopieën van de film te vernietigen.⁴⁴ Overige films over het oostfront kwamen pas onder verdenking door toedoen van het *House Committee of Un-American Affairs*, in de volksmond vaak HUAC genoemd. Deze commissie bestond al vanaf 1938, maar had zich in de oorlogsjaren opvallend stil gehouden. Toen het HUAC weer meer macht verkreeg, ging het echter snel tot actie over. Samen met andere overheidsinstellingen als *The Catholic League for Decency*, *The Motion Picture Alliance* en *the Alliance for Preservation American Values* werd er een lijst opgesteld met vermeende communisten die binnen de filmindustrie te werk waren gegaan en propaganda zouden hebben verspreid onder het Amerikaanse publiek. De pro-Sovjet films uit de oorlogsperiode kwamen direct onder verdenking te staan, en verschillende acteurs en regisseurs werden ondervraagd tijdens *The Hearings Regarding Communist Infiltration of The Motion Pictures*, die in oktober 1947 werden gehouden. Robert Taylor, de hoofdrolspeler uit *Song of Russia* en Jack Warner, de producent van *Mission to Moscow* moesten getuigen. Lillian Hellman werd in 1949 verdacht van deelname aan de *Communist Conspiracy*, waardoor ze tot 1966 zonder werk kwam te zitten.⁴⁵

⁴³ Winkler, *The politics of propaganda* 149.

⁴⁴ Koppes & Black, *Hollywood goes to war* 186.

⁴⁵ Cojoc, “The message of American pro-Soviet movies” 101-102.

De meeste beruchte lijst omvatte tien namen die geweigerd hadden om antwoord te geven op de vraag of ze betrokken waren bij de *Communist Party USA*. Van deze tien had er slechts één meegewerkt aan een film over het oostfront die tijdens de oorlog was geproduceerd, namelijk John Howard Lawson, de screenwriter die verantwoordelijk was geweest voor het script van *Counter Attack*. Het is tegenwoordig dan ook de consensus dat communistische infiltratie binnen de productie van de pro-Sovjet films niet substantieel was, en dat filmstudio's slechts inspeelden op de politieke belangen van de tijd.⁴⁶ Toch hadden de acties van HUAC een enorme invloed op de houding van producenten, regisseurs en scenarioschrijvers. De heksenjacht die na de Tweede Wereldoorlog volgde, zorgde voor een grote paranoia in de Amerikaanse filmindustrie en kende ook zijn invloed op de manier waarop men het oostfront ging representeren.

Begin jaren '50 werden er tegenhangers gemaakt van de pro-Sovjet films uit de jaren '40. In *I was a communist for the FBI* uit 1951 werd de ideologie van *Mission to Moscow* omgekeerd. Beide films gebruikten vergelijkbare technieken, zoals een voice-over om de film een semi-documentaire tint te geven, en beide films waarschuwden voor een dreigende invasie van een buitenlandse macht. *Never Let Me Go* uit 1953 was de counterpart van *Song of Russia*, en beide verhalen tonen grote overeenkomsten. Clark Gable speelde een Amerikaanse oorlogscorrespondent die aan het einde van de oorlog met een Russische ballerina trouwde. De communisten laten haar echter niet naar de V.S. vertrekken.⁴⁷ Deze films representeerden de Sovjetsoldaten als incompetente en wrede personages. De *New York Times* verklaarde dat Gable in *Never Let Me Go* hen eruit liet zien als "absolute monkeys".⁴⁸ In beide films werd het Rode Leger echter niet gerepresenteerd in het licht van de Tweede Wereldoorlog, een periode waarin de Amerikanen en Sovjets zij aan zij stonden om de Nazi's te verslaan. Net na de geallieerde overwinning leek er een Amerikaanse aversie te zijn jegens dit onderwerp. Hoewel er een enorme stroom oorlogsfilm werd geproduceerd, gingen deze bijna allemaal over het westfront of over de strijd in Azië. Het oostfront leek te worden weggedrongen uit het geheugen van de Amerikanen.

Halverwege de jaren '50 kwam er echter verandering in dit proces. Duitse militairen als Erich von Manstein, Heinz Guderian, Hans von Luck en Hans Rudel kwamen in deze periode na een relatief korte gevangenisstraf vrij. Vooral de bekende generaals Von Mastein en Guderian kenden een groot aanzien binnen de Verenigde Staten, en werden gezien als militaire genieën. Hun memoires werden goed verkocht, terwijl de werken van Russische schrijvers en militairen niet toegankelijk waren in

⁴⁶ Koppes & Black, *Hollywood goes to war* 220-221.

⁴⁷ Voor een uitgebreide analyse van de tegenhangers, zie: M. Rogin, "Kiss me deadly: Communism, motherhood and Cold War movies", *Representations* 6 (1984) 1-36, 10-13.

⁴⁸ B. Crowther, "The screen in review; Clark Gable outwits Russians again, wins a ballerina in 'Never Let Me Go'", *The New York times* (11 juni 1953).

Amerika. Dit zorgde ervoor dat de westerse geschiedschrijving over de oorlog in Oost-Europa voornamelijk vanuit Duits perspectief werd opgemaakt.⁴⁹ Ook populaire romans droegen bij aan de romantisering van de strijd in Rusland. In de jaren '50 waren op dit gebied vooral de werken van Sven Hassel en Erich Maria Remarque in trek bij het Amerikaanse publiek.

Remarque schreef in 1929 zijn belangrijkste werk *Im Westen nichts Neues*, beter bekend onder de Engelse titel *All quiet on the western front*. Het boek is één van de meest gelezen romans over de Eerste Wereldoorlog, en werd twee keer verfilmd. Remarque schreef hierin over de gruwelen en de zinloosheid van oorlog, iets wat tijdens de Tweede Wereldoorlog tot censuur en vervolging door de Nazi's leidde. In 1938 werd zijn Duitse staatsburgerschap afgenomen, waarna hij naar de Verenigde Staten emigreerde. Hier schreef hij de roman *Zeit zu leben, zeit zu sterben*, die in 1954 nog voor de Duitse versie werd uitgegeven in Amerika onder de naam *A time to love and a time to die*. Het boek behandelde controversiële onderwerpen, zoals de misdaden van de Wehrmacht en de collectieve schuld van het Duitse volk. Als snel na de publicatie werd duidelijk dat de Duitse versie in vele opzichten gecensureerd was. Zo werden, in vergelijking met het originele manuscript van Remarque, onderwerpen als de Duitse schuldkwesitie en de vervolging van joden gebagatelliseerd.⁵⁰ Deze censuur zou ook zijn weerslag kennen op de Westerse visuele representatie van het oostfront, aangezien *A time to love and a time to die* in 1958 werd verfilmd.

De film werd geproduceerd door het Amerikaanse CinemaScope en geregisseerd door de Duitser Hans Detlef Sierck, beter bekend onder zijn pseudoniem Douglas Sirk. Sirk verliet zijn geboorteland in 1937 vanwege de politieke situatie. Zijn zoon was lid van de Hitlerjugend en speelde als jonge acteur in verschillende nationaalsocialistische films. Hij bleef achter in Duitsland en vocht mee aan het Oostfront, waar hij in de lente van 1944 om het leven kwam. Sirk probeerde na de oorlog een jaar lang te achterhalen hoe zijn zoon was gestorven, maar was hierin onsuccesvol. In de verfilming van Remarques werk zou de regisseur de laatste week van zijn zoon hebben willen verbeelden.⁵¹ De film werd dus geen volledige overname van het boek, en verschillende beladen aspecten werden wederom weggelaten, wat heeft geleid tot een dubbele censuur van Remarques kritische werk.

De film begint met een scène waarin Wehrmacht soldaten door een verwoest Russisch dorp lopen. Namen van verschillende Duitsers worden omgeroepen, waarbij blijkt dat een groot deel van de troepen is gestorven of gewond is geraakt. Er wordt door de hoofdpersoon Ernst Gräber met

⁴⁹ Smelser & Davies, "Memoirs, novels and populair histories", in: *The myth of the Eastern Front* 90-126.

⁵⁰ R. Christoffersen, *Narrative strategies in the novels of Erich Maria Remarque: A focus on perspective* (Stirling 2006) 10-13.

⁵¹ J. Halliday, "Introduction", Idem, *Sirk on Sirk. Conversations with John Halliday* (Londen 1997).

weemoed teruggedacht aan de eerste keer dat ze door de plaats kwamen, toen het Duitse leger nog in opmars was en honderden kilometers per week optrok. Gräber en zijn medesoldaten worden opgedragen om een groep Russische guerrilla's te executeren. In het oorspronkelijke boek van Remarque werd er echter niet gesproken over guerrilla's of partizanen, enkel over burgers.⁵² In de film twijfelen de Duitse soldaten aan de schuld van de Sovjetburgers, maar het feit dat er een connotatie van schuld verhuld zit in de scène, zorgt ervoor dat de daad van de Duitsers kan worden verantwoord. Daarnaast stellen de militairen dat ze enkel doen wat ze van bovenaf wordt opgedragen, en dat ze geen keus hebben; "You can always say no, and get shot yourself instead". Na de executie is het duidelijk dat de militairen aangeslagen zijn door hun daad. Er ontstaat ruzie en één van de soldaten pleegt zelfs zelfmoord, overtuigd dat hij een onschuldige heeft gedood.

Vervolgens krijgt Gräber te horen dat zijn verlof is doorgelopen, en dat hij mag terugkeren naar zijn geboorteplaats. Hier komt hij er echter achter dat zijn huis is verwoest door een bombardement, en dat zijn ouders vermist zijn. Tijdens de zoektocht naar zijn ouders, die deels gebaseerd is op Sirks zoektocht naar zijn zoon, ontmoet hij Elizabeth Kruhe, wiens vader is opgesloten in een concentratiekamp. De twee trouwen, maar na een bericht van de Gestapo is Gräber bang dat zijn vrouw in gevaar is. Hij ontmoet zijn vroegere leraar Pohlmann en de joodse Joseph, die hem aanbieden te helpen zijn vrouw te laten ontsnappen. Na een gesprek met Pohlmann gaat Gräber twijfelen over zijn eigen verantwoordelijkheid voor zijn daden aan het front. "Isn't there a time when taking orders stops and personal responsibility begins?" Uiteindelijk blijkt dat het bericht van de Gestapo bedoeld was om de arresten van Elizabeths overleden vader te overhandigen. De twee kunnen een nacht samen zijn, alvorens Gräbers verlof eindigt.

Terug aan het front vindt Gräber de restanten van zijn compagnie. Nog meer mannen zijn gestorven, en elke dag liggen de troepen onder artillerievuur. Wederom worden vermeende partizanen gevangengenomen, en terwijl de fanatieke Steinbrenner ze wil doden, wordt besloten de Russen gevangen te nemen. Gräber wordt opgedragen toezicht te houden, maar wanneer de Duitse troepen zich terugtrekken komt Steinbrenner de krijgsgevangenen toch doden. Gräber besluit, met de gedachte dat hij verantwoordelijk is voor zijn eigen daden, om de gevangenen te bevrijden en Steinbrenner neer te schieten. Eén van de Russen, die toch een partizaan blijkt te zijn, neemt het geweer van de dode Steinbrenner en vermoordt Gräber, onaangedaan door diens barmhartige daad. De dood van Gräber is het einde van de melodramatische verfilming van Remarques roman.

A time to love and a time to die is in vele opzichten symptomatisch voor de naoorlogse film over het Oostfront. Op verschillende manieren komt de veranderde internationale verhoudingen

⁵² Christoffersen, *Narrative strategies* 12-13.

tussen de Verenigde Staten, Duitsland en de Sovjet-Unie naar voren in de productie. Ten eerste is er veel aandacht voor de slachtofferrol van soldaten van de Wehrmacht. De opsomming van de gesneuvelden, de psychologische stress en de zelfmoord van één van de soldaten benadrukken het lijden van de Duitsers tijdens de strijd in het Oosten. Daarnaast komen de Duitse militairen, met uitzondering van het schurkenpersonage Steinbrenner, allen beschaafd over. De overtuigde Nazi's, zoals Gräbers oude klasgenoot Oscar Binding en diens vriend, de kampbewaker Heini, zijn neergezet als de werkelijke boosdoeners. Er is echter een duidelijk onderscheid gemaakt tussen deze nationaalsocialistische schurken, en de sympathieke, loyale soldaten.

Deze tendens, waarbij de Wehrmachtsoldaten als slachtoffers van niet alleen nationaalsocialisten maar ook van communisten worden gerepresenteerd, heeft zich ook in West-Duitsland voorgedaan. In films als *Der Arzt von Stalingrad* uit 1958 en *Hunde, wollt ihr ewig leben?* uit 1959, die zich allebei focussen op de strijd aan het oostfront, werd de Wehrmacht in een positief licht gesteld. Deze representatie heeft bijgedragen aan een mythe van een 'saubere Wehrmacht', die lange tijd, en tot op zekere hoogte zelfs nu nog, gangbaar is in West-Duitsland.⁵³ In de jaren '50 werd deze mythe ook in Amerika vanuit hogerhand bemoedigd, mede om de herbewapening van West-Duitsland, een belangrijke troef in de Koude Oorlog, te verdedigen. *A time to love and a time to die*, en de personage Ernst Gräber, die gezien kan worden als de typische 'goede Duitser', zijn duidelijke voorbeelden van deze politiek.

Niet alleen het lijden van de Duitse militairen, maar ook dat van de burgers, komt sterk naar voren in de film. De bombardementen op de steden zijn hiervan het beste voorbeeld, en lopen als een rode draad door de film heen. Op geen enkel moment wordt er echter verwezen naar het feit dat deze bombardementen door de geallieerden, en dan voornamelijk de Britten en Amerikanen, werden uitgevoerd. De verwoestingen lijken daarentegen volledig het wrede gevolg te zijn van het nationaalsocialistische regime. Het is duidelijk dat de slachtofferrol van de Duitse burgers niet ten koste moest gaan van het positieve beeld dat bestond over de rol van de Verenigde Staten tijdens de Tweede Wereldoorlog. Naast de bombardementen is ook de gevangenschap van politiek ongewensten een element waaruit naar voren komt dat de Duitse burgers slachtoffer waren van het vaderlandse totalitaire beleid.

Het tweede grote verschil ten opzichte met films die ten tijde van de oorlog werden geproduceerd, is de representatie van de Russen. In *A time to love and a time to die* werden de Sovjetburgers, net als in veel eerdere films over het Oostfront, gerepresenteerd in de rol van

⁵³ H. Wolfenden, "The representations of *Wehrmacht* soldiers as victims in post-war West German film: *Hunde, wollt ihr ewig leben?* and *Der Arzt von Stalingrad*", in: H. Schmitz (red.), *A nation of victims? Representations of German wartime suffering from 1945 to the present* (Amsterdam 2007) 71-85, 71.

partizanen. Waar dit eerst nog als iets nobels en positiefs werd verbeeld, is dat in deze film echter volledig omgekeerd. De eerste vermeende guerrilla's die in de film worden geëxecuteerd zien er verslagen, onbeschaafd en haast onmenselijk uit. De latere scène over de Russische partizanen schetst een nog veel negatiever beeld. Het vermoorden van Gräber nadat hij de gevangenen heeft bevrijd zet hen neer als onbetrouwbaar, gevaarlijk en gevoelloos.

Naast deze concrete voorbeelden van anti-Sovjet elementen die typerend zijn voor de Amerikaanse films uit de Koude Oorlog, is ook de alteratie van enkele segmenten uit Remarques boek exemplarisch. De toegevoegde connotatie dat de Sovjetburgers schuldige partizanen waren, is eerder al besproken. In het originele transcript was daarnaast één van de sympathieke Duitse soldaten, Immermann, een overtuigd communist, in de film komt dit op geen enkele wijze naar voren. Ook de scène waarin de kampcommandant Heini zijn misdaden aan het oostfront omschrijft, is een sterk gecensureerde en vereenvoudigde overname van de roman. In het boek worden de Duitse gruweldaden veel explicieter en uitgebreider omschreven dan in de film. Sirk heeft later verklaard dat hij de scène het liefst zelfs helemaal achterwege had gelaten.⁵⁴ Dit geeft al aan dat de Duitse oorlogsmisdaden op Sovjetburgers geen gewenst onderwerp was in de Amerikaanse filmindustrie. In tegenstelling tot de Sovjetburgers spelen de Russische soldaten nauwelijks een rol in de film. Het Rode Leger wordt enkel gerepresenteerd aan de hand van artillerievuur, dat dagenlang op de Duitse soldaten neerkomt en verschillende van Gräbers kameraden doodt. Sirk verklaarde hierover: "there is some good war stuff there, I feel, not the usual phoney Hollywood stuff. And you never see the enemy, which I like."⁵⁵ De weglating geeft echter ook aan dat er geen alliantierol voor het Rode Leger was weggelegd in Amerika, en het feit dat Sirk de Russen "the enemy" noemt, spreekt boekdelen.

A time to love and a time to die werd in Amerika wisselend ontvangen. Bosley Crowther van de *New York Times* schreef over het gebrek aan een politieke boodschap in de film: "No theme is solidly stated, no philosophical comment is implied—other than what nice Germans went through in World War II." In zijn recensie maakte hij daarnaast het onderscheid tussen de 'good Germans' en de "nasty Germans".⁵⁶ Hollis Alpert van de *Saturday Review* verbaasde zich over Hollywoods interpretatie van de Duitse soldaten: "There is a strange reluctance about them (...) as though they would be much happier fighting for the Americans." Ook Alpert erkende de vorming van de "Good Germans" in Amerikaanse films. Volgens hem gebeurde dit vanwege narratieve doeleinden en

⁵⁴ Halliday, "America II: 1950-1959", idem, *Sirk on Sirk*.

⁵⁵ Idem

⁵⁶ B. Crowther, "Screen: 'A Time to Love'; Remarque film opens at two theatres", *The New York times* (10 juli 1958).

vanwege de eisen van de buitenlandse afzetmarkten.⁵⁷ In het geval van Frankrijk lijkt dit geholpen te hebben. Hier zagen bijna 3 miljoen bezoekers de film. In Duitsland werd Sirk echter verweten dat hij als emigrant niet kon oordelen over het leed van de bevolking in zijn geboorteland. In de Sovjet-Unie waren zowel de regisseur als de film niet welkom, omdat het einde van de film volgens functionarissen anti-Sovjet elementen bevatte. Ook in Israël werd *A time to love* geweigerd, omdat de productie een te positief beeld van de Duitsers gaf. Sirk verklaarde zelf dat dit hem erg verbaasde, omdat de film naar zijn inzien duidelijk anti-Nazi en anti-oorlog was.⁵⁸

A time to love and a time to die is de enige Amerikaanse filmproductie uit de jaren '50 en '60 die de strijd aan het oostfront behandelt. De oorlog in West-Europa, Afrika en Azië was daarentegen wel een populair onderwerp in Hollywood. *The Longest Day* uit 1962, over de landingen in Normandië, werd een enorm succes, dat gevolgd werd door films als *The Battle of the Bulge* uit 1965 en *Where Eagles Dare* uit 1968. Dat deze films niet alleen over de verrichtingen van de VS gingen, bewijzen films als *The Guns of Navarone*, in 1961 geproduceerd door Columbia Pictures en *Torpedo Bay* uit 1963, die beiden over de Britse strijd gaan.⁵⁹ Daarnaast waren in deze periode ook al oorlogsonderwerpen als de Holocaust en de processen van Neurenberg in trek bij filmmakers.

Deze passiviteit van Amerikaanse filmmakers ten aanzien van het Oostfront in deze periode is opvallend te noemen. De Koude Oorlog bereikte één van zijn hoogtepunten met de Cubacrisis in 1962, en de films golden nog steeds als een belangrijk wapen in de strijd tussen Oost en West. De Tweede Wereldoorlog als onderwerp leek hierbij echter off-limits. In de enige Amerikaanse film over het Oostfront uit deze periode kwamen Russen nauwelijks voor, en het Rode Leger kwam zelfs helemaal niet in beeld. Dit is enerzijds te verklaren door de politiek van president Eisenhower, die in 1953 verklaarde dat hij moe werd van het eenvoudigweg zwartmaken van de Sovjet-Unie. Volgens hem moest de media een charme-offensief beginnen, waarbij de sterkte van de westerse moraal moest worden geaccentueerd.⁶⁰ In *A time to love* gebeurde dit in de persoon van de 'goede Duitser' Ernst Gräber. Ook de eerder besproken herbewapening van West-Duitsland speelde hierbij een belangrijke rol. Het haast volledig negeren van de strijd van het Rode Leger toont echter ook aan dat Hollywood de voormalige medestrijders van Amerika niet zag als bruikbare zondebok, zelfs niet ten tijde van de hoogtijdagen van de Koude Oorlog.

⁵⁷ H. Alpert, "A time for white washing", *The Saturday review* (12 juli 1958).

⁵⁸ Halliday, "America II: 1950-1959", idem, *Sirk on Sirk*.

⁵⁹ D. Ramsay, *American media and the memory of World War II* (New York 2015) 72-73.

⁶⁰ Shaw, *Hollywood's Cold War* 107.

Hoofdstuk 3

“Where have all the Nazis gone?”

De relatieve stilte in de Amerikaanse filmwereld ten opzichte van het oostfront hield ook in de latere jaren '60 en de jaren '70 stand. Tussen 1965 en 1971 werden er maar liefst 41 films met de Tweede Wereldoorlog als onderwerp geproduceerd in de Verenigde Staten, die een verscheidenheid aan aspecten van de strijd verbeeldden, van het Pacifische theater tot het Afrikakorps van Rommel.⁶¹ De strijd in het Oosten bleef echter ook in deze periode onderbelicht op het grote scherm. De Vietnam oorlog zorgde er daarnaast voor dat de aandacht voor de Tweede Wereldoorlog als belangrijkste recente wereldgebeurtenis afnam. Een film als *The Green Berets* uit 1968, die vanuit een sterk anticommunistisch standpunt de Vietnamoorlog verbeeldde, baarde veel opzien, en werd in dezelfde stijl als de Tweede Wereldoorlog films geschoten. Een kleine dappere groep elitesoldaten stond in de film centraal, waarmee de bureaucratische aard van de oorlog werd gebagatelliseerd.⁶² In de vroege jaren '70 werden er, mede vanwege deze focus op de Vietnamoorlog, nauwelijks nog films over de Tweede Wereldoorlog geproduceerd, waardoor ook de beeldvorming over het oostfront naar de achtergrond werd gedrongen.

Ook de Amerikaanse militaire- en inlichtingendiensten leken de Russisch-Duitse strijd in deze periode volledig te vergeten. Waar in voorgaande decennia de overheid zich nog actief bemoeide met de productie van de Tweede Wereldoorlog films, en de representatie van de vijand uit het oosten, hield de Amerikaanse regering zich nu opvallend stil. De strijd in het oosten had op het eerste gezicht dan ook weinig raakpunten met de jungleoorlog in Zuidoost-Azië. Toch waren er ook opvallende overeenkomsten tussen de twee strijdtonelen. In beide gevallen was er de aanwezigheid van een communistisch leger, en in beide gevallen werd er door de communistische zijde extensief gebruik gemaakt van een guerrillatactiek. Dit in ogenschouw nemende, bevond het Amerikaanse leger ten tijde van de Vietnamoorlog zich op deze punten in een vergelijkbare situatie als de Wehrmacht aan het oostfront.

De identificatie met het Duitse leger bleef aanvankelijk achterwege. Zoals vaker het geval was in tijden van crisis, greep de Amerikaanse militaire top na het debacle in Azië toch terug op de Duitse verrichtingen aan het oostfront. Het eigen leger werd vergeleken met de Wehrmacht, en er werd gekeken welke lessen men kon trekken uit de gedisciplineerde werkwijze van de legers van het Derde Rijk. In de jaren '70 kregen verschillende Amerikaanse onderzoekers opdracht om studies naar het succes van de Duitse campagne uit te voeren. De structuur van het leger, waarin officieren dicht

⁶¹ https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_World_War_II_films_1950-1989.

⁶² Shaw, *Hollywood's Cold War* 216.

bij hun manschappen stonden, en de verbroedering van de soldaten werden aangewezen als belangrijke factoren. Over het algemeen waren deze studies zeer positief over de Duitsers; hun verrichtingen werden omschreven als 'legendary' en 'a miracle'.⁶³ De Russische militairen werden in deze rapporten duidelijk bestempeld als de vijand, en niet meer als de geallieerden die de Amerikanen hadden geholpen aan de eindoverwinning.

De Koude Oorlog werd in deze periode niet alleen gekenmerkt door de Vietnam oorlog, maar ook door een verbetering van de relaties tussen Oost en West. Deze zogenaamde détente had verschillende oorzaken. De Sovjet-Unie had rond 1969 een even vergevorderd nucleair programma als de VS, wat de verhoudingen in de wereld gelijk stelde. Daarnaast zocht Europa vanwege economische motieven meer openheid richting het Oosten. De economische achteruitgang en verval van het communisme in de Sovjet-Unie zorgde er bovendien voor dat Rusland zich makkelijker openstelde voor contact met het Westen. De Vietnam oorlog zorgde tenslotte voor enorm veel kosten voor de Amerikanen, die niet meer de middelen hadden om de Koude Oorlog op even intensieve wijze als voorheen voort te laten slepen.⁶⁴ Hoewel de internationale politieke verhoudingen dus verbeterden, zorgde de détente echter niet direct voor een positiever imago van de Sovjet-Unie in Amerikaanse populaire cultuur.⁶⁵

De Amerikaanse burgers kregen in de jaren '70 daarnaast steeds meer informatie over het oostfront via boeken, die vaak door Duitse generaals waren geschreven. Enkele van de bekendste en meest gelezen memoires zijn *Hitler Moves East 1941-1943* uit 1964 en diens opvolger *Scorched Earth. Hitler Moves East* uit 1970, beide geschreven door de voormalige SS-Obersturmbannführer Paul Carell. Deze geïllustreerde boeken, die de strijd aan het oostfront romantiseerden, werden miljoenen keren verkocht in de VS, waardoor de mythe van de 'schone Wehrmacht' wijdverspreid raakte.⁶⁶

Het gebrek aan aandacht voor het oostfront in de westerse filmwereld werd in 1977 doorbroken. In januari van dat jaar ging *Cross of Iron* in West-Duitsland in première. De film werd geproduceerd door Britse en West-Duitse maatschappijen, maar ook de populaire regisseur Sam Peckinpah en acteur James Coburn, beiden afkomstig uit de VS, werkten er aan mee. Hierdoor is *Cross of Iron* ook vanuit een Amerikaanse invalshoek gemaakt, en wekte de film veel aandacht in de

⁶³ Smelser & Davies, *The myth of the Eastern Front* 119-121.

⁶⁴ M. Cox, "From the Truman doctrine to the second superpower détente: The rise and fall of the Cold War", *Journal of peace research* 27 (1990) 25-41, 31-33.

⁶⁵ A. Federov, "The image of Russia on the Western screen in the ideological confrontation epoch (1946-1991): from the late Stalinism to the "Thaw", from "Détente" and "Stagnation" to the "Perestroika"", *European researchers* 53 (2013) 1772-1786, 1781-1782.

⁶⁶ Smelser & Davies, *The myth of the Eastern Front* 115, 250.

Verenigde Staten. De film is, net als *A time to love*, gebaseerd op een van oorsprong Duits boek. *Das geduldige Fleisch* uit 1955 van Willi Heinrich was de inspiratie voor de producenten. Heinrich streed zelf aan het oostfront, en zijn verhaal wordt, net als vele andere boeken die door Duitse militairen geschreven werden, gekenmerkt door apolitieke soldaten die dapper vechten en heroïsch sterven.⁶⁷

Cross of Iron gaat, volgens het gebruikelijke patroon van de klassieke Tweede Wereldoorlog film, over een kleine groep elitemilitairen. De groep is achter de vijandelijke linies gevangen in de zomer van 1943, een periode waarin de Wehrmacht de meeste oorlogsmisdaden beging.⁶⁸ In de film wordt er echter niet naar deze daden verwezen, en de Duitse soldaten worden voornamelijk als slachtoffers van het regime neergezet. De film begint met een aanval van het Duitse peloton op een Russische post, waarbij een zeer jonge Sovjetsoldaat gevangen genomen wordt. Sergeant Rolf Steiner wordt door de nieuwe bataljonsofficier kapitein Stransky opgedragen om de gevangene te doden. Steiner weigert dit, en neemt de jongen onder zijn hoede. Hiermee wordt vrij direct duidelijk dat de rol van 'goede Duitser' vertolkt wordt door Coburn, de enige Amerikaanse acteur in de cast.

Steiner laat bij een Russische aanval de jonge soldaat vrij, waarna deze door zijn eigen troepen per ongeluk neergeschoten wordt. Tijdens een kort maar hevig gevecht raakt Steiner gewond en hij beland in een Duits militair hospitaal. Enkele hoge officieren brengen een bezoek aan de gewonden in het ziekenhuis om te kijken welke mannen er genoeg hersteld zijn om terug te keren naar het front. Deze scène, en de onbekwame kapitein Stransky, verbeelden de tegenstelling tussen de gewone soldaten en de officieren. De eerste groep lijdt onder het gezag van de laatste. De soldaten zelf vechten niet voor nazistische of nationalistische ideologieën, maar enkel om te overleven.

In de film zijn bovendien nauwelijks Nazistische elementen aanwezig. Zelfs Stransky handelt niet vanuit ideologische motieven. In een gesprek met Steiner verklaart hij: "I am an officer of the Wehrmacht. I've never been a party member. I am a Prussian aristocrat and I don't want to be put in the same category (...) but he (Hitler) is still our Führer." Hierop antwoordt Steiner: "unfortunately". Steiner is duidelijk tegen zijn vaderlandse regime, Stransky is geen ware volger van het nazisme, maar volgt wel de nazistische bevelen op. De enige overtuigde SS'er in de film is de personage Zoll, een man die verkracht, moordt en door Steiners peloton verafschuw wordt. Peckinpah maakt in zijn film, net als in vele andere Hollywoodfilms over de tweede wereldoorlog, een duidelijk onderscheid tussen de 'onschuldige' Duitse soldaat en de ware daders, hier gerepresenteerd door Zoll.

⁶⁷ W. Heinrich, *Das geduldige fleisch* (Stuttgart 1955). Later in Groot-Brittannië verschenen als *The willing flesh* (Londen 1956) en in de Verenigde Staten als *Cross of iron* (Indianapolis 1957).

⁶⁸ B.E. Crim, "Germany's heroic victims. The cinematic redemption of the Wehrmacht soldier on the eastern front", in: K.A. Ritzenhoff & J. Kazecki (red.), *Heroism and gender in war films* (New York 2014) 87-98, 88.

In tegenstelling tot eerdere films, is er in *Cross of Iron* veel schermtijd weggelegd voor het Rode Leger. Hierbij valt op dat de Russische soldaten redelijk anoniem en zonder waardeoordeel worden gerepresenteerd. Ze zijn niet buitengewoon bloeddorstig of agressief, maar lijken slechts hun plicht te doen, wat ze gelijk stelt aan de Duitse militairen. Steiners peloton belandt na een Russische aanval achter de vijandelijke linies, omdat Stransky hen niet had gewaarschuwd dat de Duitse troepen zich aan het terugtrekken waren. Tijdens hun missie om terug te keren naar de Duitse zijde, stuiten de mannen op een post vol vrouwelijke Russische militairen. De Duitsers raken verlamd door dit treffen, ondanks het feit dat ze eerder al honderden Sovjetsoldaten hebben gedood. De vrouwen zijn aantrekkelijk en ogenschijnlijk zachtmoedig. Zoll verkracht een Russische, waarna Steiner de vrouwen de kans geeft om wraak te nemen op de SS'er. De rest van de soldaten gaat gezien de omstandigheden respectvol om met hun vrouwelijke tegenstanders, zelfs wanneer één van de vrouwen de jonge soldaat Dietz misleidt en vermoordt. Er wordt wat geduwd en getrokken, maar buiten Zoll om zijn de Duitsers hoffelijk tegenover de vrouwen. Verkrachting van Russinnen werd door het Duitse leger echter niet als immoreel gezien, en een gang van zaken zoals deze in de film wordt verbeeld, lijkt onwaarschijnlijk.⁶⁹

Steiners groep laat de Russische vrouwen uiteindelijk ongedeerd achter, en vervolgt hun weg naar de frontlinie. Na eerst een Russische post misleid en overmeesterd te hebben, bereiken ze de Duitse stellingen. Hoewel ze van tevoren via de radio gecommuniceerd hadden dat ze eraan kwamen, en er dus niet geschoten moest worden, draagt één van de officieren toch op om te vuren op de aanstormende groep. Bijna alle mannen uit het peloton komen om bij deze actie, die de onbekwaamheid van de Duitse officieren nogmaals aantoont. Steiner vermoordt de hooggeplaatste die bevel gaf voor het vuren, en gaat op zoek naar Stransky. In plaats van hem te doden, geeft Steiner hem een wapen om het samen tegen de aanvallende Russen op te nemen, waarmee de kapitein zijn felbegeerde IJzeren Kruis kan winnen. De film eindigt wanneer Stransky onbeholpen zijn geweer probeert te herladen, en neergeschoten wordt door een jonge Russische soldaat die op de gevangene uit het begin van de film lijkt. Steiner lacht om Stransky's onbekwaamheid, wat nogmaals de tegenstelling tussen de officieren en de voetsoldaten onderstreept.

Toen *Cross of Iron* uitkwam in de Amerikaanse bioscopen, waren de meningen verdeeld over de film. Het feit dat de Duitse soldaten de protagonisten waren, viel bij velen verkeerd in de smaak. Daarnaast klaagden recensenten over de internationale cast, en de verscheidenheid aan accenten.⁷⁰ De meeste reviews waren het erover eens dat de film te veel op geweld en actie gefixeerd was:

⁶⁹ J. Burds, "Sexual violence in Europe in World War II, 1939-1945", *Politics and society* 37 (2009) 35-73, 36-42.

⁷⁰ V. Canby, "Screen: Peckinpah's gory 'Cross of iron'", *The New York times* (12 mei 1977).

“Cross of Iron’s overwhelming image is not disillusion, even less war’s absurdity, but the war itself.”⁷¹ Opvallend genoeg stuiten slechts enkele recensenten op het gebrek aan verwijzingen naar de Nazistische ideologie. Toen Gary Arnold van de *Washington Post* Peckinpah van deze denazificering verweet, antwoordde de regisseur dat de film niets met politiek te maken had, maar dat het slechts ging om de vechtende soldaat.⁷² In Amerika vielen de bezoekerscijfers voor *Cross of Iron* tegen, maar in West-Europa, en met name in West-Duitsland, was de film erg populair.

Peckinpah zelf heeft aangegeven dat de historische context van *Cross of iron* hem niet erg bezig hield. Hij was meer geïnteresseerd in het veroordelen van fascisme en het verbeelden van de verschrikkingen die een oorlog met zich meebrengt, zonder deze te verheerlijken.⁷³ In recentere jaren heeft zijn film meer waardering gekregen, ironisch genoeg vanwege de ‘ultragewelddadige’ aspecten waar Peckinpah om bekend stond. De antioorlog boodschap die hij graag met deze film had uitgedragen werd hierdoor ondergesneeuwd.

Over de Russische soldaten wordt in de reviews nauwelijks gesproken. Ze worden slechts als figurant gezien, als bruikbare tegenstander voor de vechtende Duitsers. In bijna alle recensies wordt er dieper ingegaan op het uiterlijk en de motieven van de Duitsers, maar nergens is er aandacht voor de voormalige bondgenoot van de Amerikanen. Slechts in recentere besprekingen van de film komt de Rus aan bod, en dan met name de manier waarop de vrouwelijke soldaten worden gerepresenteerd.⁷⁴ De Sovjetsoldaten uit deze Tweede Wereldoorlog film speelden dus een rol van weinig betekenis, ze waren held noch schurk.

Cross of Iron toont verschillende overeenkomsten met *A time to love*, en ook met de eerder genoemde West-Duitse film *Hunde, wollt ihr ewig leben* uit 1959. Ze laten allen zien dat de Sovjets zeker niet de enige slachtoffers waren van de wrede strijd aan het oostfront. Daarnaast worden in de genoemde films de Duitse soldaten gerepresenteerd als een hechte ‘band of brothers’, die vechten om hun eigen leven, en dat van hun medesoldaat te redden, en niet vanwege politieke of ideologische motieven. De moed die de Duitse soldaten in deze films tonen versterkt nog eens de connotatie van hun slachtofferschap.⁷⁵ Waar in *A time to love* het Rode Leger nagenoeg onzichtbaar is, en in *Hunde* zelfs wordt neergezet als een wilde horde die zelf de grootste wrede heden heeft begaan, toont *Cross of Iron* de Sovjetsoldaten eveneens als slachtoffer van de situatie. Dit was een

⁷¹ “Cross of iron”, *Variety* (31 december 1976).

⁷² G. Arnold, “A muddled Cross of iron”, *Washington post* (21 mei 1977).

⁷³ Crim, “Germany’s heroic victims” 89.

⁷⁴ A. von Tunzelmann, “Cross of iron’: gritty story of the German retreat from the Soviet Union”, *The guardian* (18 april 2013), G. Murray, “Cross of iron”, <http://sensesofcinema.com/2001/cteq/cross/> (geraadpleegd 26-07-16).

⁷⁵ Crim, “Germany’s heroic victims” 94.

opmerkelijke keuze in een periode waarin de relaties tussen Oost en West weliswaar verbeterd waren, maar waarin de Hollywoodfilms over de Sovjet-Unie nog steeds vol zaten met Russische spionnen en schurken.⁷⁶ Kort na het verschijnen van *Cross of Iron* zouden internationale politieke ontwikkelingen echter ervoor zorgen dat de Russen wederom met argwaan werden bekeken.

⁷⁶ Federov, "The image of Russia on the Western screen" 1781.

Hoofdstuk 4

“The war diminished by Hollywood heroics.”

De late jaren '70 en begin jaren '80 kenden een herintensivering van de spanningen tussen de Verenigde Staten en de Sovjet-Unie. In 1979 viel de Sovjet-Unie Afghanistan binnen, en het land mengde zich zo in een conflict dat tot dan toe slechts een binnenlandse burgeroorlog was. De Amerikaanse president Jimmy Carter reageerde fel, en verhoogde de militaire uitgaven significant. Bovendien werd besloten de Olympische Spelen van 1980 in Moskou te boycotten, en Carter noemde de Russische invasie “The most serious threat to the peace since the second World War”.⁷⁷ De détente liep op zijn einde, de tweede Koude Oorlog was een feit en de Amerikaanse militaire top zag de noodzaak om het leger te hervormen en te herstructureren. Het Duitse oostfrontleger werd hierbij een voorbeeldfunctie toebedeeld. In 1980 werden twee Duitse voormalig generaals, Herman Balck en Friedrich von Mellenthin, werden naar Washington gehaald om de Amerikanen in te lichten over de tactieken die de Duitsers aan het oostfront hadden toegepast. De adviezen die de generaals aan de Amerikanen gaven, werden in 1982 grotendeels opgenomen in de vernieuwde ‘Field Manual’ van het Amerikaanse leger.⁷⁸

De voormalige acteur Ronald Reagan werd in 1980 verkozen als president van de Verenigde Staten, een feit dat de intieme relatie tussen de Amerikaanse filmwereld en politiek aantoont. Zodra hij aan de macht was begon Reagan met een vernieuwde aanval op het communisme en socialisme, zowel in binnen- als in buitenland. Vanwege zijn ervaring in de filmwereld greep Reagan al snel op de populaire cultuur als machtsmiddel in deze nieuwe strijd.⁷⁹ Als gevolg hiervan werden de stereotypes van net na de oorlog weer nieuw leven ingeblazen.⁸⁰ Alle ingrediënten voor een vernieuwde interesse in de Duits-Russische strijd tijdens de Tweede Wereldoorlog leken aanwezig. Er was een heropleving van waardering voor de Wehrmacht, en de Amerikaanse politiek stimuleerde een negatieve weerspiegeling van de Sovjets in de populaire cultuur. Toch zijn er in de eerste helft van de jaren '80, de periode die de tweede Koude Oorlog omspannt, geen Amerikaanse films gemaakt over het oostfront. De Tweede Wereldoorlog was in deze jaren over het algemeen geen populair onderwerp in Hollywood. Slechts vijf films over het conflict werden tussen 1980 en 1985 in Amerika

⁷⁷ J.L. Gaddis, *The Cold War. A new history* (Londen 2005) 209-211.

⁷⁸ Smelser & Davies, *The myth of the Eastern Front* 122-123.

⁷⁹ Shaw, *Hollywood's Cold War* 267-269.

⁸⁰ Federov, “The image of Russia on the Western screen” 1782-1783.

geproduceerd.⁸¹ Zelden gingen deze films over slagen of campagnes. In plaats daarvan sneden ze onderwerpen aan als de trauma's van holocaustoverlevenden en een voetbalwedstrijd tussen Duitse militairen en Amerikaanse krijgsgevangenen.

De Tweede Wereldoorlog, waarin de Russen ontegenzeggelijk de bondgenoten van de Amerikanen waren, verdween naar de achtergrond als belangrijk politiek filmonderwerp en werd vervangen door een genre waarin de Sovjet-Unie Amerika's grootste dreiging was. Films als *Invasion of the USA* en *Red Dawn* toonde het gevaar van en de mogelijkheid voor een Russische aanval op de Verenigde Staten. Science-fiction films toonden buitenaardse invasies als allegorie voor het Russische gevaar en verschillende films waarschuwden de kijkers voor de mogelijke gevolgen van een atoomoorlog. In de jaren '80 produceerde Hollywood meer dan 80 films over Rusland, die allemaal de negatieve aspecten van het land belichtten.⁸² De mate waarin de Russische agressiviteit in deze films tentoon werd gesteld was in de jaren '80 zelfs nog groter dan tijdens de periode vlak na de Tweede Wereldoorlog.

Ondanks het feit dat er in de eerste helft van de jaren '80 geen Amerikaanse films zijn geproduceerd over het oostfront, is er één film die het collectief geheugen over deze strijd in zo grote mate heeft aangetast, dat deze hier niet onbehandeld kan blijven. In 1985 kwam de Russische film *Idi i Smotri* uit, in het Engels vertaald als *Come and See*. Deze film gaat over de Duitse bezetting van Wit-Rusland, en het herdenkt de verwoesting van 628 dorpen in dit land.⁸³ Elem Klimov was de regisseur van het indrukwekkende verhaal van een jongen die zich wil aansluiten bij de partizanen, en hierbij de verschrikkingen van de oorlog meemaakt. De film werd geproduceerd ter ere van het veertigjarige jubileum van het einde van de oorlog in de Sovjet-Unie.⁸⁴

In *Come and see* wordt de oorlog op een grauwe, realistische manier weergegeven. Het beeld van de heroïsche strijders, die dapper vechten voor hun broeders, is volkomen losgelaten. Klimov heeft zowel de Sovjetpartizanen als de Duitse troepen verbeeld als chaotische eenheden die al het besef van goed of kwaad zijn verloren in de verschrikkelijke oorlog. De familie van de hoofdpersoon, de jonge Flor, wordt in zijn geheel vermoord en naakt opgestapeld door de Duitsers. In zijn zoektocht naar eten die hier op volgt, wordt de hel van het oostfront verbeeld aan de hand van uitgestorven dorpen en afgeslachte bewoners. Flor wordt uiteindelijk door een boer meegenomen naar een dorp,

⁸¹ *The big red one* (Warner brothers 1980), *The bunker* (CBS 1981), *Escape to victory* (Paramount pictures 1981), *Sophie's choice* (ITC entertainment 1982) en *To be or not to be* (20th century fox 1983).

⁸² Federov, "The image of Russia on the Western screen" 1782-1783.

⁸³ D.J. Youngblood, "Post-Stalinist cinema and the myth of world war II: Tarkovskii's 'Ivan's childhood' (1962) and Klimov's 'Come and see' (1985)", *Historical journal of film, radio and television* 14 (1996) 413-419, 416.

⁸⁴ L. Michaels, "Come and see (1985): Klimov's intimate epic", *Quarterly review of film and video* 25 (2008) 212-218, 213.

waar de Duitsers al zijn binnetrokken. De dorpingen wordt verteld zich te verzamelen in een schuur, waarna ze naar Duitsland gedeporteerd zouden worden. Flor, die de verschrikkingen van de oorlog al had ondervonden en die door heeft wat deze mensen te wachten staat, ontsnapt uit het gebouw. Hierna volgt wat door Denise J. Youngblood omschreven wordt als “the most brilliantly choreographed massacre in film history.”⁸⁵ Het gehele dorp gaat in vlammen op, terwijl de weinigen die weten te ontsnappen worden geslagen, verkracht en vermoord door dronken SS soldaten. Uiteindelijk overleeft Flor de gruweldaad, maar toch is er geen sprake van een gelukkig einde of van een held. De ellende en verschrikkingen blijven overheersen in de film.

Come and see was de belangrijkste van een reeks Sovjetfilms over de hel die zich in de Tweede Wereldoorlog had afgespeeld aan het oostfront. Met zijn werk heeft Klimov de Sovjetburgers een authentieke herinnering aan de oorlog gegeven. Door terug te gaan naar de harde kern van het conflict, zonder opsmuk en met een realistische weergave, slaagde hij hier zelfs meer in dan de Sovjethistorici. Mede door het gebruik van beelden in plaats van woorden konden de regisseurs de censuur omzeilen, waardoor ze gezien kunnen worden als de historici van hun generatie.⁸⁶ Hiermee is het duidelijk dat *Come and see* in de Sovjet-Unie een enorme invloed had.

In Amerika werd de film in 1985 getoond tijdens het Chicago International Film Festival. De film was daarnaast de Sovjetinzending voor de Academy Award voor beste buitenlandse film, maar behoorde uiteindelijk niet tot de genomineerden. In 1987 verscheen de film in een aantal Amerikaanse bioscopen, en gelijk maakte he een grote indruk op het publiek en op de recensenten. *The Times* noemde de film indrukwekkend, en omschreef het als “our witness to the savagery of the Nazi onslaught against the peoples of Eastern Europe”.⁸⁷ De filmcriticus Alexander Walker verklaarde dat de film beschikt over een “raw, primitive force that makes you realize how much of our own horror of the war has been diminished by Hollywood heroics.”⁸⁸ Toch waren er ook verscheidene recensenten die de film te propagandistisch vonden en die stelden dat de Duitsers in een te kwaad daglicht werden gesteld.⁸⁹ Tegenwoordig wordt de film beschouwd als één van de meest vernieuwende en invloedrijke oorlogsfilms ooit gemaakt.⁹⁰

De eerstvolgende Amerikaanse film over het oostfront was *The Misfit Brigade*, geregisseerd door de in Duitsland geboren Gordon Hessler. De film was gebaseerd op het boek *Wheels of Terror*

⁸⁵ D. J. Youngblood, “The war remembered: Soviet films of the great patriotic war”, *The American historical review* 106 (2001) 839-856, 845.

⁸⁶ Idem 855.

⁸⁷ W. Goodman, “Come and see from Soviet”, *The New York times* (6 februari 1987).

⁸⁸ J. Chapman, *War and film* (Trowbridge 2008) 108.

⁸⁹ Idem 109.

⁹⁰ L. Michaels, “Come and see (1985)”.

van Sven Hassel, en volgt hiermee het voorbeeld van eerdere films over het oostfront. Wederom waren de memoires van een Duitse militair de basis voor een Amerikaanse film. Historici hebben zijn boeken omschreven als sensationalistisch en triviaal, maar zijn werken waren erg populair onder het Amerikaanse publiek.⁹¹ *The Misfit Brigade* gaat over een fictief strafbataljon, waarin Duitsers die verschillende misdaden, van politieke overtredingen tot zedendelicten, terecht kwamen. De strafbataljons moesten vaak zelfmoordmissies uitvoeren, en werden mishandeld door hun officieren.⁹² Hierdoor lijkt het regiment goed te passen in het traditionele beeld waarbij een groep militairen lijdt onder het gezag van de hooggeplaatsten.

Hassel stond echter bekend om zijn realistische en ontzuurende weergave van de oorlog. De flaptekst van één van zijn boeken, over hetzelfde strafbataljon las: "Burning, looting, raping, murdering, Hitler's Penal Regiment advanced on the centre of Warsaw leaving in their wake a bloody trail of death and destruction. They killed indiscriminately: Pole or German, man, woman or child..."⁹³ Toch is de boodschap in *The Misfit Brigade* dezelfde als in vorige films. De Duitse militairen voltooien op heroïsche wijze hun zelfmoordmissie, en blijven als een band van broeders bij elkaar. Ideologie en nazisme speelt geen rol binnen het regiment, en het zijn de hoge officieren die het kwaad belichamen. De Russen worden wederom getoond als gelijkwaardige militairen die hun bevelen uitvoeren.

The Misfit Brigade was een budgetfilm die geen grote impact had op het Amerikaanse publiek, maar de productie toont wel aan dat de tendens in Hollywood ongewijzigd was, ondanks al het stof dat *Come and see* in de filmwereld deed opwaaien. Deze continuïteit is ook opvallend te noemen gezien het feit dat vanaf 1985 de verhoudingen tussen Oost en West een significante veranderde. Michael Gorbatsjov kwam in dat jaar aan de macht in de Sovjet-Unie, en toenadering tussen hem en Reagan werd gezocht. Na het fiasco van Tsjernobyl werd het volgens de Russische president tijd voor 'Glasnost' (openheid) en 'Perestrojka' (hervorming). De atoomwapenwedloop werd beëindigd, en de Verenigde Staten en de Sovjet-Unie kwamen dichterbij elkaar toe.⁹⁴ Deze ontwikkelingen zorgden er ook voor dat de Koude Oorlog binnen de media minder intens werd. Dit vertaalde zich in 1987 naar films als *Superman*, waarin de held de Sovjetregering redt, en *Russkies*, waarin de Russische marinier Michael Pushkin een goede vriend van de Amerikanen blijkt te zijn. In

⁹¹ C. Graf, "The genesis of the Gestapo", *Journal of contemporary history* 22 (1987) 419-435, 420.

⁹² Smelser & Davies, *The myth of the Eastern Front* 236.

⁹³ S. Hassel, *Reign of hell* (Londen 2007).

⁹⁴ Gaddis, *The Cold War* 231-233.

1988 speelde Arnold Schwarzenegger zelfs een Russische politieagent die samenwerkt met een detective uit Chicago.⁹⁵

Pas in 1989 zou een samenwerking tussen de Russen en Amerikanen ook bij de productie van een oorlogsfilm mogelijk zijn. Deze laatste Sovjetfilm over de slag bij Stalingrad werd geproduceerd door Warner Bros, de Amerikaanse acteurs Powers Boothe vertolkte de hoofdrol als generaal Vasily Chuikov en de film kreeg ook de medewerking van West-Duitse en Tsjechische productiemaatschappijen. Het werd hiermee een symbolisatie van de nieuwe verenigde wereld. De regie stond onder leiding van de Russische Yuri Ozerov, een regisseur die al eerder films over het oostfront had gemaakt en hiervoor verschillende onderscheidingen had ontvangen. Ozerov wilde met deze productie de compromissen en weglatingen uit eerdere films herstellen, en recht doen aan één van de belangrijkste slagen uit de Tweede Wereldoorlog. Alle relevante Duitse en Russische historische figuren spelen een rol in de film, en Ozerov hechtte een grote waarde aan authentieke scènes en objecten.⁹⁶

Toch werd de film een flop in de VS. Warner zou de film slechts geproduceerd hebben om te netwerken in de nieuwe afzetmarkt van de Sovjet-Unie. Quincy Jones, de muziekproducer die ook zijn medewerking had verleend aan de film, zou het initiatief hebben gebruikt als test voor verdere ondernemingen in de Sovjet-Unie. Uiteindelijk raakte *Stalingrad* verstrikt in enkele rechtszaken, en de film werd nooit uitgebracht in het Westen.⁹⁷ De internationale productie, die beide kanten van het verhaal wilde belichten van een slag die cruciaal was voor het oostfront, heeft hiermee geen invloed gehad op de beeldvorming over de strijd in de westerse wereld. Ondanks de 'Perestrojka' bleken de Amerikaanse productiemaatschappijen nog niet klaar om een film vanuit Russisch perspectief te maken. Een Duitse film met eveneens de naam *Stalingrad* uit 1993, geregisseerd door Joseph Vilsmaier, kende een veel grotere impact in de VS. Vilsmaier gebruikte de traditionele Hollywood formule in zijn film. De Wehrmacht is daarbij opnieuw het slachtoffer van de ideologische heersers in Berlijn.⁹⁸ De toeschouwer wordt wederom in de schoenen van de dappere Duitse soldaat aan het front gesteld, zonder dat er wordt nagegaan hoe deze daar in de eerste plaats terecht kwam.

⁹⁵ Federov, "The image of Russia on the Western screen" 1784.

⁹⁶ E. V. Baraban, "The battle of Stalingrad in Soviet films", in: S. Jaeger (red.), *Fighting words and images: Representing war across the disciplines* (Toronto 2012) 237-253, 251-252.

⁹⁷ "Lights, camera, KGB!", *Spy magazine* (Juni 1991).

⁹⁸ Crim, "Germany's heroic victims" 95.

Conclusie

Deze analyse van Amerikaanse films over het oostfront heeft ons aangetoond dat er aan het einde van de Tweede Wereldoorlog een omslag heeft plaatsgevonden in de manier waarop de Russisch-Duitse oorlog is gerepresenteerd. De veranderende houding van de Verenigde Staten ten opzichte van de Sovjet-Unie deed zich niet alleen op politiek, maar ook op populair-cultureel vlak, waarbij een wisselwerking tussen de twee gebieden evident is. Deze omslag is in wetenschappelijke werken al uitgebreid behandeld en geanalyseerd aan de hand van de internationale politieke verhoudingen. In dit onderzoek is echter ook aan het licht gekomen dat er verschillende continuïteiten bestonden binnen de oorlogsfilms over het oostfront die vanaf het begin van de Tweede Wereldoorlog tot aan het eind van de Koude Oorlog gemaakt werden.

Zo werd er al in de films die tijdens de oorlog werden geproduceerd, en die later zijn beoordeeld vanwege hun duidelijke propagandistische insteek, een nuance gemaakt tussen de 'goede' en 'slechte' Duitsers. Dit onderscheid heeft zich voortgezet in de films die in de decennia erna zijn gemaakt. Daarnaast is er voor het Rode Leger altijd een wat vertwijfelende rol weggelegd geweest. Zelfs in de propagandistische films die onder toezicht van het OWI werden gemaakt, waren de Sovjetsoldaten nooit de ware helden binnen de strijd. De Russische moed en eervolheid werd gerepresenteerd via partizanen en gewone burgers, die zich inzetten om het Duitse gevaar af te stoten. Deze lijn heeft zich voortgezet na de oorlog. Voor het Rode Leger was, ondanks haar enorme bijdrage aan de uiteindelijke geallieerde overwinning, nooit een heldenrol weggelegd in de Amerikaanse cultuur.

Daarbij moet wel vermeld worden dat de Sovjetmilitair ook nooit een ware schurkenrol kreeg aangemeten. In overige filmgenres was de Rus, zeker in de periodes dat de Koude Oorlog oplaaide en de spanningen tussen Oost en West groter waren, de ideale "bad guy": een duidelijke vijand van alles waar het vrije Amerika voor stond. Toch leek het erop dat de Amerikaanse filmmakers in veel gevallen de voormalige alliantie tussen de twee landen niet vergaten. De Russische soldaten werden in de meeste gevallen nagenoeg genegeerd of wat verruwd, maar nooit waren ze de staatsvijand. De strijd aan het oostfront is hiermee geen bruikbaar onderwerp gebleken om de publieke opinie over de Sovjet-Unie te beïnvloeden en te wijzigen.

Politiek speelde volgens de regisseurs geen rol bij de wijze waarop ze de strijd representeerden. Zij wilden naar eigen zegge slechts de verschrikkingen van de oorlog in beeld brengen, en hierbij ook nog een attractief verhaal verfilmen. Politieke beweegredenen, of in ieder geval politieke invloed, heeft echter wel degelijk een rol gespeeld bij de keuze voor de verfilmde onderwerpen. Tijdens de Tweede Wereldoorlog was dit zoals gezegd evident, maar ook na de oorlog

was de Amerikaanse filmwereld onderhevig aan de nationale politiek, waarbij de toenadering tot de Duitsers werd gezocht. De Duitse slachtofferrol die in alle naoorlogse films naar voren komt, is hier onder meer een gevolg van. Het idee dat er pas in recente jaren een internationale aandacht is gekomen voor het lijd van de Duitsers, en dat er hiermee een taboe op het Duitse slachtofferschap is verdwenen, kan hiermee genuanceerd worden.⁹⁹ De representatie van Duitsers als slachtoffers in de films zorgde niet voor ophef onder het publiek of de recensenten. Ook in latere wetenschappelijke werken is er weinig aandacht besteed aan deze relatief eenzijdige invalshoek, terwijl de pro-Sovjetfilms uit de Tweede Wereldoorlog tot enorm veel kritiek onder historici heeft geleid.

Over de morele dilemma's die een dergelijk geportretteerd slachtofferschap met zich mee brengt, is in verschillende publicaties al veel gediscussieerd. Brian Crim, gespecialiseerd in militaire geschiedenis, omschrijft het als volgt: "It is not unnatural for Germans to mourn their war dead, but the leveling of victims in many films and other media is disturbing."¹⁰⁰ Dit statement lijkt ook van toepassing te zijn op de manier waarop de oorlog in Amerika gerepresenteerd, en hiermee herinnerd is. Daarbij is het uit deze analyse duidelijk geworden dat er voor een Russisch slachtofferschap nauwelijks aandacht is in de populaire visuele cultuur van de Verenigde Staten. De enorme aantallen gedode Russische burgers en militairen worden in de hier besproken gebagatelliseerd, zelfs in een periode dat de verhoudingen tussen Oost en West waren verbeterd en nadat het internationale publiek al bekend was geraakt met de verschrikkingen van het oostfront via een film als *Idi i Smotri*.

Deze analyse heeft aangetoond dat er behoefte is aan een complexere benadering van het oostfront in Tweede Wereldoorlog films. Net zoals Ronald Smelser en Edward Davies in hun "oostfrontmythe" beargumenteren over de bestaande lectuur, is er ook binnen de filmwereld een opmerkelijke nadruk op de Duitse invalshoek. Een film als *Enemy at the Gates* uit 2001 laat zien dat een Amerikaanse productie vanuit de Russische kant van de strijd mogelijk is, maar in deze film is het verhaal te veel geijkt op de standaard Hollywoodformule met een held, een romance en een happy end om de complexiteit van de bloedige episode uit de oorlogsgeschiedenis te benaderen. Het Duitse *A Woman in Berlin* uit 2008 heeft er inmiddels voor gezorgd dat niet alleen het Duitse slachtofferschap, maar ook het Russische daderschap veel aandacht heeft gekregen in de internationale filmwereld, en dat deze de daderol van Duitsland zelfs bijna overtreft.

⁹⁹ Zie hiervoor: P. Dassen, in: T. Nijhuis & K. Thijs (red.), *Duitsers als slachtoffers. Het einde van een taboe?* (Amsterdam 2007).

¹⁰⁰ Crim, "Germany's heroic victims" 95.

Literatuur:**Wetenschappelijke werken:**

B.L. Alpers, *Dictators, democracy, and American public culture. Envisioning the totalitarian enemy, 1920s-1950s* (Chapel Hill 2003).

S. Barber & C. Peniston-Bird, *History beyond the text: a student's guide to approaching alternative sources* (New York 2009).

T. Bennett, "Culture, power and *Mission to Moscow*: Film and Soviet-American relations during World War II", *The journal of American history* 88 (2001) 489-518.

M.B.B. Biskupski, *Hollywood's War with Poland, 1939-1945*. (Lexington 2010).

R. Brent Toplin, "The filmmaker as historian", *The American historical review* 93 (1988) 1210-1227.

J. Burds, "Sexual violence in Europe in World War II, 1939-1945", *Politics and society* 37 (2009) 35-73.

E. B. Christ & W. Shirley, *The selected correspondence of Aaron Copland* (New Haven 2006).

R. Christoffersen, *Narrative strategies in the novels of Erich Maria Remarque: A focus on perspective* (Stirling 2006).

A. Cojoc, "The message of American pro-Soviet movies during World War II – *The North Star, Song of Russia, Mission to Moscow*", *Journal of global politics and current diplomacy* 1 (2013) 91-104.

J.E. O'Connor, *Image as artifact: the historical analysis of film and television* (Malabar 1990).

J.E. O'Connor & M.A Jackson, "The historians film committee", *Newsletter of the historians film committee* 1 (1971) 1-2.

M. Cox, "From the Truman doctrine to the second superpower détente: The rise and fall of the Cold War", *Journal of peace research* 27 (1990) 25-41.

A. Federov, "The image of Russia on the Western screen in the ideological confrontation epoch (1946-1991): from the late Stalinism to the "Thaw", from "Détente" and "Stagnation" to the "Perestroika"", *European researchers* 53 (2013) 1772-1786.

J.L. Gaddis, *The Cold War. A new history* (Londen 2005).

W. Goodman, "Come and see from Soviet", *The New York times* (6 februari 1987).

C. Graf, "The genesis of the Gestapo", *Journal of contemporary history* 22 (1987) 419-435.

L. Grindon, *Shadows of the past. Studies in the historical film* (Philadelphia 1994).

J. Halliday, "Introduction", Idem, *Sirk on Sirk. Conversations with John Halliday* (Londen 1997).

D. Herlihy, "Am I a camera? Other reflections on films and history", *The American historical review* 93 (1988) 1186-1192.

- S. Jaeger (red.), *Fighting words and images: Representing war across the disciplines* (Toronto 2012) 237-253.
- C.R. Koppes & G.D. Black, *Hollywood goes to war: How politics, profits and propaganda shaped World War II movies* (New York 1987).
- L. Kramer (red.), *Learning history in America: schools, cultures, and politics* (Minneapolis 1994) 141-160.
- R. Mayhew, *Ayn Rand and Song of Russia: Communism and anti-communism in 1940s Hollywood* (Lanham 2005).
- L. Michaels, "Come and see (1985): Klimovs intimate epic", *Quarterly review of film and video* 25 (2008) 212-218.
- J. Mindich, "Rereading *Ninotchka*: A misread commentary on social and economic systems", *Film & history: An interdisciplinary journal of film and television studies* 20 (1990) 11-17.
- T. Nijhuis & K. Thijs (red.), *Duitsers als slachtoffers. Het einde van een taboe?* (Amsterdam 2007).
- D. Ramsay, *American media and the memory of World War II* (New York 2015).
- K. Ribbens, *Alledaagse historische cultuur in Nederland 1945-2000*, gepubliceerde thesis (Utrecht 2001).
- K.A. Ritzenhoff & J. Kazecki (red.), *Heroism and gender in war films* (New York 2014).
- M. Rogin, "Kiss me deadly: Communism, motherhood and Cold War movies", *Representations* 6 (1984) 1-36.
- R. A. Rosenstone, "History in images/history in words. Reflections on the possibility of really putting history onto film" *The American historical review* 93 (1988) 1173-1185.
- R.A. Rosenstone, "The historical film as real history", *Film-historia* 5 (1995).
- R.A. Rosenstone, *Visions of the past. The challenge of film to our idea of history* (Harvard 1995).
- C. Schindler, *Hollywood goes to war. Films and American society, 1939-1952* (Londen 1979).
- H. Schmitz (red.), *A nation of victims? Representations of German wartime suffering from 1945 to the present* (Amsterdam 2007).
- T. Shaw, *Hollywood's Cold War* (Massachusetts 2007).
- R. Smelser & E.J. Davies, *The myth of the Eastern Front: The Nazi-Soviet war in American popular culture* (New York 2008).
- A. von Tunzelmann, "'Cross of iron': gritty story of the German retreat from the Soviet Union", *The guardian* (18 april 2013).
- F. van Vree, "Door de ogen van de slachtoffers: de gevaren van een beperkt perspectief op de Tweede Wereldoorlog", *Kleio* 52 (2011) 4-9.

F. van Vree, "Een historische beweging: televisie schrijft en herschrijft het verleden", *609 Cultuur en media* 2 (2009) 2-3.

F. van Vree, "Televisie en de geschiedschrijving van de Tweede Wereldoorlog", *Theoretische geschiedenis* 22 (1994) 1-26.

B. Westbrook, "Fighting for what's good: Strategies of propaganda in Lillian Hellman's 'Negro picture' and 'The North Star'", *Film history* 4 (1990) 165-178.

H. White, "Historiography and historiophoty", *The American historical review* 93 (1988) 1193-1199.

A. Winkler, *The politics of propaganda.: The office of war information 1942-1945* (New Haven 1978).

D.J. Youngblood, "Post-Stalinist cinema and the myth of world war II: Tarkovskii's 'Ivan's childhood' (1962) and Klimov's 'Come and see' (1985)", *Historical journal of film, radio and television* 14 (1996) 413-419.

D. J. Youngblood, "The war remembered: Soviet films of the great patriotic war", *The American historical review* 106 (2001) 839-856.

Kranten- en tijdschriftartikelen:

J. Agee, "So proudly we fail", *The nation* (30 oktober 1943).

H. Alpert, "A time for white whashing", *The Saturday review* (12 juli 1958).

G. Arnold, "A muddled Cross of iron", *Washington post* (21 mei 1977).

V. Canby, "Screen: Peckinpah's gory 'Cross of iron'", *The New York times* (12 mei 1977).

B. Crowther, "'Mission to Moscow,' based on ex-ambassador Davies's book, stars Walter Huston, Ann Harding at Hollywood", *The New York times* (30 april 1943).

B. Crowther, "Screen: 'A Time to Love'; Remarque film opens at two theatres", *The New York times* (10 juli 1958).

B. Crowther, "'The North Star,' invasion drama, with Walter Huston, opens in two theatres here. 'Claudia' at Music Hall", *The New York times* (5 november 1943).

B. Crowther, "The screen in review; Clark Gable outwits Russians again, wins a ballerina in 'Never Let Me Go'", *The New York times* (11 juni 1953).

G. Murray, "'Cross of iron'", <http://sensesofcinema.com/2001/cteq/cross/> (geraadpleegd 26-07-16).

M. Quigley, "Valour – Without politics", *Motion picture herald* 153 (1943) 14.

"Lights, camera, KGB!", *Spy magazine* (Juni 1991).

Bronnen:**Boeken:**

W. Heinrich, *Das geduldige fleisch* (Stuttgart 1955).

E. M. Remarque, *Zeit zu leben und zeit zu sterben* (Keulen 1954).

S. Hassel, *Wheels of terror* (Londen 1958).

Films:

A time to love and a time to die (Universal 1958).

A woman in Berlin (Constantin film 2008).

Counter attack (Colbumbia pictures 1945).

Cross of iron (EMI 1977).

Days of glory (RKO 1944).

Enemy at the gates (Paramount 2001).

Hunde, wollt ihr ewig leben (Deutsche film 1959).

Mission to Moscow (Warner Bros. 1943).

Ninotchka (MGM 1939).

Idi i smotri (Mosfilm 1985).

Song of Russia (MGM 1944).

Stalingrad (Warner Bros. 1989).

Stalingrad (Strand releasing 1993).

The misfit brigade (Panorama 1987).

The north star (RKO 1943).

Overige documenten:

Office of War Information. Bureau of Motion Pictures, " Section III. The United Nations and peoples with whom we are allied in fighting. Our brothers-in-arms, *Government information manual for the motion picture industry* (Washington D.C. 1942).