



Universitetet
i Stavanger

MIKAEL OPØIEN SKOMSVOLD
VEILEDER: VIDAR FAGERHEIM KALSÅS

Historien vi sitter igjen med

En historiebruksanalyse av hvordan historie
brukes til å fremstille første verdenskrig i filmen
Intet nytt fra vestfronten

Masteroppgave, 2024

Lektorprogrammet 8-13 Master i historiedidaktikk

Universitetet i Stavanger

Fakultet for utdanningsvitenskap og humaniora



Forord

Etter fem år på universitetet, og et år med arbeid i forberedelse og utarbeidelse av denne masteroppgaven, begynner målstreken omsider å nærme seg. Å arbeide med dette forskningsprosjektet har vært noe av det mest lærerike, følelsesladde, slitsomme og givende arbeidet jeg har foretatt meg.

Jeg vil takke veilederen min, Vidar Fagerheim Kalsås, som har gitt utrolig god veiledning under arbeidet med denne oppgaven. Tilbakemeldingene jeg har fått på arbeidet jeg har gjort, har løftet oppgaven til nye høyder. Veiledningstimene har vært til inspirasjon, støtte og motivasjon når arbeidet med oppgaven har vært tungt og krevende. Jeg har lært utrolig mye av deg som veileder, og vil derfor utrykke min største takknemlighet!

Jeg vil også takke venner og familie som har vært gode støttespillere under arbeidet med forskningsprosjektet mitt. Jeg vil også utrykke en ekstra stor takk til datteren min som kom til verden når jeg i august 2023 startet arbeidet med dette forskningsprosjektet. Din glede har gjort hver dag betydningsfull og gitt meg ny energi til å overkomme enhver utfordring i arbeidet med denne masteroppgaven.

Stavanger, mai 2024

Mikael Opøien Skomsvold

Sammendrag

Dette forskningsprosjektet har gjennomført en historiebruksanalyse av hvordan historie brukes til å fremstille første verdenskrig i filmen *Intet nytt fra vestfronten* fra 1930 og nyinnspillingene fra 1979 og 2022.

Forskningsprosjektets metode består av tre deler: 1) En narrativ analyse i arbeidet med det empiriske materialets form, 2) En historiebruksanalyse, med bakgrunn i en historisk kontekst i tilknytning det empiriske materialets opprinnelse, og 3) Et komparativt element, hvor funnene gjort i analysene av det empiriske materialet sammenlignes for å se om det har forekommet en endring.

Forskningsprosjektet deler metoden under to forskningsspørsmål: F1) Hvordan fremstilles første verdenskrig i filmen og nyinnspillingene av *Intet nytt fra vestfronten*? Og, F2) Har det forekommet en endring i hvordan historie brukes til å fremstille første verdenskrig i film?

Funnene gjort i dette forskningsprosjektet viser at det har forekommet en endring i hvordan historie brukes i filmene til å dekke ulike funksjoner og behov i forlengelse av sitt historiske opphav og i tilknytning den aktuelle historie/minnekulturen som formet samtiden filmene er et produkt av. Imidlertid har den audiovisuelle fremstillingen av første verdenskrig holdt seg mer eller mindre lik, der alle filmene skildrer skyttergravskrig under brutale forhold på vestfronten. Endringen som har preget den audiovisuelle fremstillingen vises gjennom en økning i historiske detaljer, samt bruken av kinematografiske virkemidler hvor fortiden fremstilles langt mer oppslukende og virkelighetsnær i nyere tid, sett opp mot de tidligere filmadapsjonenes fremstilling av samme periode.

Abstract

This study has concluded a public history analysis of how history is being used to portray the first world war in the movie *All quiet on the western front* from 1930 and the new movie adaptations from 1979 and 2022.

The methodology used in this study consists of three parts: 1) A narrative analysis in working with the empirical data, 2) A public history analysis where the empirical data is put into a historical context in relation to its historical origin, and 3) A comparative element, in which the findings in the previous analyses of the empirical data is compared to see if there has occurred a development.

This study breaks up the methodology into two research questions: RQ1: How is the first world war portrayed in the movie and the new adaptations of *All quiet on the western front*? And RQ2: Has there occurred a change in how history is being used to portray the first world war in movies?

This study concludes that there has been a change regarding how history is being used in the movies to fulfill certain functions and needs in extension of its historical context and, regarding the corresponding history/memory culture in which the movie is a historical product of. Yet, the audiovisual representation of the first world war stays almost the same, where all three movies depict the dread of trench warfare on the western front. The change that has occurred regarding the audiovisual representation, is the increase in attention to historical details and, the use of cinematographic effects where the past is portrayed more immersive and lifelike in the more recent movies compared to the earlier movie adaptations depictions of the same period.

INNHALDSFORTEGNELSE

Historien vi sitter igjen med

*En historiebruksanalyse av hvordan historie brukes til å fremstille første verdenskrig i filmen *Intet nytt fra vestfronten**

Indeks:

Forord	1
Sammendrag	2
Abstract	3
Indeks:	4
Kapittel 1: Innledning	7
1.1 Problemstilling og forskningsspørsmål.....	8
1.2 Forskningssituasjon.....	9
1.3 Empiri.....	11
1.3.1 Kriterier og valg av empirisk materiale.....	12
1.3.2 <i>Intet nytt fra vestfronten 1930, 1979 og 2022</i>	14
1.3.3 Begrensinger ved empirisk materiale.....	15
1.4 Oppgavens struktur.....	16
Kapittel 2: Teori	18
2.1 Historiebruksteori.....	18
2.1.1 Historiebrukens fremvekst i korte trekk.....	19

2.1.2 Historiebruk - begrep og begrepsavklaring	20
2.1.3 Historiebrukstypologi.....	24
2.1.4 Min forståelse av historiebruk	30
2.1.5 Den kommersielle historiebruken	31
2.2 Historie og film	34
2.2.1 Historiefilmens forhold til historiefaget	35
2.2.2 Historisk fiksjon – film som et vindu tilbake i tid?.....	37
2.2.3 Narrativ teori i film	40
Kapittel 3: Metode.....	44
3.1 Det metodiske rammeverket.....	44
3.2 Den analytiske prosessen	46
3.3 Metodens styrke og svakhet	48
Kapittel 4: Analyse	50
4.1 Forskningsspørsmål 1: Hvordan fremstilles første verdenskrig i filmen og nyinnspillingene av <i>Intet nytt fra vestfronten</i> ?	50
4.1.1 <i>Intet nytt fra vestfronten 1930</i>	51
4.1.1.1 Plot og narrativ	51
4.1.1.2 Den historiske konteksten 1930	55
4.1.1.3 Funksjon og behov	59
4.1.2 <i>Intet nytt fra vestfronten 1979</i>	62
4.1.2.1 Plot og narrativ	62
4.1.2.2 Den historiske konteksten 1979	67
4.1.2.3 Funksjon og behov	71
4.1.3 <i>Intet nytt fra vestfronten 2022</i>	75
4.1.3.1 Plot og narrativ	75
4.1.3.2 Den historiske konteksten 2022	80
4.1.3.3 Funksjon og behov	84

4.2 Forskningsspørsmål 2: Har det forekommet en endring i hvordan historie brukes til å fremstille første verdenskrig i film?	87
4.3 Forskningsprosjektet i lys av tidligere forskning	92
Kapittel 5: Oppsummering/Konklusjon.....	95
Litteraturliste:	98

Antall ord: 32'352

+ vedlegg/annet: 34'372

Historien vi sitter igjen med

Kapittel 1: Innledning

Historie som vitenskap er et stort fagfelt med utallige forskningsfronter. Historie kan forskes på flere nivåer; som en kronologisk fortelling av årsaker og konsekvenser fra fortid til samtid, som en redegjøring av valg tatt i nåtid basert på fremstillingen av en distansert og forsvunnen fortid, som en metakognitiv praksis der forskning på historiske fenomener utgjør og definerer historiefaget som praksis, etc. Uansett hvilket nivå en befinner seg i når det kommer til å forske på historie stilles et grunnleggende spørsmål seg like gyldig for definisjon: hva er historie?

Nå er det riktignok ikke spørsmålet om hva historie er som definerer denne masteroppgaven, men spørsmålet om hvilken historie vi sitter igjen med ut fra hvordan fortiden er blitt fremstilt i film i forskjellige perioder de siste 100årene. Allikevel er spørsmålet om hva historie er en viktig byggestein for utviklingen av denne oppgaven, der spørsmålet om hvordan historie brukes er med å klargjøre noen av linjene for hva historie er, og hvordan den har blitt brukt i forskjellige kontekster i fortiden og samtiden. På samme tid er spørsmålene om hva historie er, hvordan historie brukes og har blitt brukt, et personlig interesseområde for en kommende historielærer i den norske skolen.

Samtidig, med utgangspunkt i den digitale samtiden vi befinner oss i, og med et spesielt kritisk blikk på undervisningen i skolen når det kommer til historiefaget, er bruken av film i undervisning et fenomen som har vokst frem i takt med teknologien og samfunnets utvikling fra tidlig 1900-tallet til i dag. Imidlertid har teknologien og samfunnet utviklet seg i en enorm hastighet i denne perioden og utviklinger har forekommet både når det gjelder film som

medium, men også hvordan historie brukes av kommersielle aktører for å si noe om fortiden og samtiden.

Med utgangspunkt i denne utviklingen og med fokus på film og hvordan kommersielle aktører har brukt historie til å male et bilde av en forsvunnen fortid, ligger fundamentet for det som er kommet til å bli min masteroppgave.

1.1 Problemstilling og forskningsspørsmål

Hvordan historie brukes fungerer som en inngang til å forske på mange spennende tema og områder innen historiefaget. Som en kommende historielærer i den norske skolen er min forståelse av hvordan historie brukes knyttet opp mot den nye læreplanen i historie, der historiebruk kan anvendes opp mot både kompetansemål, kjerneelementer, fagets relevans og til fagets grunnleggende ferdigheter når det kommer til å kunne lese og reflektere over hvordan ulike fremstillinger av fortiden formes av ulike verdier, holdninger og ståsted.¹ Imidlertid kan historiebruk anvendes på mange forskjellige vis, innenfor flere områder i historieforskning. Derfor har jeg valgt å avgrense oppgaven til å fokusere på hvordan historie brukes til å fremstille første verdenskrig i film ut fra tre forskjellige perioder de siste 100årene.

Hvordan historie har blitt brukt av kommersielle aktører til å fremstille fortidige hendelser er et fenomen som har sett en økning i popularitet i takt med den teknologiske utviklingen i et stadig mer teknologisk samfunn i dagens samtid. Spørsmålet om det har forekommet en endring i hvordan historie brukes, og har blitt brukt, stiller seg derfor gjeldende i lys av denne utviklingen. Samtidig har synet på krig fra slutten av første verdenskrig i 1918 og frem til dagens samtid vært formet av flere konflikter som har preget samfunnsutviklingen i denne perioden; andre verdenskrig, Vietnamkrigen og den kalde krigen for å nevne noen av de mest sentrale. Dette former bakteppet for hvorfor jeg har valgt å studere fremstillingen av første verdenskrig i film over tid.

Denne oppgaven vil foreta en undersøkelse av om det har forekommet en utvikling i hvordan historie brukes til å fremstille første verdenskrig i film fra tre ulike perioder de siste 100 årene. Med utgangspunkt i samfunnsendring og teknologisk fremvekst vil det være interessant å se hvordan historie har blitt brukt til å male et bilde av en distansert og forsvunnen fortid, gjennom filmenes evne til å gi en visualisert tolkning av fortiden. Med utgangspunkt i

¹ Utdanningsdirektoratet, «Læreplan i historie – fellesfag i studieforbereende utdanningsprogram».

første verdenskrig vil jeg ta utgangspunkt i filmen og nyinnspillingene av *Intet nytt fra vestfronten*². Ut fra dette har forskningsprosjektet mitt følgende problemstilling: Hvordan brukes historie til å fremstille første verdenskrig i filmen *Intet nytt fra vestfronten* fra 1930 og nyinnspillingene fra 1979 og 2022?

Kort oppsummert skal dette forskningsprosjektet svare på to spørsmål:

- Hvordan fremstilles første verdenskrig i filmen og nyinnspillingene av *Intet nytt fra vestfronten*?
- Har det forekommet en endring i hvordan historie brukes til å fremstille første verdenskrig i film?

Forskningsspørsmålene vil være med å dekke to hovedelementer som problemstillingen ønsker å belyse. Det første spørsmålet tar for seg historien som kommer til uttrykk i filmen ved å se på hvordan regissøren har valgt å fremstille grunnfortellingen, samt hvordan skildringene av krigen kommer til uttrykk i filmens helhet. Her vil det være interessant å se hvordan filmens narrativ underbygger aspekter ved krigen og hvordan aktørene portretteres for å si noe om hvordan filmen gir en visuell tolkning av første verdenskrig. Forskningsspørsmål to vil se nærmere på om det har forekommet en endring i hvordan historie brukes til å fremstille første verdenskrig i film. Her vil det være av interesse å se i hvilken grad det har forekommet en endring i filmenes fremstilling av første verdenskrig, spesielt med tanke på at filmene tar utgangspunkt i den samme anti-krigsfortellingen basert på romanen av samme navn av Erich Maria Remarque.

1.2 Forskningssituasjon

Historiebruk og historiefilm er ord og begreper innen det moderne historiefaget som har en rik mengde teori. Begrepene har feste i aktive forskningsfronter der de er bygget opp av et mangfold av perspektiver, meninger og praksiser. Imidlertid er det rom for å skille forskningsfrontene fra hverandre der historiebruk har røtter til forskningsfeltet som omhandler minnehistorie, og historiefilm i større grad tilnærmer seg forskningsfeltet innen historiedidaktikken. Selv om en kan skille forskningsfeltene fra hverandre overlapper de imidlertid der begge feltene kan klassifiseres som tverrfaglige. I krysningspunktet mellom disse forskningsfeltene formes en forskningsfront der forholdet mellom film og historie står i fokus.

² *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930); Intet Nytt Fra Vestfronten (1979); Intet nytt fra vestfronten (2022)*.

Innen historiebruk presenteres dette i form av det som klassifiseres som kommersiell historiebruk og inn under dette en debatt om historiefilmens rolle i lys av historiefaget.

Historiebruk er et område innen historieforskningen som har sett en økning i popularitet i Norden i nyere tid. Ola Svein Stugu³ og Håkon Rune Folkenborg⁴ er begge norske historikere og forfattere som har skrevet innføringsverk når det kommer til historiebruk. Dette forskningsprosjektet vil benytte seg av teoriene presentert av Stugu og Folkenborg når det kommer til forståelsen av historiebruk som dette forskningsprosjektet legger til grunn i forkant av analysen. I tillegg til dette vil forskningsprosjektet også hente inspirasjon fra historiebrukstypologien og, teorien som følger med, utformet av den svenske historikeren Klas-Göran Karlsson.⁵

Når det kommer til forskningsområdet som har med film og historie å gjøre kan dette betegnes som et felt som har vært i stadig utvikling i takt med filmens etablering i samfunnet de siste 100årene. Film utgjør empirien for dette forskningsfeltet og legger derfor noen føringer for tilnærmingen som ligger til grunn i forkant av, og under analysen. I dette ligger tilnærmingen til film, formet av debatten om historiefilmens rolle når det kommer til filmens formidling av historie. Robert Rosenstone⁶, Pierre Sorlin⁷ og Peter Seixas⁸ former rammene for denne debatten om historiefilmens rolle og posisjon for historiefaget.

Ettersom mitt forskningsprosjekt omhandler hvordan første verdenskrig fremstilles i film, vil jeg posisjonere oppgaven i forhold til litteratur som tar utgangspunkt i film og formidlingen av historie. Dette er et rikt forskningsmiljø som har bidratt med litteratur tilknyttet hvordan det audiovisuelle mediet film portretterer og behandler fortiden. Jeg vil i forlengelse av min analyse posisjonere forskningsprosjektet mitt i forhold til to tidligere analyser av det som utgjør mitt empiriske materiale av de to første tidsperiodene 1930 og 1979. Margot Norris⁹ har gjort en komparativ analyse av filmadapsjonene av *Intet nytt fra vestfronten*¹⁰ fra 1930 og 1979, hvor gjengivelsen av filmens grunnfortelling ses i lys av den originale romanen *Im*

³ Stugu, *Historie i bruk*.

⁴ Folkenborg, *En fortid - mange fortellinger*.

⁵ Karlsson, *Historien är nu*.

⁶ Rosenstone, *History on Film / Film on History*.

⁷ Sorlin, «How to Look at an 'Historical' Film».

⁸ Seixas, «Confronting the Moral Frames of Popular Film: Young People Respond to Historical Revisionism».

⁹ Norris, «Revisiting All Quiet on the Western Front».

¹⁰ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930); Intet Nytt Fra Vestfronten (1979)*.

*Westen nichts Neues*¹¹ av Eric Maria Remarque. Thomas F. Schneider¹² har gjort en analyse av hvordan krigføringen portretterer og fremstilles i filmadapsjonene av *Intet nytt fra vestfronten*¹³ fra 1930 og 1979. Mitt forskningsprosjekt vil også foreta en analyse av det samme empiriske materialet som Norris og Schneider, når det kommer til filmadapsjonene. I tillegg vil jeg også inkludere den siste filmadapsjonen av romanen som kom ut i 2022, hvor jeg videre vil foreta en analyse av hvordan historie brukes til å fremstille første verdenskrig i film.

1.3 Empiri

Når det kommer til å foreta en undersøkelse om det har forekommet en endring i hvordan historie har blitt brukt i formidlingen av første verdenskrig de siste 100årene finnes det utallige kilder og materiale. En mulighet er eksempelvis å ta utgangspunkt i den skrevne litteraturen som skildrer hendelsene fra første verdenskrig. Dette er et rikt felt, der den første perioden av romaner, skrevet fra krigens slutt i 1918 til rundt 1932 i hovedsak er skrevet av veteraner som selv tok del i krigens gang. Av romaner skrevet i denne perioden ville eksempelvis Ernest Hemingways *Farvel til våpnene* fra 1929 eller Erich Maria Remarques *Intet nytt fra vestfronten* fra 1929 vært aktuelle. Imidlertid finner en mindre romaner som omhandler første verdenskrig etter denne perioden. Derimot har faglitteratur om første verdenskrig sett en ny bølge interesse blant lærde i nyere tid, som Jay Winter foreslår kan være generasjonsbasert og oppstått i skyggen av andre verdenskrig og perioden i og rundt Vietnamkrigen.¹⁴ En svakhet med å ta utgangspunkt i den skrevne litteraturen om første verdenskrig er ironisk nokk mangfoldet av litteratur skrevet om nettopp denne perioden, der endringer i historiografien allerede er godt dokumentert og redegjort for.

Om en ser vekk fra den skrevne litteraturen kunne en annen mulighet for å analysere om det har forekommet en endring i hvordan historie har blitt brukt i formidlingen av første verdenskrig vært og sett på visuelle fremstillinger fra krigen i form av bilder, skisser, karikaturer og malerier. Hvis en deler tanken om at et bilde sier mer enn tusen ord vil det å ta for seg hvordan krigen kommer til uttrykk i visuelt format være en mulighet for å kunne si noe om hvilke aspekter ved krigsfremstillingen som utspiller seg i større grad på lerretet. Eksempelvis har kunstretninger som dadaisme direkte utsprang som følge av første verdenskrig. Imidlertid

¹¹ Remarque, *Im Westen nichts Neues*.

¹² Schneider, «The two 'All Quiets': Representations of Modern Warfare in the Film Adaptations of Erich Maria Remarque's *Im Westen nichts Neues*».

¹³ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930); Intet Nytt Fra Vestfronten (1979)*.

¹⁴ Winter, «Catastrophe and Culture», 525.

kan en trekke likhet til den skrevne litteraturen som har med romaner å gjøre, der en finner et bortfall av materiale som omhandler første verdenskrig i perioden etter andre verdenskrig. I likhet med den skrevne litteraturen er også kunsthistorie fra første verdenskrig til nyere tid et godt etablert felt der det vil være utfordrende å tilføye noe nytt i forlengelse av denne masteroppgaven.

Et tredje alternativ, og imidlertid alternativet som utgjør det empiriske materialet for dette forskningsprosjektet, er det audiovisuelle mediet film. I likhet med den visuelle kunsten som skildrer handlingene som fant sted i perioden 1914-1918 består film av 24 bilder i sekundet, og avhengig av filmens sjanger, en gjennomsnittlig spilletid på omtrent 90 minutter eller mer.¹⁵ Filmer som tar utgangspunkt i første verdenskrig og gir en visuell tolkning av denne perioden har vært i produksjon fra tidlig 1930-tallet til dagens samtid, og har sett økende interesse og oppslutning når det kommer til publikum og hvilken rolle film har i samfunnet. Film som medium i portrettering av fortidige hendelser har i tillegg vært et område for debatt innen historieforskning når det kommer til formidlingsevnen det visuelle mediet har overfor et mottakelig og stort publikum. Med utgangspunkt i film som empiri har dette forskningsprosjektet et rikt materialutvalg å ta utgangspunkt i for analyse om det har forekommet en endring i hvordan historie har blitt brukt til å fremstille første verdenskrig i det audiovisuelle mediet de siste 100årene.

1.3.1 Kriterier og valg av empirisk materiale

Av kriteriene for valg av empirisk materiale der formålet er å undersøke om det har forekommet en endring i hvordan historie brukes i fremstillingen av første verdenskrig, er 1) at det empiriske materialets form holdes lik i tidsperiodene som skal undersøkes. I dette kriteriet legger jeg at det empiriske materialets form og sjanger må være lik for periodene som skal analyseres. I den forstand har jeg valg å gå vekk fra den skrevne litteraturen når det kommer til romaner, der det er et mindretall av romaner i nyere tid som omhandler første verdenskrig. Dette er ikke å si at det ikke finnes romaner i nyere tid som setter handlingsrammen i perioden 1914-1918, men i kombinasjon med neste kriterium ble kildeutvalget fattigere.

Dette leder imidlertid til neste kriterium for valget av empirisk materiale. 2) Det empiriske materialet som benyttes må skildre sammenlignbare hendelser i tilknytning den historiske perioden under første verdenskrig. Siden første verdenskrig er så mye mer enn «bare»

¹⁵ Svendsen og Andresen, «Spillefilm».

skyttergravskrig legger jeg et kriterium at det empiriske materialet må skildre de samme aspektene ved krigen, slik at analysen kan ta utgangspunkt i de samme hendelsene når spørsmålet om hvordan historie brukes skal besvares. I dette legger jeg eksempelvis at det empiriske materialet fra 1930-tallet ikke kan skildre skyttergravskrigen på vestfronten, mens det empiriske materialet fra 2000-tallet skildrer krigen i luften, på havet eller på østfronten. Derimot at det empiriske materialet i begge periodene må skildre de samme hendelsene for å gi rom for å analysere om det har forekommet en endring i hvordan første verdenskrig kommer til uttrykk i det empiriske materialet.

Et kriterium, selv om det er noe åpenlyst, er 3) at det empiriske materialet må være fra minst to forskjellige perioder de siste 100årene. Materialet kan ikke være fra samme periode ettersom formålet med dette forskningsprosjektet er å se endring over tid. Med dette kriteriet vil jeg legge en føring for at materialet som skal analyseres må ha et minimum av 30-40 års mellomrom for å gi det empiriske materialet mulighet til å belyse eventuelle endringer av hvordan historie brukes for å skildre felles aspekter ved første verdenskrig. Avhengig av det tidligste empiriske materialets utgivelsesdato, vil en periode på 30-40års mellomrom ta høyde for eventuelle endringer i fremstillingen av første verdenskrig, slik Winter foreslår kan være generasjonsbasert og oppstått i skyggen av andre verdenskrig og Vietnamkrigen¹⁶. En annen årsak til å ha et mellomrom på 30-40år er med utgangspunkt i den samfunnsbaserte utviklingen som har forkommet de siste 100årene, spesielt med utgangspunkt i teknologisk fremvekst, samt film og kinos rolle i samfunnet.

Et siste kriterium, er 4) at det empiriske materialet har vært av samfunnsmessig betydning, interesse eller spisset mot et kommersielt publikum. I dette legger jeg at materialet har vært mottatt av den generelle offentlighet og ikke forbigått i stillhet til et lite publikum. Kriteriet er av interesse der det empiriske materialets samfunnsmessige betydning vil kunne belyse noen felles aspekter ved historien som skildres i visuell format i filmene, og hvordan dette kan være med å forme historien vi sitter igjen med i etterkant av å ha sett den aktuelle filmen.

Ut fra disse kriteriene har jeg valgt film som grunnlag for dette forskningsprosjektet. Filmfronten som har iscenesatt første verdenskrig er et område som har produsert materiale fra tidlig på 1930-tallet til i dag. Dette gir grunnlag for en rik kildesituasjon med gode valgmuligheter når det kommer til videre valg av film, som igjen redegjør for kriteriet om lik

¹⁶ Winter, «Catastrophe and Culture», 525.

form på det empiriske materialet. Videre, gitt den rike kildesituasjonen vil det være mulig å finne filmer som skildrer de samme hendelsene, samtidig som kriteriet om at materialet er produsert i forskjellige tidsperioder overholdes. Ut fra kriteriene om valg av empirisk materiale har jeg valgt å ta utgangspunkt i tre filmer som alle kan argumenteres å være av samfunnsmessig betydning, gitt filmenes omdømme og prisberømmelse ved sine respektive utgivelser. Jeg har valgt å ta utgangspunkt i filmen og gjeninnspillingene av *Intet nytt fra vestfronten*¹⁷ inspirert av romanen av samme navn, av Erich Maria Remarque.

1.3.2 *Intet nytt fra vestfronten 1930, 1979 og 2022*

Intet nytt fra vestfronten, originalt *Im Westen nichts Neues* men kanskje mest kjent som *All Quiet on the Western Front* er en antikrigsroman skrevet av veteranen Erich Maria Remarque¹⁸ og utgitt i 1929. Romanen, med sin antimilitaristiske og brutale skildring av forholdene som fant sted på vestfronten under første verdenskrig ble en verdenssensasjon, og fikk allerede i 1930 en adaptasjon i form av film, regissert av Lewis Milestone.¹⁹ Filmatiseringen av romanen vant Oscar-prisen for beste film, samt Oscar-prisen for beste regi.²⁰ Samtidig, omtales filmen som en av de fremste krigsskildringene av Filmarkivet.no²¹ og også som en av de beste filmene som omhandler første verdenskrig av Filmfront.no.²²

Intet nytt fra vestfronten fikk i 1979 en ny filmatisering, denne gangen i regi av Delbert Mann.²³ Filmen fra 1979 betegnes som en moderne nyinnspilling av den prisberømte filmen fra 1930 og er introdusert som en fjernsynsfilm i farger, der originalfilmen fra 1930 var filmet svart-hvitt og utelukkende ment for et kinopublikum. Denne utgaven av *Intet nytt fra vestfronten* ble nominert til, men vant ikke, «Directors guild of America-prisen for beste regi innen TV-film eller miniserie (1980)» og «Primetime Emmy Award for beste drama- eller komedie-spesial (1980)».

Den siste filmatiseringen av romanen fra 1929 kom ut i 2022. Filmen er regissert av Edward Berger²⁴ og er den første av filmene regissert av en tysk regissør og utgitt med tysk tale. Filmen er av typen «Netflix original film» og rettet mot et internasjonalt publikum på

¹⁷ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930); Intet Nytt Fra Vestfronten (1979); Intet nytt fra vestfronten (2022).*

¹⁸ Remarque, *Im Westen nichts Neues*.

¹⁹ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930).*

²⁰ Vestli, «Intet nytt fra Vestfronten».

²¹ «Intet nytt fra vestfronten».

²² «Beste filmer 1. verdenskrig».

²³ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1979).*

²⁴ *Intet nytt fra vestfronten (2022).*

Netflix sin egen digitale streamingplattform. Totalt har filmen vunnet 55 priser og har 81 nominasjoner, deriblant vunnet fire av Oscar-prisene for beste internasjonale spillefilm, beste originale score (original musikk skrevet spesifikt for den assosierte filmen), beste produksjons design og beste kinematografi i 2023.²⁵ Filmen har mottatt både ros og kritikk for sin adaptasjon av romanen fra 1929.

Grunnfortellingen som alle filmatiseringene spiller på tar utgangspunkt i Paul Bäumer og vennene hans som verver seg til militærtjeneste etter å ha blitt inspirert og overtalt av rektoren sin, Kantorek. I møte med krigens brutalitet på vestfronten blir tidligere perspektiv om patriotisme og ære knust og erstattet med en nådeløs kamp om overlevelse. Romanen har en internasjonal anerkjennelse som en av de fremste antikrigsromanene, og skildrer eksplisitt budskapet om at krig er bortkastet og nytteløst. Romanen har ingen lykkelig slutt, der grunnfortellingens resolusjon er død uten betydning i krig fylt med grusomhet, frykt, usikkerhet og brutalitet.

1.3.3 Begrensinger ved empirisk materiale

Når det kommer til begrensninger ved valget av det empiriske materialet er det noen punkter som må gjøres rede for. Det første er i forhold til materialets geografiske opprinnelse. Det andre er med utgangspunkt i det empiriske materialets form og opphav når det gjelder utvalget av empiri i tråd med kriterium nr.2.

Det første punktet, når det gjelder materialets geografiske opprinnelse, ser jeg det som nødvendig å redegjøre for, og forsvare valget av film. Som nevnt ovenfor under presentasjonen av de ulike filmenes opphav, er det et skille i det geografiske opphavet til den siste adaptasjonen av *Intet nytt fra vestfronten*,²⁶ i motsetning til de to første. De to første adaptasjonene av *Intet nytt fra vestfronten*²⁷ er filmet av regissører av Amerikansk opprinnelse. Den siste adaptasjonen er regissert av en Tysk-Østerisk filmregissør, og er den første filmen med original tysk tale. Problematikken utformer seg i forholdet regissørene har til perioden 1914-1918, da historiekulturen som former forståelsen av første verdenskrig umulig kan sammenlignes.

Det andre punktet som imidlertid legger en begrensning på det empiriske materialet, gjelder utvalget i tråd med kriterium nr.2; At det empiriske materialet må skildre

²⁵ «All Quiet on the Western Front (2022 Film)».

²⁶ *Intet nytt fra vestfronten* (2022).

²⁷ *Intet Nytt Fra Vestfronten* (1930); *Intet Nytt Fra Vestfronten* (1979).

sammenlignbare hendelser i tilknytning den historiske perioden. I den forstand er de filmatiske adaptasjonene av *Intet nytt fra vestfronten*²⁸ like, der alle filmene baserer seg på den samme grunnfortellingen av romanen av samme navn, skrevet av krigsveteranen Erich Maria Remarque. Samtidig som dette sikrer at filmene skildrer de samme hendelsene, legges det fremdeles en begrensning for friheten regissørene har i arbeidet med fremstillingen av første verdenskrig, der filmen til sist er en adaptasjon av grunnfortellingen som former handlingen i den originale romanen fra 1929; *Im Westen nichts Neues*²⁹.

Den sistnevnte begrensningen presenterer seg som nevnt ovenfor i form av en likhet, der filmene som utgjør det empiriske materialet baserer seg på den samme grunnfortellingen. Dette gjør imidlertid at materialets geografiske opprinnelse presenterer seg som mindre problematisk. Regissørene har alle basert seg på den samme grunnfortellingen og har alle en ulik tilnærming til den historiske perioden med utgangspunkt i samtiden filmene produseres ut fra. Selv om analysen tilknyttet dette forskningsprosjektet vil måtte ta høyde for ulikheter i regissørenes tilknytting og forståelse av den historisk perioden er det imidlertid historiebruken og hvordan den former fremstillingen av første verdenskrig i visuell format som utgjør hovedelementet i dette forskningsprosjektet. Et siste punkt som også er vært å nevne i denne redegjørelsen for valg av film, med utgangspunkt i disse begrensningene er filmenes internasjonale rolle når det kommer til visualiseringen av første verdenskrig. Alle adaptasjonene, spesielt med utgangspunkt den førte filmatiseringen og den siste, har nådd ut til et internasjonalt filmpublikum og har derfor formet visualiseringen av første verdenskrig ikke utelukkende til et amerikansk eller tysk filmpublikum.

1.4 Oppgavens struktur

Oppgavens inndeling og overordnede struktur er delt inn i fem kapitler. Kapittel 1, utgjør innledningen til dette forskningsprosjektet og presenterer problemstillingen samt forskningsspørsmålene. Innledningen redegjør for forskningssituasjon, presenterer og begrunner valg av forskningsprosjektets empiri og redegjør for oppgavens struktur.

Kapittel 2, tar for seg det teoretiske bakteppet som oppgaven støtter seg på. Under teorikapittelet er det en todeling der historiebruksteori og teori på historie og film blir redegjort for. Teorien som omhandler historiebruk, forankrer seg i teorier av Ola Svein Stugu og Håkon

²⁸ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930); Intet Nytt Fra Vestfronten (1979); Intet nytt fra vestfronten (2022).*

²⁹ Remarque, *Im Westen nichts Neues.*

Rune Folkenborg samtidig som historiebrukstypologien utformet av Klas-Göran Karlsson brukes til å gi en oversikt over ulike tilnærminger til bruken av historie på ulike områder i samfunnet. Videre presenteres relevant informasjon med utgangspunkt i film som medium og hvilke føringer som legges ut fra historiske fremstillinger i film. Narrativ teori utgjør i kombinasjon med teorien om historiebruk det analytiske grunnlaget for filmanalysen i dette forskningsprosjektet.

Kapittel 3, er forskningsprosjektets metodekapittel. Dette kapitlet vil redegjøre for metoden som skal brukes i følgende kapittel for å analysere det empiriske materialet. Videre vil kapitlet også drøfte den analytiske prosessen. Sluttvis vil kapitlet drøfte begrensninger ved metoden.

Kapittel 4 er analysekapitlet. Filmen og nyinnspillingene av *Intet nytt fra vestfronten*³⁰ analyseres ut fra forskningsspørsmålene, og ut fra det teoretiske bakteppet som er redegjort for i et tidligere kapittel. Analysen vil i hovedsak analysere filmene etter hvordan historie brukes til å fremstille første verdenskrig med hjelp av narrativ teori. Analysen vil forsøke å svare på forskningsprosjektets problemstilling. Sluttvis i kapitlet vil funnene gjort i analysen drøftes opp mot tidligere forskning.

Kapittel 5 vil presentere forskningsprosjektets konklusjon i lys av problemstillingen.

³⁰ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930); Intet Nytt Fra Vestfronten (1979); Intet nytt fra vestfronten (2022).*

Kapittel 2: Teori

Ettersom denne masteroppgaven har utgangspunkt i to forskningsfelt innen historiefaget vil det være hensiktsmessig å redegjøre og etablere for det teoretiske grunnlaget i et eget kapittel. Oppgaven tar som nevnt innledningsvis utgangspunkt i forskningsfeltene som omhandler historiebruk, og film og historie. Jeg vil dele teorikapittelet inn i to deler. Den første delen vil redegjøre for forskningsfeltet som omhandler historiebruk. Hvordan historie brukes utgjør hovedelementet i mitt forskningsprosjekt. I første del av teorikapittelet vil jeg derfor redegjøre for forskningsfeltet som har med historiebruk å gjøre. Jeg vil ta for meg fremveksten av historiebruk som forskningsfelt og redegjøre for begreper. Jeg vil se nærmere på ulike måter bruken av historie er blitt kategorisert og samtidig redegjøre for min egen forståelse av historiebruk.

Ettersom film er det empiriske materialet dette forskningsprosjektet tar utgangspunkt i som grunnlag for analyse, vil det å redegjøre for materialets posisjon innenfor historieforskningen være sentralt der films portrettering av fortidige hendelser er et tema som huser mange meninger blant historikere. Jeg vil i den sammenheng redegjøre for historiefilmens forhold til historiefaget samt ta utgangspunkt i debatten om historisk fiksjon med utgangspunkt i det kontroversielle utsagnet om film som historiens vindu tilbake i tid. Jeg vil deretter presentere og redegjøre for narrativ teori i film.

2.1 Historiebruksteori

Et fagfelt innen historie som har stor betydning for denne oppgaven er feltet som har med historiebruk å gjøre. Dette er et aktivt forskningsfelt, med et rikt teoretisk grunnlag med interesse for hvordan historie brukes for å si noe om fortiden, samtiden og fremtiden. For dette forskningsprosjektet vil hovedfokuset være på hvordan historie brukes til å fremstille første verdenskrig i filmen og gjeninnspillingene av *Intet nytt fra vestfronten*.³¹ Prosjektet vil også ha fokus på om det har forkommet en utvikling i hvordan historie brukes.

³¹ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930); Intet Nytt Fra Vestfronten (1979); Intet nytt fra vestfronten (2022).*

2.1.1 Historiebrukens fremvekst i korte trekk

Historiebruk som forskningsfelt har sett en økende popularitet i senere tid. Å betegne et fast startpunkt for fagfeltet i historisk kontekst viser seg imidlertid være mer komplisert enn å stadfeste en dato. Imidlertid har det moderne historiebruksfeltet røtter som strekker seg tilbake til slutten av 1800-tallet med en av de første kategoriseringene av ulike måter historie brukes beskrevet av Friedrich Nietzsche i sin bok *om nytten og skaden av historia for livet* utgitt i 1874.³²

På samme tid slekter historiebruksfeltet på et annet felt innfor historiefaget med utsprang i noenlunde samme periode. Feltet innen historiefaget som har med minnehistorie knytter seg til historiebruksfeltet med utgangspunkt i flere felles interesser. Feltet som omhandler minnehistorie, bygger på et rammeverk utviklet av den franske filosofen Maurice Halbwachs gjennom sine tanker om det som beskrives som kollektive minner.³³ Dette rammeverket har i senere tid blitt bygd videre på, blant annet av den franske historikeren Pierre Nora gjennom det som er kommet til å bli kjent som «Les lieux de mémoire» oversatt til «Sites of Memory» eller fysiske steder som holder kollektive minner i et samfunn.³⁴ Felles interesser for fagfeltene som omhandler historiebruk og minnehistorie presenterer seg eksempelvis gjennom hvilken betydning identitet har for enkeltindividet, og samtidig for samfunnet, gjennom historien. På samme tid overlapper historiebrukens institusjoner ofte med disse såkalte «lieux de mémoire» spesielt når det kommer til museum og kulturminnenes rolle innenfor historiefaget.³⁵

Som Stugu poengterer innledningsvis i sin bok: *Historie i bruk* fra 2008 er historiebruk et tverrfaglig fagfelt som har hentet impulser fra en rekke ulike disipliner, eksempelvis gjennom sosialantropologien, sosiologi, arkeologi, folkloristikk, etnologi, litteraturvitenskap og historiedidaktikk.³⁶ Det som imidlertid kan betegne historiebruken, er det overordnede interesseområdet som omhandler hvordan historie brukes. Gjennom dette perspektivet er det ikke fortiden i seg selv som blir interessant, men derimot hvordan tolkninger av fortiden brukes til å dekke ulike behov der fortiden tildeles ulike funksjoner ut fra hvem som formidler historien.³⁷

³² Stugu, *Historie i bruk*, 12.

³³ Halbwachs, *On Collective Memory*.

³⁴ Nora, «Between Memory and History», 1–7.

³⁵ Stugu, *Historie i bruk*, 132–38.

³⁶ Stugu, 12.

³⁷ Stugu, 11.

2.1.2 Historiebruk - begrep og begrepsavklaring

Det fremste begrepet som trenger å gjøres rede for i denne oppgaven er nettopp ordet og fagpraksisen i seg selv, nemlig historiebruk. Som nevnt innledningsvis er historiebruk et godt etablert felt. Hvordan historie brukes av ulike aktører til ulike formål ut fra ulike kontekst former et simplifisert rammeverk for definisjonen av historiebruksfeltet. Imidlertid har det blitt utformet modeller som hver for seg kan gi innsikt, samt skape forståelse for de ulike komponentene som til sammen utgjør fellesbetegnelsen «historiebruk». En modell jeg vil trekke inn i denne oppgaven er den heuristiske modellen til Stugu 2008³⁸ (fig.1).



Figur 1 - Stugu 2008

Modellen har to hovedelementer som er sentrale for historiebruken; *brukerne* og *historien*. Om en først retter blikket mot *brukerne* i denne modellen kan dette elementet forsås som historieskapende, der historie brukes ut fra bestemte formål, behov eller funksjon for å produsere historie. Elementet kan også forstås som bruk av historiske produkter som noen andre har produsert, og ikke bare i form av nyskapende historie. Stugu påpeker samtidig at formene av elementet imidlertid også kan opptre i sammensatt rolle, der ferdigstilte historiske produkter tolkes og formidles til andre brukergrupper.³⁹ På den andre siden kan *brukerne* i denne modellen også forsås som forbrukere av historie. I dette menes mottakeren av en historisk fremstilling, og hvordan historiens utforming for å dekke et bestemt formål eller behov, vil forme tolkningen og forståelsen til forbrukeren av det historiske materialet. Videre vil en kunne skille mellom aktiv og passiv mottakelse basert på *brukerne* sitt forhold til den aktuelle historien. Det andre elementet, *historie* forsås i denne sammenheng som råstoff og som produkt. I denne fremstillingen er definisjonen av historie forstått i bred form, der historie både ses på som et

³⁸ Stugu, 15.

³⁹ Stugu, 16.

råstoff som må jobbes videre med for så å kunne skape bilde av en større helhet, og historie som et mer eller mindre ferdig produkt som sier noe om fortiden og historien.

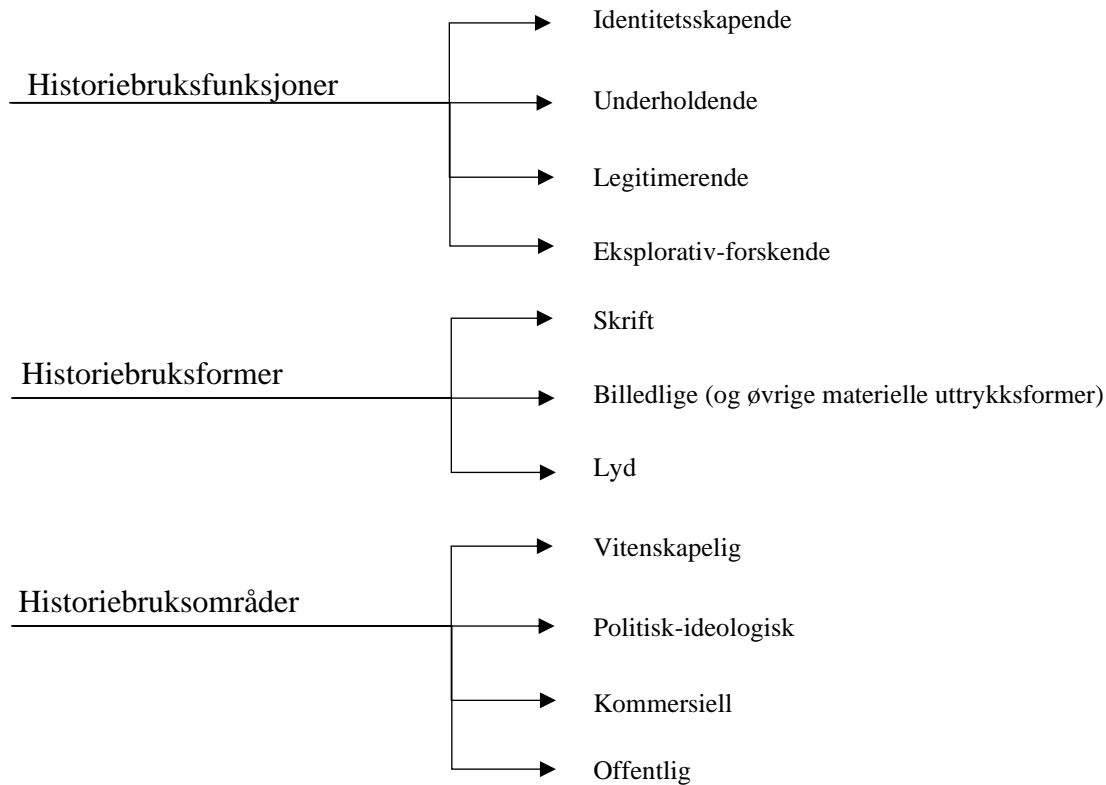
Ut fra denne modellen betegnes et forhold mellom *brukere* i form av aktører og forbrukere, og *historie* som en bred forståelse som fortid eller historisk fremstilling. Modellen er ikke lukket til et utelatende akademisk bruksområde, men som en bred modell som forsøker å belyse de store linjene mellom brukere av historie og det historiske materialet som brukes. Forestillinger av fortiden kan i videre forståelse derfor inkludere en forestilling av historie basert på formål, behov eller som funksjon, ofte tilknyttet et mer samfunnsfaglig bruksområde, sett opp mot et vitenskapelig bruksområde der tolkning og forståelse i grove trekk vektlegges. I modellen vektlegger også Stugu at det er innebygd en bestemt kommunikasjonsteoretisk forståelse.⁴⁰ Dette forklares som at bruken av historisk materiale alltid vil forekomme som en tolkning av det historiske produktet. I likhet, at en videreformidling av et historisk produkt gjerne vil forekomme ut fra egen tolkning, og aldri være helt likt slik produktet var ment i utgangspunktet. Dette er et fundamentalt element når det kommer til historiebevissthet, der fortiden aldri vil kunne gjenfortelles hunder prosent identisk, slik den faktisk var.

En annen modell som kan være hjelpelig i å definere og ramme inn begrepet «historiebruk», er modellen til Folkenborg 2018 (fig.2) der begrepet deles inn i tre hovedkategorier med flere underkategorier.⁴¹ Hovedkategoriene deles inn som funksjon, form og område. I denne modellen kan de ulike hovedelementene fortelle noe om historien som formidles. *Historiebruksfunksjoner* betegnes ut fra hvilket formål historie brukes, og kan deles inn i underkategorier for å videre kunne foreta en spisset analyse av historiebruk. Funksjoner som historie kan brukes for å dekke, kan for eksempel være i form av identitetsskaping, som underholdning, som legitimering eller som eksplorativ-forskende. Til hvilket formål historie brukes for å si noe om et bestemt tema definerer i denne forståelsen hvilken funksjon historiebruken har. Denne delen av modellen til Folkenborg deler likheter med modellen til Stugu, der bruken av historie kan forsås ut fra hvordan den formes etter bestemte formål, behov og funksjoner.

⁴⁰ Stugu, 16.

⁴¹ Folkenborg, *Én fortid - mange fortellinger*, 32.

HISTORIEBRUKSKATEGORIER



Figur 2 - Folkenborg 2018

Historiebruksformer er den andre hovedkategorien i modellen. Med historiebruksform menes i hvilket format fortiden kommer til uttrykk. Som illustrert (fig.2) kommer skriftlig form, billedlig form og lyd frem som mer spissede underkategorier. Historie i form av skrift er en av de vanligste formene fortiden har blitt tolket gjennom. Med Stugus modell i tanke, kan vi forstå skrift til både være et historisk produkt som må arbeides med for å kunne si noe om en større helhet, men også skrift i form av mer eller mindre ferdigskrevne historiske verk. Dette viser tilbake til hvilken funksjon, formål eller behov det historiske materialet tolkes ut fra. Videre under historiebruksformer kommer det billedlige, og øvrige materielle uttrykksformer, samt lyd. Billedlige former har utviklet seg over tid, og omfavner i dag audiovisuelle former som film og videospill, i motsetning til bilder, malerier, monumenter og lignende som har preget fortidsforståelsen i tiden før dagens samtid.

Historiebruksområder utgjør det siste hovedelementet i modellen og betegner ulike arenaer der historie brukes. Modellen betegner underkategorier innenfor historiebruksområdet til å innebære det vitenskapelige, politisk-ideologiske, kommersielle og det offentlige. Ulike arenaer og/eller aktører under spesifikke tilhørigheter kan bruke historisk materiale på forskjellige måter til å bygge opp under ulike formål og til å dekke ulike behov. Folkenborg

legger imidlertid vekt på at det er ulik oppfatning av hva som regnes som akseptabel bruk av fortiden i ulike samfunnsområder.⁴² Eksempelvis er spørsmålet om hvem som har rett til å tolke og fremstille historisk materiale en debatt som enda er av interesse når det kommer til historiefilmens rolle i historiefaget, spesielt ut fra debatten om valgene gjort av regissører når det kommer til historiske fremstillinger i film.

Modellen til Folkenborg er ment som et analytisk verktøy som ut fra sine tre hovedkategorier, og med spisset tilnærming gjennom underkategoriene, gir en innførende tolkning av ulike tilnærminger til begrepet historiebruk. Hovedkategoriene må imidlertid tolkes opp mot hverandre der enkelte områder innen historiebruksforskningen i større grad tilknytter seg en spesifikk praksis når det kommer til de ulike historiebruksfunksjonene det historiske materiale forespeiler. Eksempelvis, innenfor det vitenskapelige område der funksjonen ofte tilknyttes underkategorien som Folkenborg betegner som eksplorativ-forskende. Likt, tilknyttes ofte det kommersielle området til en underholdende bruk av historie. Jeg vil imidlertid redegjøre for, og drøfte, dette samspillet og effekten disse formene har for historiebruk i neste underkapittel; Historiebrukstypologi.

Ut fra modellene til Stugu 2008⁴³ (fig.1) og Folkenborg⁴⁴ 2018 (fig.2) kan en gi en innførende forklaring til begrepet historiebruk. Modellen til Stugu tar utgangspunkt i de to hovedelementene som utgjør historiebruksfeltet. Historiebruk betegnes gjennom forholdet mellom *bruker* og *historie*. I likhet betegner Folkenborg en mer detaljstyrt modell av begrepet der historiebruk deles inn i tre hovedkategorier der de tilsvarende underkategoriene kan brukes til å betegne og tolke en mer spisset analyse av hvordan historie brukes ut fra *funksjon*, *form* og *område*. Der modellen til Stugu fremstår som en mer objektiv beskrivelse av historiebruksfeltets interesseområder i form av de to viktigste komponentene, *brukeren* av historie og *historien* som brukes, viser modellen til Folkenborg i tillegg de ulike *områdene* og *formene* som inngår i hvordan historie brukes.

Historiebruk som begrep kan ut fra disse modellene forklares som et forhold mellom en aktørs bruk av fortiden der bruken må tolkes ut fra spørsmål om funksjon, form og område. Det som imidlertid utgjør kompleksiteten i dette forholdet er de forskjellige nivåene mellom *brukeren* av historie og *historien* som brukes. Brukeren av historie kan ut fra ulike behov, bruke fortiden på ulike vis til å oppnå et bestemt formål. I den forstand fungerer brukeren av historie

⁴² Folkenborg, 43.

⁴³ Stugu, *Historie i bruk*, 15.

⁴⁴ Folkenborg, *Én fortid - mange fortellinger*, 32.

som en *produsent* av historisk materiale. I likhet kan brukeren av historie også forstås som *forbruker* av historie og det historisk materiale som formidles. På samme tid kan historien som brukes være av ulik form. Historien kan komme frem både som *råstoff* og som *produkt*. Råstoff krever imidlertid videre arbeid for å kunne fortelle noe om en bestemt fortid, mens historie som produkt kan forstås som et mer eller mindre etablert historisk verk, der bruken av historie tar utgangspunkt i dette for videre utspill. Historiebruk som begrep betegner nettopp dette forholdet mellom bruker, mottaker og historien som brukes. Historiebruk er interessert i, slik det kommer frem i modellen til Folkenborg⁴⁵ 2018, å analysere måtene historiske fremstillinger kommer til uttrykk ved å knytte historien som brukes til bestemte kategorier for å bedre kunne forstå hvordan disse elementene utgjør en større helhet. Det er imidlertid viktig å poengtere, at begge modellene jeg har brukt for å redegjøre for begrepet historiebruk ikke omfavner alle sidene ved begrepet. Som nevnt ovenfor vil jeg komme mer inn på hvordan de ulike delene ved begrepet utspiller seg og gir uttrykk for en større helhet i neste underkapittel; Historiebrukstypologi. Derimot vil jeg argumentere for at de to modellene av Stugu⁴⁶ 2008 og Folkenborg⁴⁷ 2018 gir en innførende forståelse for det komplekse forholdet mellom brukerne av historie, og historien som brukes, samt som et eksempel på hvilke områder historie brukes, i hvilke former historie kommer frem, og med hvilken funksjon historie brukes til å dekke spesifikke behov.

2.1.3 Historiebrukstypologi

Hvordan historie brukes er ikke et nytt spørsmål i historiefaglig kontekst. I likhet er kategoriseringer av ulike tilnærminger til hvordan historie brukes heller ikke et nytt fenomen. Kategorisering av forskjellige måter å bruke historie, også kalt historiebrukstypologier har blitt brukt i samtale om historiefagets posisjon og retning i lang tid. Som typologi menes en inndeling og systematisering av materiale eller fenomener i bestemte, karakteristiske, typer basert på forskjeller og likheter.⁴⁸ Blant de første til å konstruere en form for systematisering med utgangspunkt i hvordan historie brukes er Friedrich Nietzsche i boken *om nytten og skaden av historia for livet* utgitt i 1874.⁴⁹ Nietzsche betegner bruken av historie ut fra tre forskjellige former som han betegnet som monumental, antikvarisk og kritisk. Den monumentale betegnes ut fra historie som et forbilde og som inspirasjon til handling. Den antikvariske som

⁴⁵ Folkenborg, 32.

⁴⁶ Stugu, *Historie i bruk*, 15.

⁴⁷ Folkenborg, *Én fortid - mange fortellinger*, 32.

⁴⁸ «NOAB».

⁴⁹ Stugu, *Historie i bruk*, 12.

trygghetssøkende som fremhevet det enkle og tradisjonelle. Og den kritiske som en benektelse av å se fortiden som et ideal.⁵⁰ Ulf Zander 2020, løfter i tillegg frem, fra Nietzsches fremstilling av historiebruk fra 1874, en kritikk om at det ikke er gitt at de profesjonelle historikerne alltid står for den legitime historieskrivingen, samtidig som andres bidrag på området er misbruk.⁵¹ Kritikken belyser spørsmålet om hvem som har rett til å utale seg om, samt forvalte historie, samtidig som spørsmål tilknyttet farene ved en ukritisk holdning til historiske fremstillinger løftes frem. I denne kritikken fremkommer det et behov for bevisstgjøring når det kommer til hvordan historie brukes, noe som står som et fundamentalt aspekt innenfor historiebruksforskningen.

Som tidligere nevnt har det blitt utformet flere historiebrukstypologier opp gjennom tiden. Typologienes rolle som en kategorisering av hvordan historie brukes byr på både fordeler og ulemper. Av fordeler fremtrer historiebrukstypologier som et utmerket analyseverktøy for å kunne danne forståelse opp mot den aktuelle historien som brukes. Å forstå hvilke aktører som bruker historie, hvordan historie kan brukes til å dekke en funksjon eller behov, samt hvilke implikasjoner historiefortellingen har for historieoppfattelsen til mottakeren er av stor viktighet med utgangspunkt i enkeltindividers historiebevissthet. Å være bevisst hvordan historie kan formes til å utfylle ulike behov, ut fra hvem som formidler historien, er viktig på alle områder der mottakergruppen skal ta stilling til en historisk fortelling de blir presentert. Samtidig, med utgangspunkt i historiebrukstypologier som analytiske verktøy, vil ulike aspekter ved en kategorisering bidra til å identifisere mønstre og trender når det kommer til hvordan historie brukes av ulike grupper til bestemte formål. Imidlertid byr historiebrukstypologier også på utfordringer. Et av de mest fremtredende problemene med historiebrukstypologier er at de ulike kategoriene ofte blir subjekt for generalisering. I en forlengelse av dette, hender det derfor mer enn ofte at en gitt case for hvordan historie brukes befinner seg et sted mellom to eller flere av kategoriene i typologien. Generalisering og forenkling av komplekse historiske fremstillinger kan derfor føre til at nyanser og detaljer ikke får rom til å utspille seg. Dette er viktig å være oppmerksom på når det kommer til hvilket forhold en legger i typologienes rolle når det kommer til historiebruk. Jeg vil i følgende del ta utgangspunkt i en av de nyere historiebrukstypologiene og se nærmere på hvordan den aktuelle typologien kategoriserer ulike elementer opp mot hverandre i inndelingen av ulike typer historiebruk.

⁵⁰ Stugu, 12.

⁵¹ Zander, «Historiens mangfold – reflexioner kring nutida historiebruk», 14.

Klas-Göran Karlssons typologi			
Bruk	Brukere	Behov	Funksjon
Vitenskapelig	Historikere Historielærere	Oppdage Rekonstruere	Verifiser, stadfeste Tolkning
Eksistensiell	Alle	Minnes Glemme	Orientering Forankring
Moralsk	Intellektuelle Velutdannede	Gjenoppdage	Rehabilitering Restaurering Forsoning
Ideologisk	Intellektuelle Politiske eliter	Konstruere Oppfinne	Legitimering Rasjonalisering
Ikke-bruk	Intellektuelle Politiske eliter	Glemme Dekke over (utplåna)	Legitimering Rasjonalisering
Politisk-Pedagogisk	Intellektuelle Politiske eliter Pedagoger	Illustrere Offentliggjøre Debattere	Politisering Instrumentalisering
Kommersiell	Aktører innen reklame og økonomi	Økonomisk gevinst Øke historiens verdi	Kommersialisering

Tabell 1 - Karlsson 2009

En av de nyere typologiene for historiebruk i dagens samtid er utformet av Klas-Göran Karlsson. Denne typologien deler ulike måter å bruke historie på inn i fire kategorier ut fra bruk, brukere, behov og funksjon.⁵² Typologien skiller med utgangspunkt i de fire kategoriene mellom syv ulike former for bruk av historie. Disse presenteres som vitenskapelig-, eksistensiell-, moralsk-, ideologisk-, ikke-bruk-, politisk-pedagogisk- og kommersiell historiebruk. Typologien utformet av Karlsson illustrerer et klart forhold mellom ulike historiebruksområder og de aktuelle brukerne av historie. Dette, sett opp mot behov og funksjon, fremstiller ulike måter å bruke historie. For å tydeliggjøre typologien opp mot historiebruk, kan den deles inn i to kategorier med utgangspunkt i Stugus modell for historiebruk.⁵³ I den forstand kan det skilles mellom *bruker* og *historie*. *Bruker* i denne typologien omfatter i denne forståelsen det aktuelle området historie brukes, samtidig som det også omfatter den aktuelle brukergruppen. *Historie* kan i bred forstand tolkes ut fra det tildelte behovet og funksjonen. Gjennom denne tolkningen av historie basert på behovene og

⁵² Karlsson, *Historien är nu*, 59.

⁵³ Stugu, *Historie i bruk*, 15.

funksjonene beskrevet i typologien, fremstilles det ulike måter å bruke historie på av ulike brukergrupper.

Vitenskapelig historiebruk⁵⁴ defineres i Karlssons typologi ut fra en brukergruppe innenfor den vitenskapelige sektoren, og oftest anvendt av historikere og historielærere. Historien som anvendes presenteres gjennom et behov for oppdagelse, samt som rekonstruksjon. Samtidig tildeles denne historiebruken funksjoner som verifiserende, stadfestende og som tolkende. Denne typen historiefremstilling bærer preg av historieformidling ut fra en grunntanke om å tilnærme seg en distansert fortid gjennom oppdagelse og rekonstruksjon av fortidsmateriale basert på kilder. Fortiden som kommer frem gjennom denne fremstillingen står som verifiserende og som stadfestende når det kommer til spørsmål om fortiden. Sett ut fra et historiografisk perspektiv står dette som eksempel på tradisjonell historieforskning, der fortidens funksjon forstås ut fra fortiden den representerer.

En type historiebruk som imidlertid angår oss alle sammen, presenteres gjennom det Karlsson beskriver som eksistensiell historiebruk.⁵⁵ Denne bruken forklares ut fra et behov for å minnes eller glemme og har funksjon som orienterende og forankrende. Denne formen for historiebruk aktiveres ifølge Karlsson som resultat av rask forandring eller som resultat av å være utsatt for sterkt press. Denne formen for historiebruk betegnes videre å være tilknyttet det private og etterlater seg som resultat derfor lite materiale.⁵⁶ Denne formen for historiebruk kan imidlertid argumenteres å ta utgangspunkt i fortiden som et ankringspunkt i menneskers identitetsbygging. Fortid som uttrykk for egen identitet er et felles område alle mennesker har til historien, ettersom vi alle er et produkt av fortiden. I en forlengelse av dette er det viktig å understreke at historie som identitetsbyggende både inngår i det individuelle, og det kollektive. Dannelsen av en felles identitet med utgangspunkt i å minnes noe felles, eller på samme tid glemme, fungerer som identitetsforsterkende og knytter bestemte folkegrupper sammen under en felles identitet. Stugu legger videre i denne tydingen at det er lettere å finne spor av det identitetsdannende i entydige tekster som er skrevne til et større publikum, i motsetning til fagtekst.⁵⁷

Blant de intellektuelle og velutdannede former det seg en form for historiebruk som Karlsson betegner som moralsk historiebruk.⁵⁸ Denne formen for bruk av historie utspilles

⁵⁴ Karlsson, *Historien är nu*, 57–59.

⁵⁵ Karlsson, 60–61.

⁵⁶ Karlsson, 60.

⁵⁷ Stugu, *Historie i bruk*, 35.

⁵⁸ Karlsson, *Historien är nu*, 62–63.

gjennom et behov for gjenoppdagelse og har funksjon som rehabilitering, restaurering og forsoning. I korte trekk kan denne formen for historiebruk knyttes til forsoning av tidligere hendelser med utgangspunkt i maktutøvelse blant styresmakter. Den moralske historiebruken må ikke misforstås til å ha en legitimerende funksjon, men derimot forstås som en måte å ta et oppgjør med en vanskeligstilt fortid, med en grunntanke om å kunne tilnærmes eller gjenopprette en tidligere tilstand. Moralsk historiebruk kommer somregel som følge av den såkalte ikke-bruken av historie (som jeg vil komme tilbake til) der det har forekommet en bevisstgjøring i et samfunn på at essensielle deler av historien har blitt dekket til eller unngått av statlige styresmakter.⁵⁹

Ideologisk historiebruk⁶⁰ betegnes ut fra en brukergruppe bestående av intellektuelle, samt politiske eliter. For denne bruken av historie betegnes et felles behov om å konstruere eller finne opp historiske fremstillinger for å dekke et funksjonsområde betegnet ut fra legitimering og rasjonalisering. Denne måten å bruke historie på kan betegnes ut fra historiens funksjon til å skape legitimering og rasjonalisering når det kommer til å støtte opp under et aktuelt styresett. Denne formen for historiebruk er i de grove linjene knyttet opp til de to store masseideologiene som har preget de siste to århundrene: sosialismen og kommunismen.⁶¹ Videre kan denne formen for historiebruk betegnes som et forsøk på å danne et historisk narrativ basert på relevant historisk kontekst. Dette forekommer imidlertid ikke ut fra empirisk forskning, men ut fra evnen til å overbevise og påvirke i en bestemt retning med utgangspunkt i historiske perspektiver.⁶²

Inn under den ideologiske historiebruken kommer det imidlertid frem en form historiebruk som Karlsson betegner som ikke-bruk av historie.⁶³ Ikke-bruk av historie er i likhet med den ideologiske historiebruken tilknyttet en brukergruppe bestående av intellektuelle og politiske eliter, men med et behov for å glemme eller dekke over. Historieformidlingen får imidlertid, i likhet med den ideologiske historiebruken, funksjon som legitimering og rasjonalisering. Karlsson understreker imidlertid at ikke-bruk av historie ikke er et spørsmål om å huske eller glemme en spesifikk dato, eller uaktsom bruk av fortiden uten samsvar til en historisk kontekst. Derimot betegnes ikke-bruk av historie som en deliberativ og ideologisk styring der enkelte aspekter av fortiden skal ignoreres.⁶⁴ Som tidligere nevnt, har den moralske historiebruken i noen tilfeller forekommet som et resultat av en tidligere ikke-bruk av historie,

⁵⁹ Karlsson, «The uses of history and the third wave of Europeanisation», 48.

⁶⁰ Karlsson, *Historien är nu*, 63–64.

⁶¹ Karlsson, 63.

⁶² Karlsson, «The uses of history and the third wave of Europeanisation», 50.

⁶³ Karlsson, *Historien är nu*, 64–65.

⁶⁴ Karlsson, «The uses of history and the third wave of Europeanisation», 51.

der enkelte aspekter ved fortiden har vært subjekt for tildekking og som i senere tid er blitt tatt opp av offentligheten igjen. Under denne formen for historiebruk er det også utviklet en typologi som tar for seg forholdet mellom hva som minnes og glemmes ved å se på hvordan politiske eliter bruker historie selektivt for å skape oppslutning rundt seg selv, og eget parti. Denne formen for historiebruk presenteres som strategisk stillhet⁶⁵ og tar utgangspunkt i forholdet mellom hva som minnes og glemmes ut fra en bestemt tanke om fortiden.

Den neste historiebruksformen som presenteres i Karlssons typologi er den politisk-pedagogiske historiebruken.⁶⁶ Denne betegnes ut fra en brukergruppe bestående av intellektuelle, politiske eliter og pedagoger. Historiebruksformen beskrives ut fra et behov om å illustrere, offentliggjøre og debattere. Den politisk-pedagogiske historiebrukens funksjon kan derfor sies å være som politisering og som instrumentalisering. Denne formen for bruk av historie kan også betegnes som metaforisk og symbolsk, ifølge Karlsson.⁶⁷ Den politiske historiebruken betegnes ut fra en sammenligning mellom fortidens mennesker og hendelser, opp mot dagens samfunn, med et bortfall av ulikheter. Historieformidlingen kan i denne sammenhengen brukes metaforisk og fungere til politisering. Dette står i likhet med den pedagogiske historiebruken der fortiden blir subjekt for et utvalg hendelser som kan sammenlignes for likheter og forskjeller. Dette, uten å antyde problematikken i å sammenligne en distansert og forsvunnen fortid med nåtiden ut fra samtidens premisser.

Den siste kategorien av historiebruk i Karlssons typologi er den kommersielle historiebruken.⁶⁸ Denne formen for historiebruk betegnes ut fra en brukergruppe av aktører innen reklame og økonomi der formålet og behovet for å bruke historien baserer seg på økonomisk gevinst samt å øke historiens verdi. Denne historiefremstillingen kan sies å ha funksjon som kommersialisering der fortiden blir et produkt for økonomisk gevinst. I senere tid har historiebruk innenfor et kommersielt felt floreret. Bruk av historie innen film, reklame, videospill, populærhistoriske tidsskrifter og lignende, bruker alle historie på forskjellige vis, men felles for alle er at historie til sist øker verdien i produksjonen, skaper oppslutning og tjener penger. Jeg vil i følgende delkapittel ta for meg denne formen for historiebruk, der den er sentral for dette forskningsprosjektet og trenger en videre utredelse utover typologiens føringer.

⁶⁵ Knutsen, «Strategic silence: political persuasion between the remembered and the forgotten».

⁶⁶ Karlsson, *Historien är nu*, 66–67.

⁶⁷ Karlsson, 66.

⁶⁸ Karlsson, 67–68.

Ut fra disse syv måtene å kategorisere ulike former for historiebruk blir det tydelig at fortiden kan brukes på mange forskjellige vis, av forskjellige personer og instanser, til å dekke ulike behov, ut fra ulike funksjoner. Imidlertid avdekkes flere spørsmål som gjelder hvordan historie brukes, ut fra kategoriseringene gjort i typologien. Som Karlsson selv påpeker, stilles det spørsmål tilknyttet grensesettingen mellom de ulike formene for historiebruk, der enkelte case analyser vil kunne passe innenfor flere av de ulike historiebrukskategoriene. Hvordan en skal forholde seg til typologien i forhold til de ulike kategoriseringene stiller seg også gyldig. Samtidig, stiller det samme spørsmålet seg gyldig, ut fra kritikken løftet frem av Ulf Zander som gjelder Nietzsches kategorisering av historiebruk fra 1874, der det ikke nødvendigvis alltid er gitt at de profesjonelle historikerne står for den legitime historieskrivingen, mens all annen form for historie er misbruk.⁶⁹ Spørsmålet om hvordan historie brukes, og hvilke typer historiebruk som kan klassifiseres som misbruk er imidlertid et vanskelig spørsmål å finne svar på.

Som jeg nevnte innledningsvis til dette underkapittelet byr historiebrukstypologier både på positive og negative sider ved sine kategoriseringer av ulike måter historie brukes. Historiebrukstypologien til Karlsson er ikke et unntak fra dette, og som nevnt ovenfor stilles det flere viktige spørsmål som gjelder typologiens egen rolle og funksjon. Jeg vil i følgende underkapittel redegjøre for min egen forståelse av historiebruk, der jeg vil drøfte sider ved min egen forståelse av begrepet og hvilken rolle historietypologi vil ha for dette forskningsprosjektet.

2.1.4 Min forståelse av historiebruk

Når det kommer til historiebruk formes min forståelse av begrepet både ut fra et teoretisk og et pedagogisk ståsted. På det teoretiske grunnlaget formes min forståelse av historiebruk ut fra modellene presentert i de to forrige underkapitlene Stugu 2008⁷⁰ og Folkenborg 2018.⁷¹ Jeg forholder meg til historiebruk som måter fortiden kommer til uttrykk gjennom historiske fremstillinger og samtidig, hva som ligger bak fremstillingen som presenteres. Historiebruk blir for meg et analyseverktøy som kan belyse sider ved historiske fremstillinger ut fra hvor bevisst fortiden brukes, og hvordan den brukes. Gjennom mitt teoretiske ståsted forholder jeg meg kritisk til å la historiebrukstypologier legge føringer for hva som kategoriseres innenfor en eller

⁶⁹ Zander, «Historiens mångfald – reflexioner kring nutida historiebruk», 14.

⁷⁰ Stugu, *Historie i bruk*, 15.

⁷¹ Folkenborg, *Én fortid - mange fortellinger*, 32.

annen form for historiebruk. I dette legger jeg at de historiske kategoriene som legges til grunn blir for generalisert til å kunne anvendes i form som analyseverktøy, som empirisk materiale kan analyseres ut fra, for så å betegne en form for gjeldende historiebruk når det kommer til det gitte materialet. Dette må for så vidt ikke bli misforstått til at jeg er imot typologiene. Imidlertid kommer dette inn på det pedagogiske grunnlaget jeg legger i historiebruk, der jeg som kommende lærer i den norske skolen har en læreplan i form av LK20, som legger noen føringer for hva som skal komme til uttrykk når begrepet historiebruk blir undervist til elevene. Under den pedagogiske tilnærmingen stiller ulike historiebrukstypologier seg aktuelle, der evnen til å illustrere hvordan ulike typer bruk av historie kan brytes ned til enklere former for å betegne hva som legges i å bruke historie. I dette legger jeg eksempelvis typologien til Karlsson, der ulike former for historiebruk brytes ned til historiens evne til å dekke bestemte behov samtidig som historieformidlingen tilegnes ulike funksjoner. Gjennom mitt pedagogiske ståsted ser jeg på historiebrukstypologier som et godt verktøy når det kommer til å undervise om ulike måter historie kan brukes av ulike aktører innenfor ulike områder til å dekke bestemte behov, samtidig som historieformidlingen tilegnes en funksjon.

Med dette som utgangspunkt vil forståelsen av historiebruk som danner grunnlaget for dette forskningsprosjektet håndtere begrepet som beskrevet ovenfor. Når det kommer til historiebrukstypologienes rolle i dette forskningsprosjektet vil disse fungere som kilder til inspirasjon. Hvordan typologiene kategoriserer ulike typer historiebruk ut fra bruksområde, brukergruppe, hvilket behov som dekkes og samtidig hvilken funksjon historieformidlingen tildeles vil være av hjelp til å betegne hvordan historie brukes ut fra ulike bruksscenarioer. For dette forskningsprosjektet vil det bli foretatt en historiebruksanalyse av hvordan historie brukes i filmen og nyinnspillingene av *Intet nytt fra vestfronten*⁷². Med utgangspunkt i det empiriske materialet dette forskningsprosjektet har valgt å fokusere på vil jeg i følgende underkapittel gå mer i dybden på et område innen historiebruken som står seg relevant ut fra empiriens form; den kommersielle historiebruken.

2.1.5 Den kommersielle historiebruken

Det er generell enighet om at feltet som omhandler historiebruk innenfor det kommersielle området i samfunnet ikke lar seg definere på et enkelt vis.⁷³ Kommersiell bruk av historie blir

⁷² *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930); Intet Nytt Fra Vestfronten (1979); Intet nytt fra vestfronten (2022).*

⁷³ Stugu, *Historie i bruk*, 138; Folkenborg, *En fortid - mange fortellinger*, 71.

et samlebegrep for mange forskjellige typer instanser, som alle bruker historie på forskjellige måter til å dekke ulike behov. Innenfor dette feltet brukes historie i alt fra reklame, film og TV, videospill, musikk, skjønnlitteratur, etc. Historie under dette feltet kan påta seg mange forskjellige roller ut fra hvilket behov som skal dekkes. Som Stugu påpeker kan historiebruken dekke funksjoner som alt fra opplysning til underholdning, samt fra faglig formidling til kommersiell utnyttning.⁷⁴ I likhet, kreves det ofte innsikt i andre fagfelt om en skal kunne foreta en analyse av hvordan historie brukes i disse kommersielle feltene i samfunnet.⁷⁵ Dette skaper en kompleksitet når det kommer til å skulle kategorisere dette feltet, da historie brukes på mange forskjellige vis. Som presentert ovenfor i Karlssons typologi, beskrives det kommersielle historiebruksfeltet ut fra behovene når det kommer til økonomisk gevinst samt å øke historiens verdi.⁷⁶ I likhet med Stugu, omfavner dette alt fra kommersiell vinning, til historisk formidling.

For dette forskningsprosjektet er det kommersielle historiebruksområdet imidlertid tilknyttet film og hvordan historie har blitt brukt for å fremstille en spesifikk hendelse i historien ut fra tre forskjellige perioder de siste 100årene. I den sammenheng, med utgangspunkt i bredden som gjelder dette feltet når det kommer til historiebruk, vil jeg begrense drøftingen til å omhandle hvilke føringer som legges i dette historiebruksområdet med utgangspunkt i film og det visuelle mediet.

Det første og kanskje mest fremtredende elementet har med historiens rolle når det kommer til underholdning. Med film som utgangspunkt kan underholdning argumenteres å være en av de mest aktive elementene som påvirker hvordan historie brukes. Med utgangspunkt i historiefilm og filmenes rolle i samfunnet generelt, får denne formen for historiebruk en publisitet som overgår andre former for historieformidling. Dette skyldes i samsvar filmenes evne til å skape engasjerende og deltakende filmatiske fortellinger om fortiden gjennom sine dramaturgiske, visuelle og lydmessige teknikker. Med utgangspunkt i historiefilmenes vidstrakte påvirkningsevne når det kommer til historieformidling er det viktig å påpeke at den kommersielle historiebruken i motsetning til den vitenskapelige historiebruken opererer uten noen form for allmenne retningslinjer.⁷⁷ Spørsmålet om hva som kan regnes som legitim historiebruk, og hva som samtidig kan betegnes som misbruk av historie stiller seg derfor aktuelt ut fra det potensielle «skadeomfanget» misbruk av fortidsformidlingen kan ha for den generelle befolkningen. Dette er et spørsmål jeg imidlertid vil komme tilbake til når jeg i et

⁷⁴ Stugu, *Historie i bruk*, 138–39.

⁷⁵ Folkenborg, *Én fortid - mange fortellinger*, 71.

⁷⁶ Karlsson, *Historien är nu*, 59.

⁷⁷ Folkenborg, *Én fortid - mange fortellinger*, 72.

senere kapittel vil redegjøre for forholdet mellom film og historie i den pågående debatten om historiefilmens påvirkning av den historiske formidlingen.

Historiebruken i film kommer imidlertid frem på to nivåer når det kommer til å analysere historiebruk. For det første, om en ser på historiefilmer som produkter ment til å skape en fortelling om fortiden, kan fortellingen som kommer frem i filmens visuelle tolkning av fortiden analyseres som historiebruk. Derimot kan filmen i seg selv også ses på som et eget historisk produkt og analyseres ut fra samtiden den er produsert i. Folkenborg betegner historiefilmer som både en formidling av historisk innhold om noe som har hendt i fortiden, og at de på samme tid kan fortelle noe om samtiden de er produsert i. Dette kan forklares ut fra filmens tematikk, budskap, form og filmatiske virkemidler, og farges i ulik grad av det som kan kalles opphavssituasjonen.⁷⁸

Når det kommer til filmatiske fortellinger er det noen aspekter som er verdt å etablere et forhold til. For det første er historiske fremstillinger i det audiovisuelle mediet en tolkning av fortiden basert på filmskaperens forhold og tolkning av den aktuelle perioden som skildres i filmen. Som nevnt ovenfor, forholder den kommersielle historiebruken seg ikke til allmenne retningslinjer når det kommer til forvaltningen av fortiden, slik som innenfor det vitenskapelige historiebruksfeltet. Ut fra dette har filmskaperne et langt friere handlingsrom når det kommer til hvordan historie brukes i film til å dekke ulike behov. Imidlertid, selv om historien som kommer frem i historiske spillefilmer er fiktive og opererer utenfor de allmenne retningslinjene som legger føringer for vitenskapelig forskning, forsøker filmskaperne ofte å forholde seg til det som kan betegnes som en sannferdig fremstilling av fortiden.⁷⁹ I dette kommer frem et ønske om å fremstille den historiske perioden innenfor troverdige rammer, noe som igjen kan knyttes opp mot den historiske bevisstheten som ligger til grunn i filmens produksjon. Folkenborg betegner dette som en metaforisk forpliktelse til å fremstille historiske hendelser på et sannferdig vis, fremfor en profesjonsfaglig forpliktelse.⁸⁰ Ulf Zander kobler videre forholdet mellom autentisitet i film opp mot spørsmålet om filmatisk teknikk i det moderne filmfaget. I denne fremstillingen trekkes de filmatiske virkemidlenes rolle frem som avgjørende for den historiske formidlingen som kommer til uttrykk på lerretet. Gjennomgående teknikkanvendning samt et mangfold av filmatiske effekter kan fremstille filmatiske tolkninger av fortiden til noe som tilsynelatende kan oppfattes som «historisk korrekt».⁸¹ Dette er imidlertid et debattert tema

⁷⁸ Folkenborg, 82.

⁷⁹ Folkenborg, 83.

⁸⁰ Folkenborg, 83.

⁸¹ Karlsson, *Historien är nu*, 132–34.

når det kommer til historiefilm i senere tid, der filmer gjennom filmatiske virkemidler kan fremstille en fortolkning av fortiden som et visuelt bilde på «slik det faktisk var».

Det kommersielle feltet innen historiebruk er et felt som huser mange forskjellige former for historiebruk basert på ulike behov, og hvilke funksjoner historiefortellingen påtar seg. Av områdene med mest publisitet i samfunnet kommer historiebruken i film frem som en av de mest innflytelsesrike. Dette kommer frem blant annet gjennom filmenes underholdende faktor og hvordan historiebruken i film kan formes etter behov der den ikke er tilknyttet allmenne retningslinjer for bruk av historie, slik som i det vitenskapelige fagfeltet. Imidlertid slik Folkenborg poengterer, ønsker filmskaperne i ulik grad å formidle fortiden på et sannferdig vis. Filmskaperens forhold til historieforvaltning kan derfor betegnes som en metaforisk forpliktelse, i motsetning til en profesjonsfaglig forpliktelse.⁸² Den historiske fremstillingen i film har stort potensiale når det kommer til formidlingen av et historisk narrativ basert på en tolkning av fortiden. Som nevnt innledningsvis i dette underkapittelet har det kommersielle historiebruksfeltet ofte behov for en dypere forståelse for de ulike mekanismene og fagspesifikke tilnærmingene som ligger til grunn i det aktuelle feltet en forsøker å analysere for hvordan historie brukes. For dette forskningsprosjektets del vil en dypere forståelse for elementer som har med film og filmproduksjon stille seg gjeldende når det kommer til å foreta en analyse av hvordan historiske hendelser blir fremstilt i film. Film som en arena for historisk formidling, har som i Ulf Zanders kobling mellom autentisitet i film og filmatisk teknikk, en evne til å formidle fortiden tilsvarende noe som kan oppfattes som «historisk korrekt».⁸³ En dypere forståelse for de ulike filmatiske komponentene som utgjør filmenes visuelle og narrative tolkning av fortiden vil derfor være avgjørende for å kunne analysere hvilke former for historiebruk som kommer frem i film. I følgende del vil jeg gå nærmere inn på historie og film, ettersom det audiovisuelle mediet har sider ved seg som vil være avgjørende å etablere et teoretisk grunnlag for, i forkant av en historiebruksanalyse med film som empirisk materiale.

2.2 Historie og film

Film utgjør det empiriske materialets form i dette forskningsprosjektet. Når det kommer til historie og film, er dette et forskningsfelt som i likhet med historiebruksfeltet kan betegnes som et tverrfaglig felt, og som i nyere tid viser seg å være et forskningsfelt i stor vekst. Jeg vil i de

⁸² Folkenborg, *Én fortid - mange fortellinger*, 83.

⁸³ Karlsson, *Historien är nu*, 132–34.

neste underkapitlene redegjøre for noen av elementene innenfor dette forskningsfeltet som har betydning for dette forskningsprosjektet. I den forstand har jeg foretatt en avgrensning, der jeg i første rekke vil ta for meg de elementene som har betydning når det kommer til historiebruk for denne oppgaven. Jeg vil derfor først redegjøre for historiefilmens forhold til historiefaget, før jeg videre vil ta for meg elementet som tar for seg film som historisk fiksjon. Til slutt vil jeg ta for meg et analyseverktøy i form av narrativ teori, med utgangspunkt i film som medium.

2.2.1 Historiefilmens forhold til historiefaget

Forholdet mellom historie og film er et område innen historieforskning som strekker seg tilbake til tidlig på 1900-tallet. Feltet har i takt med den teknologiske veksten de siste hundre årene vokst i popularitet, ettersom kino og films rolle har etablert seg i samfunnet. Dette er imidlertid et felt som har vært sterkt tilknyttet historiedidaktikken med utgangspunkt i læringsinstitusjoner. Mye av den tidligere forskningen på film fra perioden fra starten av 1900-tallet frem til rundt 1980 har vært med et overordnet fokus på film som et medium til å undervise. Den siste perioden fra 1980-tallet til i dag har imidlertid sett en eksplosjon i bredden når det kommer til forskning på film og de ulike aspektene som film tilbyr, både når det kommer til undervisning, men også i form av samfunnsbetydning.

Forskning på film innen den historiedidaktiske sfæren har som nevnt ovenfor sett en endring i takt med den teknologiske utviklingen som har forekommet fra tidlig 1900-tallet til i dag. William Peters har gjort en anmeldelse av deler av litteraturen som har kommet frem om bruken av film i historieundervisning, og har i den anledning delt litteraturen inn i tre kategorier ut fra et skiftende fokus på filmens rolle i klasserommet.⁸⁴ Den første av perioden strekker seg fra 1890-1930-tallet og blir betegnet som «film as teacher» eller film som lærer.⁸⁵ Felles for litteraturen som i kommer frem i denne perioden er et overordnet fokus på å fange konsentrasjonen til elevene. Bruken av film i undervisningen hadde derfor funksjon som en erstatning av læreren, eller som et alternativ til å undervise om historie.⁸⁶ Forskning i form av eksperimenter gjort i denne perioden fokuserte på elevenes evne til å huske aspekter ved historiske fremstillinger. Bruken av film i historieundervisningen kan i tilknytting til denne perioden karakteriseres som et fokus der den endelige effekten av bruken av film i

⁸⁴ Peters, «Film in History Education».

⁸⁵ Peters, 281.

⁸⁶ Peters, 282.

undervisningssammenheng stod i fokus, mens spørsmålet om hvorfor film kunne bidra til elevers læring ikke var av like stor interesse.⁸⁷

Fra 1930 til 1980 ser en imidlertid et skifte i samspillet mellom film og undervisning. Dette er den andre perioden Peters kategoriserer og betegnes som «Film supported by pedagogy» eller film i samspill med pedagogikk.⁸⁸ Inkluderingen av film i historieundervisningen la ikke lengre like mye vekt på film som et alternativ til læreren, men mer som et redskap som sammen med pedagogikk kunne anvendes for å lære historie. I denne perioden blir også film kritisert for «dårlig/feilaktig» portrettering av fortidens hendelser. Filmer av slik karakter kunne imidlertid fremdeles anvendes i undervisningssammenheng, men implementeringen av pedagogikk i samspill med film ble derfor essensiell. Film med bistand fra pedagogikk kunne dermed brukes for å utfordre historiske fremstillinger i klasserommet som det visuelle mediet presenterte.⁸⁹

Den siste perioden fra 1980 til i dag er perioden som har sett størst vekst i form av forskning rundt film og historie. Litteraturen Peters har tatt utgangspunkt i for denne perioden beskrives som «Paradigmatic research on film» eller som paradigmatisk forskning på film.⁹⁰ Denne perioden bygger videre på endringen i tilnærmingen når det gjelder filmenes rolle i historieundervisningen, der pedagogikk må ligge til grunn for inkluderingen av film i klasserommet. Særtrekk for denne perioden presenteres i form av mangfoldet perspektiver som oppstår i denne perioden når det kommer til film og dens rolle i historiefaget. Hvordan film kan anvendes i klasserommet, hvilke føringer som ligger til grunn og hvordan læreren bruker film i klasserommet er alle gjeldende spørsmål som presenterer seg i denne perioden. I tillegg har forskningen på film også tatt utgangspunkt i mediets evne til å undervise om kompliserte historiske ferdigheter, eksempelvis når det kommer til det audiovisuelle mediets evne til å undervise om historisk empati.

Ut fra periodene beskrevet ovenfor kommer det frem en endring i hvordan film har blitt brukt i klasserommet når det kommer til undervisning av historie. Endringen har sett inkluderingen av pedagogikk, der film blir brukt som medium til å undervise om historiske temaer og konsepter. I perioden fra 1980 til i dag har forskningen på film og føringene som legges for bruken av film i undervisning utviklet seg i hyppige steg. Imidlertid er dette en

⁸⁷ Peters, 281–83.

⁸⁸ Peters, 283.

⁸⁹ Peters, 283–84.

⁹⁰ Peters, 285.

utvikling som huser en pågående debatt med utgangspunkt i mediets formidling av fortiden, der kritikk rettes mot hvordan historie portretteres i film, og hvordan denne portretteringen former den allmenne historiebevisstheten. I følgende underkapittel vil jeg ta utgangspunkt i denne debatten med utgangspunkt i begrepet «historisk fiksjon» for å se nærmere på hvilke føringer som legges for dette forskningsprosjektet.

2.2.2 Historisk fiksjon – film som et vindu tilbake i tid?

I lys av film og historiefilmens kulturelle etablering i samfunnet i takt med den teknologiske fremveksten, har det blitt løftet frem kritikk når det kommer til filmens visuelle portrettering av fortiden. Denne kritikken kommer frem både innenfor forskningsfeltet som omhandler historie og film, samtidig som den gjør seg gjeldende innenfor historiebruksfeltet. Hvordan historie forvaltes av filmprodusenter i produksjonen av film, og hvordan denne historien kommer til uttrykk på lerretet har stilt spørsmål tilknyttet hvem som har rett til å tolke og bruke historie. Som jeg nevnte sluttvis i kapitlet om den kommersielle historiebruken, stiller også spørsmålet om hva som kan regnes som legitim historiebruk og hva som samtidig kan betegnes som misbruk av historie seg gjeldende. I videreført forstand, med utgangspunkt i det potensielle «skadeomfanget» misbruk av fortidsformidlingen kan ha for historiebevisstheten til den generelle befolkningen.

Som nevnt ovenfor utspiller denne debatten seg i både forskningsfeltet som omhandler film og historie, men også innenfor det kommersielle historiebruksfeltet der film angås. Debatten tar utgangspunkt i det store påvirkningspotensialet film har ovenfor et mottakelig publikum, og hvordan historiske fremstillinger på lerretet kan påvirke den historiske bevisstheten til denne gruppen. I en forlengelse av dette fremkommer også elementet som har med historisk fiksjon, der fortiden skildres ut fra fiktive karakterer og hendelser, men med forbehold om at den historiske fremstillingen fremdeles bærer preg av sanne egenskaper ved fortiden som portretteres. Som jeg var inne på i min redegjørelse av kommersiell historiebruk i et tidligere kapittel (kap.2.1.5), har en gjennomgående teknikkanvending samt et mangfold av filmatiske effekter potensialet til å fremstille en filmatisk tolkning av fortiden til noe som tilsynelatende kan oppfattes som «historisk korrekt».⁹¹ Et lignende eksempel kommer også frem innen forskningen på film innenfor historieundervisning i form av en observasjon gjort av

⁹¹ Karlsson, *Historien är nu*, 132–34.

Peter Seixas, der studenter i sitt første møte med film tolket filmen *Dances with Wolves* som et vindu tilbake til en forsvunnen fortid, og ikke som et produkt av tiden filmen ble produsert.⁹²

I møte med de historiske fremstillingene som kommer frem i film har det blitt utformet flere teorier tilknyttet hvordan en bør tilnærme seg dette audiovisuelle materialet for å unngå at de visuelle fremstillingene av fortiden tolkes som «et vindu tilbake til en forsvunnen fortid». Av elementene som gjør seg mest fremtredende når film omtales i denne sammenhengen er anerkjennelsen og forståelsen at film både er et produkt formet i en bestemt kontekst ut fra sin egen historie, og at film på samme tid portretterer en historisk fremstilling. En skiller i denne fremstillingen mellom historiefilm som et historisk produkt og som agent. Imidlertid er det flere komponenter som tilhører hver av disse tilnærmingene.

Å tolke film ut fra sin egen historie, som et historisk produkt, krever at en er bevisst materialets endring fra perioden det ble produsert til produktet slik det fremstår i dag. Samtidig kreves også en forståelse for at filmen er formet ut fra en rekke verdier, perspektiver og holdninger som tilhører tiden den ble produsert i. Den første tilnærmingen gjør seg gjeldende der filmen har vært utsatt for endringer i perioden etter første utgivelse.⁹³ Dette kan være et resultat av sensur, der enkelte sider ved filmen ikke kommer frem, og materialet derfor ikke lenger er i sin opprinnelige stand. Den andre tilnærmingen tar utgangspunkt i filmen som et produkt formet av tiden den ble produsert.⁹⁴ Hvilke holdninger, motiver og perspektiver som lå til grunn for produksjonen av den gitte filmen vil kunne avdekke forholdet filmen har til den historiske perioden som skildres i filmens handlingsforløp. Som observert av Seixas i sitt forskningsprosjekt var dette imidlertid ikke tilfellet ved studentenes første møte med filmen *Dances with Wolves* der filmen ikke ble tolket ut fra perioden filmen ble produsert, og som resultat ble tolket som «et vindu til en forsvunnen fortid».⁹⁵

Med historisk fiksjon i film menes hvordan historie kommer til uttrykk i en film som ikke benytter seg av autentisk filmmateriale fra perioden som skildres. I en forlengelse av dette er historisk fiksjon en formidling av fortiden med utgangspunkt i fiktive karakterer og hendelser, men som fremdeles bærer preg av sanne egenskaper ved den historiske perioden som skildres. Når det kommer til historisk fiksjon er dette et område som ikke er utelukkende

⁹² Seixas, «Confronting the Moral Frames of Popular Film: Young People Respond to Historical Revisionism», 279.

⁹³ Sorlin, «How to Look at an 'Historical' Film», 38–40.

⁹⁴ Sorlin, 45–47.

⁹⁵ Seixas, «Confronting the Moral Frames of Popular Film: Young People Respond to Historical Revisionism», 279.

fremtredende innenfor forholdet mellom film og historie, men også innenfor litteratur. Hayden White presenterer et avgjørende element som er fremtredende i debatten om fiksjonens rolle når det gjelder tilnærmingen til historie, der konseptet «historisk fiksjon» og på samme tid «fiksjonell historie» angås. Forholdet mellom historie og fiksjon redegjøres for, ut fra forskjellen mellom sannhet og virkelighet.⁹⁶ I denne fremstillingen belyses forskjellen mellom historie og fiksjon når det gjelder undersøkelser rettet mot sannheten (historie) og undersøkelse av designet for å gi tilgang til det virkelige (fiksjon).⁹⁷ Historie som vitenskap har en lang tradisjon om å avdekke sannheten om fortiden. I motsetning har det fiksjonelle et mål om å etablere et bilde av det virkelige. Dette forholdet gjenspeiles innen filmproduksjonen der et mangfold av filmregissører forsøker å portrettere fortiden sannferdig.⁹⁸ Historisk fiksjon opererer i den forstand i en gråson mellom autenticitet og plausibilitet der de fiktive elementene i film forsøker å skape et virkelighetsnært bilde av fortiden som de fiktive karakterene og hendelsene utspiller seg i.

I lys av denne fremstillingen stilles det spørsmål til filmskaperens rolle når det kommer til forvaltning av historie. Filmskaperen ønsker å portrettere fortiden sannferdig, men bruker samtidig fiktive elementer, samt oppdiktete historiske konstruksjoner til å fortelle filmens historie. Med filmenes vidstrakte påvirkningspotensiale former dette et visuelt bilde på hvordan seeren av filmen visualiserer seg hendelsene og den historiske perioden som skildres på lerretet. Robert Rosenstone løfter imidlertid frem et perspektiv på filmenes visuelle fremstillinger av fortiden i lys av valgene tatt av regissørene i skapelsen av film, og hvilken rolle filmene har for den større historieoppfattelsen en sitter igjen med. I sin bok, *History on Film, Film on History*⁹⁹ presenteres et perspektiv som foreslår en likhet mellom den moralske fortellingen som historiefaget skaper gjennom en analyse av sporene som utgjør fortiden, og den moralske fortellingen som formes gjennom det helhetlige bildet av fortiden konstruert i film.¹⁰⁰ I denne forståelsen kan den historiske fremstillingen som fremkommer i filmer som omhandler, engasjerer seg i, kommenterer på og utfordrer de allerede etablerte historiene og argumentene gjort av fortiden bidra til historisk diskurs.¹⁰¹

Filmenes portrettering av fortiden varierer i stor grad når det kommer til hvordan historie brukes, og dermed hvordan fortiden fremstilles i filmene som ferdigstilt produkt. Imidlertid er

⁹⁶ White, «Introduction», 147.

⁹⁷ White, 147–48.

⁹⁸ Folkenborg, *En fortid - mange fortellinger*, 83.

⁹⁹ Rosenstone, *History on Film / Film on History*.

¹⁰⁰ Rosenstone, 117.

¹⁰¹ Rosenstone, 117.

film et kulturelt og teknologisk fenomen som ikke ser ut til å forsvinne med det første. Jeg vil derfor argumentere for at rollen som historiker i dagens samtid er viktigere enn den får anerkjennelse for. Ikke bare når det kommer til filmene og det visuelle mediets portrettering av fortiden, men hvordan historie brukes i samfunnet generelt. Å ta stilling til hva som kan betegnes som legitim bruk av historie, og på samme tid hva som kan betegnes som misbruk av fortiden er et langt mer komplekst spørsmål enn at filmenes rolle i historieformidling i sin helhet kan betegnes som enten misbruk eller legitimt. Perspektivene som har kommet frem i henhold til denne debatten former et rammeverk når det kommer til hvilken tilnærming jeg har til filmene som skal analyseres i dette forskningsprosjektet. Jeg vil i neste underkapittel presentere en analysemetode i form av narrativ teori, med utgangspunkt hvordan narrativ former filmenes tematikk og hvordan denne formen for analyse vil kunne belyse filmenes moralske fortelling om fortiden.

2.2.3 Narrativ teori i film

Dette forskningsprosjektet er som presentert innledningsvis interessert i å se hvordan filmen og nyinnspillingene av *Intet nytt fra vestfronten*¹⁰² bruker historie til å fremstille første verdenskrig. Dette underkapittelet for teorien vil gi en innføring i noen av de mest sentrale begrepene innenfor feltet om narrativ teori, som igjen vil være med å danne rammeverket for metoden som vil anvendes for å kunne finne svar på problemstillingen i neste kapittel.

Før jeg går i gang med å presentere og redegjøre for noen av de mest sentrale begrepene ser jeg det nødvendig å foreta en begrensning når det kommer til antallet begreper og teorier som presenteres under dette underkapittelet, der feltet som forsker på narrativ teori er et stort felt med mange ulike teorier og praksiser. Jeg vil i den sammenheng fokusere på de elementene ved narrativ teori som vil være relevant for å kunne analysere hvordan historiebruk kommer frem i film som medium og anerkjenner med dette at enkelte aspekter ved narrativ teori vil få mindre rom i dette underkapittelet.

Det første begrepet som trenger å redegjøres for i denne sammenhengen er hva som menes med ordet narrativ, samt hvilket forhold som tegnes mellom narrativ og fortelling. Ordet narrativ får tildelt ulik betydning ettersom begrepet skapes og brukes ulikt innenfor ulike fagtradisjoner.¹⁰³ Som nevnt ovenfor har det blitt betegnet et skille mellom begrepet narrativ og

¹⁰² *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930); Intet Nytt Fra Vestfronten (1979); Intet nytt fra vestfronten (2022)*.

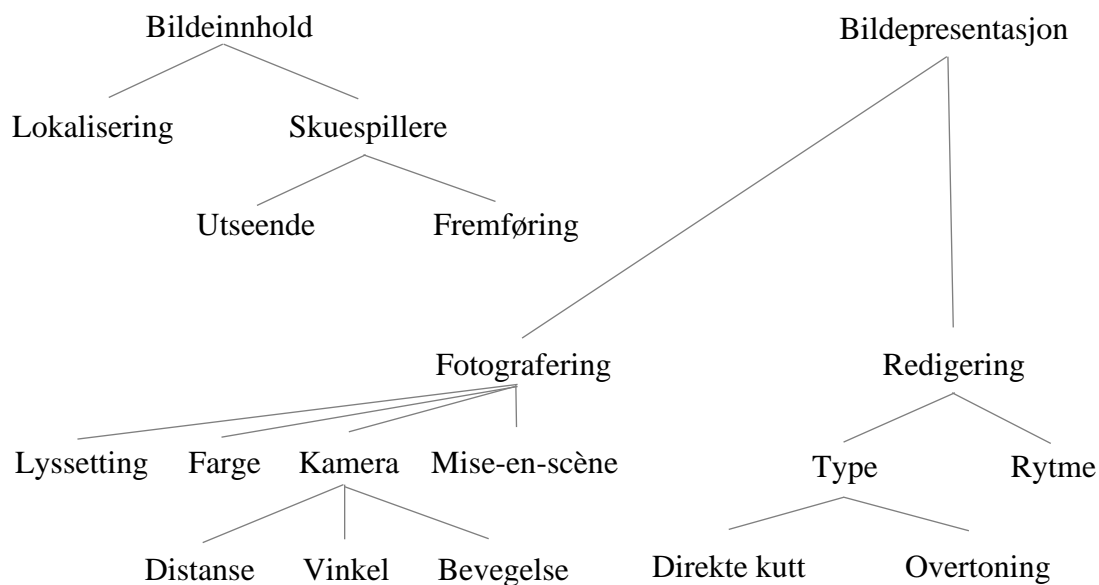
¹⁰³ Sørly og Blix, *Fortelling og forskning*, 19.

fortelling, og forskjellen kan til tider vise seg å være vanskelig å gjøre rede for. Narrativ kan i korte trekk defineres som en betegnelse for den overordnede strukturen som ligger til grunn i formidlingen av historier eller hendelser. Et narrativ kan bestå av flere fortellinger som til sammen utgjør hoveddrammene for en bestemt historie. En annen tilnærming presenterer seg gjennom narrativ som den underliggende strukturen eller måten historien blir fortalt gjennom elementer som tid, perspektiv og tematisk utvikling. Definisjonen av narrativ kan ha stor variasjon, men tre elementer synes å holde generell enighet om. 1) narrativ har et temporalt hendelsesforløp der de utspiller seg over tid. 2) narrativ er meningsfulle og handler om noe. 3) narrativ er sosiale fenomener der noe fortelles til noen som lytter.¹⁰⁴

AUDITIV KANAL



VISUELL KANAL



Figur 3 - Lothe 2003

Innen narrativ teori er *forteller* et sentralt begrep når det kommer til den overordnede strukturen for historien som utspiller seg i handlingsforløpet. Dette er et begrep som gjør seg gjeldende innen den litterære forskningen på narrativ, men også tilstedeværende innen narrativ forskning i film. Det er imidlertid viktig å påpeke at *filmfortelleren* er forskjellig fra den *litterære*

¹⁰⁴ Sørly og Blix, 20–21.

fortelleren.¹⁰⁵ Forskjellen presenteres gjennom den litterære fortellerens egenskap i formidling gjennom verbal kommunikasjon. Filmfortelleren skiller seg fra dette ved at filmens narrativ ikke kommuniseres verbalt i tekst, men som en sammensetning av både visuelle og auditive komponenter som sammensatt har en internasjonal formidlingsevne i audiovisuell format.

Ovenfor er et diagram (fig.3) som viser de viktigste elementene som til sammen utgjør *filmfortelleren*.¹⁰⁶ Som en kan se ut fra diagrammet er det to hovedelementer som utgjør formidlingen av hva som fortelles på lerretet. Film består både av en auditiv og en visuell kanal som til sammen skaper filmens narrativ. Det auditive og det visuelle er to av de primære og viktigste sansene vi som menneske har når det kommer til å oppfatte mening ved informasjonen vi sanker inn. I motsetning til et statisk bilde, introduserer film elementet av bevegelse, som skaper en økende grad av virkelighet i kombinasjon med auditive innslag. Filmens evnet til å bruke disse elementene til å skape store mengder informasjon, presenterer i lengden av filmens helhet, filmens narrativ.

Et element jeg vil presentere når det kommer til skapelsen av narrativ i film er hvordan regissøren av den aktuelle filmen former fortelling gjennom hva som presenteres på lerretet. *Mise-en-scène* betyr «å sette i scene» og kan forstås som en av de primære grunnelementene for hva som former det overordnede narrative i film. Begrepet omfatter alle elementene som plasseres foran kameraet og som utgjør helhetsinntrykket av den aktuelle scenen. Som presentert i diagrammet ovenfor (fig.3) utgjør alle elementene en viktig del i formidlingen av det overordnede narrative som presenteres gjennom filmens handlingsforløp. *Mise-en-scène* er den kumulative rollen hvert av elementene i diagrammet har i en gitt scene i filmen, for å fremheve fortellingen som presenteres på lerretet. Når det kommer til å skulle analysere hvordan en historisk periode fremstilles i film vil alle elementene som plasseres foran kameraet forme det helhetlige inntrykket av hva som formidles av regissøren til publikum.

Narrativ er som nevnt innledningsvis en sammensetning av et temporalt hendelsesforløp som utspiller seg over tid, samtidig som det er meningsfullt og handler om noe og, presenteres i form av en formidling der noe fortelles til noen.¹⁰⁷ I den overordnede strukturen når det

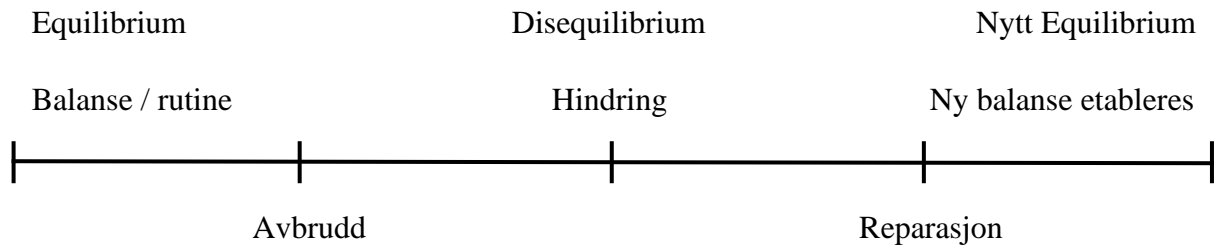
¹⁰⁵ Lothe, *Fiksjon og film*, 48.

¹⁰⁶ Lothe, 51.

¹⁰⁷ Sørly og Blix, *Fortelling og forskning*, 20–21.

kommer til formidling over tid, med utgangspunkt i struktur innenfor fiksjonsnarrativ, stiller Todorovs narrative paradigme seg fremdeles gjeldende.

TODOROV'S NARRATIV TEORI



Figur 4 - Todorov 1969

Fiksjonsnarrativ, slik som ofte er tilfellet med film og skjønnlitteratur har et overordnet narrativ som legges frem i tre deler: en begynnelse, hoveddel og avslutning. I tillegg til dette har et fiksjonsnarrativ også et plot, som i sin simpleste form kan betegnes som sekvensen av hendelser som utgjør fortellingen. Todorovs narrative teori¹⁰⁸ supplerer imidlertid tredelingen med en begynnelse, hoveddel og avslutning og tilføyer det han betegner equilibrium og avbrudd, disequilibrium i form av hindring og til slutt reparasjon og et nytt equilibrium. Disse elementene utgjør den simpleste formen for plot i et fiksjonsnarrativ. Equilibrium betegnes som normaltilstanden som fortellingen starter med, der et avbrudd fører til en diskontinuitet i denne tilstanden. Dette fører til en tilstand av disequilibrium der en eller flere hindringer må overkommes før forholdet kan foreta en reparasjon og et nytt equilibrium kan etableres.¹⁰⁹ For fiksjonsnarrativ er plot avgjørende for å skape mening til fortellingen som utspiller seg. Plot utspiller seg over tid, skaper mening til den gitte fortellingen og former rammene for hva som formidles ved å skape dynamikk for hva som utspiller seg i det overordnede narrative.

Når det kommer til å foreta en historiebruksanalyse med utgangspunkt i film vil modellene presentert ovenfor være av hjelp når det kommer til å kunne analysere hvordan mening i de bestemte filmene skapes gjennom elementene som utspiller seg på lerretet. Jeg vil i neste kapittel; kapittel 3, redegjøre for analysemetoden jeg vil ta i bruk for å undersøke hvordan historie brukes, når det kommer til hvordan første verdenskrig er fremstilt i filmen *Intet nytt fra vestfronten*¹¹⁰ i tre forskjellige tidsperioder.

¹⁰⁸ Todorov og Weinstein, «Structural Analysis of Narrative».

¹⁰⁹ Todorov og Weinstein, 75.

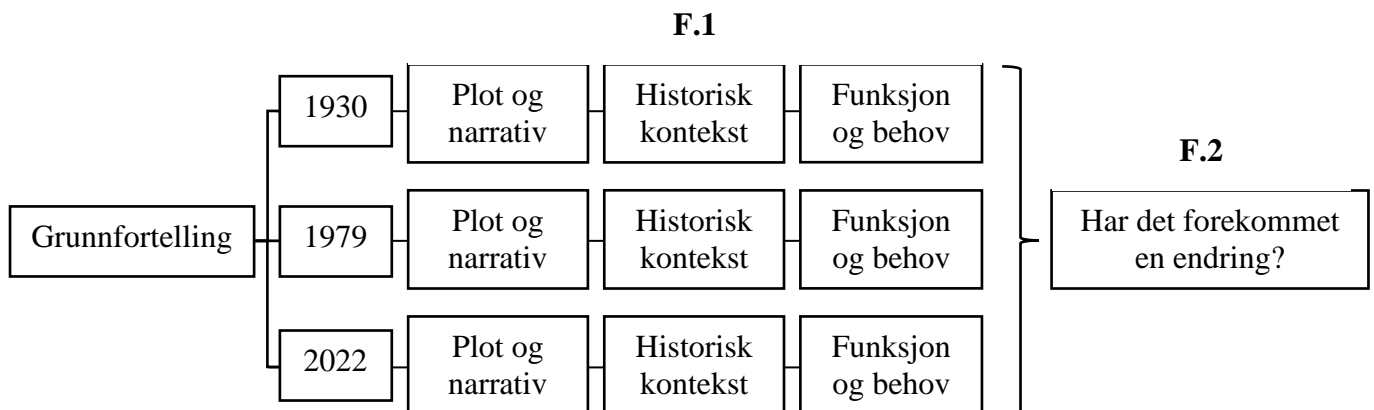
¹¹⁰ *Intet Nytt Fra Vestfronten* (1930); *Intet Nytt Fra Vestfronten* (1979); *Intet nytt fra vestfronten* (2022).

Kapittel 3: Metode

I dette kapittelet vil jeg redegjøre for forskningsprosjektets metodiske rammeverk. Jeg vil også presentere fremgangsmåten jeg fulgte for analysearbeidet med det empiriske materialet før jeg sluttvis i kapittelet vil diskutere begrensinger ved min metode.

3.1 Det metodiske rammeverket

Dette forskningsprosjektet er interessert i å se hvordan historie brukes til å fremstille første verdenskrig i filmen og nyinnspillingene av *Intet nytt fra vestfronten* fra 1930, 1979 og 2022. Forskningsprosjektet er videre interresert i om det har forekommet en endring i fremstillingen av krigen som følge av historiebruken.



Figur 5 - Skomsvold 2024

For å tydeliggjøre min metode har jeg utformet en modell som viser fremgangsmåten for det analytiske arbeidet. Metoden består av tre deler: 1) En narrativ metode i arbeidet med det empiriske materialets form, 2) En historiebruksanalyse, med bakgrunn i en historisk kontekst i tilknytting det empiriske materialets opprinnelse, og 3) et komparativt element, hvor funnene gjort i analysene av det empiriske materialet sammenlignes for å se om det har forekommet en endring. Modellen deler videre det analytiske arbeidet mellom forskningsprosjektets to forskningsspørsmål. F.1 vil undersøke hvordan første verdenskrig fremstilles i filmen og nyinnspillingene av *Intet nytt fra vestfronten*¹¹¹, og F.2 med utgangspunkt i funnene gjort i F.1 vil videre analysere om det har forekommet en endring i hvordan historie brukes til å fremstille første verdenskrig i film.

¹¹¹ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930); Intet Nytt Fra Vestfronten (1979); Intet nytt fra vestfronten (2022).*

Ettersom jeg ovenfor i kap.2.2.3 redegjorde for det teoretiske rammeverket for hva som utgjør narrativ i film vil jeg i dette kapittelet redegjøre for hvordan jeg tilpasset denne metoden til å kunne finne svar på problemstillingen i dette forskningsprosjektet. Narrativ metode utgjør i dette forskningsprosjektet arbeidet med det audiovisuelle mediet film, og ble valgt som metode i arbeidet med det empiriske materialet der alle filmene deler en likhet hvor de tar utgangspunkt i den samme grunnfortellingen; slik jeg redegjorde for i kap.1.3. For å strukturere analysen og for å kunne belyse endringer i filmens narrativ valgte jeg å benytte Todorovs narrative teori¹¹² hvor jeg i første del av analysen redegjorde for filmens plot og narrativ. Ved å anvende Todorovs teori, tydeliggjøres filmens plot som igjen gjør at endringer i hvordan grunnfortellingen fortelles i filmen videre kan analyseres etter hvordan historie brukes i formidlingen av den historiske perioden. Modellen til Lothe¹¹³ brukes i analysen av filmenes plot og narrativ til å vise til hvordan filmene formidler sitt narrativ gjennom den auditive og visuelle kanalen. Ved å analysere helheten av hvordan filmens narrativ formidles, med utgangspunkt i fremstillingen av filmens grunnfortelling, kan historiebruken i filmen videre analyseres.

Som modellen ovenfor illustrerer (fig.5) utgjør historisk kontekst og funksjon og behov neste del av analysen. Kapittelet om den historiske konteksten tar utgangspunkt i to elementer som videre gir historiebruksanalysen noe å drøfte filmenes historiske fremstilling i lys av. Det første elementet tar utgangspunkt i spørsmålet om krig og fred i perioden tilknyttet det empiriske materialets opprinnelse. Det andre elementet tar utgangspunkt i historie/minnekulturen om første verdenskrig med utgangspunkt i hvordan minnet har utviklet seg, og hva som har preget perioden filmen ble produsert.

Kapittelet om funksjon og behov utgjør historiebruksanalysen for dette forskningsprosjektet. Historiebruksanalysen bygger videre på det teoretiske grunnlaget for historiebruk slik jeg redegjorde for i kap.2.1.4. Historiebruken i filmene drøftes ut fra hvilken funksjon og behov historien tillegges og dekker, med utgangspunkt det mest sentrale i filmens plot og narrativ. Videre settes fremstillingen inn i sin historiske kontekst, i tilknytning spørsmålet om hvorfor det var meningsfullt å fremstille første verdenskrig på denne måten i filmens respektive tidsperiode. For å forankre analysen i et konkret rammeverk for å videre kunne drøfte hvordan historie brukes, valgte jeg å benytte Karlssons historiebrukstypologi¹¹⁴

¹¹² Todorov og Weinstein, «Structural Analysis of Narrative».

¹¹³ Lothe, *Fiksjon og film*, 51.

¹¹⁴ Karlsson, *Historien är nu*, 59.

med utgangspunkt i historiebrukens ulike funksjoner og behov. Historiebrukstypologien fungerer som en forankring for videre drøfting, og som en kilde til inspirasjon. Den må ikke misforstås under rammen av å skulle brukes til å kategorisere historiebruken under rammen av en ferdigskrevet oppskrift som det empiriske materialet kan stemples ut fra.

Med utgangspunkt analysearbeidet gjort av de tre filmene under forskningsspørsmål 1, hvor historiebruken i filmenes narrativ har blitt analysert i lys av sin historiske kontekst, presenteres metodens siste del. Forskningsspørsmål 2, som er interessert i å analysere om det har forekommet en endring i hvordan historie brukes til å fremstille første verdenskrig i film, bygger videre på funnene gjort i analysene under forskningsspørsmål 1. Med utgangspunkt i analysearbeidet under F.1 kan analysen i F.2 ta utgangspunkt i fire elementer som kan analyseres etter spørsmålet om det har forekommet en endring. Elementene presenterer seg som 1) endring i portretteringen av første verdenskrig i lys av sin egen samtidskontekst, 2) endring i lys av historiebruken i tilknytning den respektive filmen, 3) endring i minnet om krigen, slik filmen fremstiller den historiske perioden, og 4) endringer i filmenes audiovisuelle fremstilling av krigføringen på vestfronten.

3.2 Den analytiske prosessen

Jeg vil i dette kapittelet beskrive den den analytiske prosessen for hvordan jeg gikk frem for å analysere det empiriske materialet med utgangspunkt i forskningsspørsmålene.

Det første steget i analyseprosessen var å se filmene. Hver film ble sett mellom 3-4 ganger i sin helhet, i løpet av hele analyseprosessen. Felles for alle filmene var at den første visningen av filmen ble gjort uten å ta notater, for å kunne danne et helhetlig inntrykk av den aktuelle filmen. Den andre visningen av filmen ble gjort med utgangspunkt i utformingen av en punktliste med tidsstempler tilknyttet hva som hendte på lerretet til enhver tid. Filmene ble etter dette sett etter behov, men felles for alle, var at de minimum ble sett en gang etter utarbeidelsen av kapitlene om plot og narrativ.

Det andre steget i analyseprosessen var å anvende Todorovs narrative teori,¹¹⁵ for å illustrere filmenes plot og narrativ. Under denne teorien ble elementene ved filmen som markerte filmens balanse, avbrudd og hindring, samt reparasjon og ny balanse brukt til å formidle handlingen i filmen. I kombinasjon med Lothes modell om filmens auditive og visuelle

¹¹⁵ Todorov og Weinstein, «Structural Analysis of Narrative».

kanal¹¹⁶ ble strukturen for hvordan filmen formidlet grunnfortellingen redegjort for, med fokus på hvordan filmens plot formidlet handlingen i den aktuelle filmen. Denne delen av analysen formet grunnlaget for historiebruksanalysen som tok utgangspunkt i hvordan historie utfylte en funksjon og behov etter hvordan filmens plot formidlet filmens handling.

Det tredje steget i analysen var å skildre den historiske konteksten som den aktuelle filmen var et produkt av. For å gi den historiske konteksten et likt utgangspunkt som filmene kunne analyseres ut fra, måtte den historiske konteksten inkludere to dimensjoner. Den første dimensjonen tok utgangspunkt i spørsmålet om krig og fred i perioden tilknyttet filmen som et historisk produkt. Den andre dimensjon tok utgangspunkt i historie/minnekulturen om første verdenskrig i samme periode ut fra hvordan minnet hadde utviklet seg, og hva som hadde preget perioden filmen var et produkt av. For filmen fra 1930 og 1979 kan en historisk kontekst beskrives med utgangspunkt i den historiske distansen til periodene filmene var et produkt av. For filmen fra 2022, som er et produkt produsert i dagens samtid, måtte jeg imidlertid tilpasse tilnærmingen til den historiske perioden, ettersom det er problematisk å skulle beskrive hva som kjennetegner sin egen samtid, som en historisk kontekst. For å løse dette, tok jeg utgangspunkt i en større historisk kontekst, med utgangspunkt i det empiriske materialets land av opprinnelse, hvor jeg formet den historiske konteksten ut fra rammene av de største endringene i landets historie fra første verdenskrigs slutt til dagens samtid, samt endringene i landets minnehistorie av første verdenskrig i samme periode. Med dette som utgangspunkt kunne jeg foreta en historiebruksanalyse hvor spørsmålet om historiebrukens funksjon og behov kunne forsvares i lys av en større historisk kontekst.

Det fjerde steget i analysen var å foreta en historiebruksanalyse av filmene med utgangspunkt i to konkrete punkter. Det første var å summere opp det mest sentrale i filmens plot og narrativ, og under dette punktet ta utgangspunkt i hvordan historie brukes. Det andre punktet tok videre utgangspunkt i å sette fremstillingen inn i sin historiske kontekst, i tilknytning spørsmålet om hvorfor det var meningsfullt å fremstille første verdenskrig i film på denne måten i filmens respektive tidsperiode. Det som viste seg å være det mest pålitelige elementet som kunne analyseres ut fra hvordan historie ble brukt i den aktuelle filmen var hvordan filmens plot og narrativ formidlet grunnfortellingen. Hvilken rolle grunnfortellingen fikk i de ulike filmene kunne tilknyttes ulike funksjoner og behov, samtidig som det videre kunne forsvares i lys av en større historisk kontekst, både i tilknytning spørsmålet om krig og fred i den

¹¹⁶ Lothe, *Fiksjon og film*, 51.

aktuelle perioden, men også i forhold til den gjeldende historie/minnekulturen i tilknytning den aktuelle filmen.

Det femte, og siste steget i analysen var, med bakgrunn i funnene gjort under forskningsspørsmål 1, å foreta en komparativ analyse ut fra spørsmålet om det har forekommet en endring i hvordan historie har blitt brukt til å fremstille første verdenskrig i film. Dette var det siste steget og tok utgangspunkt i funnene gjort under analysene av de tre filmene, hvor jeg først summerte opp, for så i neste steg drøftet funnene under rammen av hva som hadde endret seg, og hva som holdtes likt i fremstillingen av første verdenskrig. Med utgangspunkt i de tidligere analysene var dette imidlertid en enkel prosess, der jeg med bakgrunn i det tidligere analysearbeidet, hadde fire konkrete punkter å analysere endringer ut fra; filmene i lys av sin egen samtidskontekst, historiebruken i tilknytning den historiske perioden, minnet om krigen slik filmen fremstilte den historiske perioden og filmenes audiovisuelle fremstilling av krigføringen på vestfronten.

3.3 Metodens styrke og svakhet

Jeg vil i dette underkapittelet redegjøre for metodens styrke og svakhet, som gir en videre drøfting a begrensningene ved det empiriske materialet som redegjort for i kap.1.3.3.

Begrensningen presenterer seg i form av det empiriske materialets likhet med utgangspunkt i at filmene skildrer den samme grunnfortellingen. I likhet med kap.1.3.3 hvor jeg argumenterer for at svakheten ved det empiriske materialet samtidig er en styrke, hvor filmenes geografiske opprinnelse ikke fremstår som like problematisk som hvis det empiriske materialet ikke bygget på den samme grunnfortellingen; utgjør filmenes likhet i form av grunnfortellingen både en styrke og en svakhet for min metode.

Metodens styrke er hvordan endringer i fremstilling av filmens grunnfortelling, kan analyseres i lys av en større samfunnskontest for å avdekke endringer i hvordan historie brukes til å utfylle en funksjon eller et behov. Grunnfortellingen, et felles element, er avgjørende for at metoden skal kunne analysere om det har forekommet en endring i hvordan historie har blitt brukt i den aktuelle filmen. Dette er samtidig metodens svakhet, hvor det empiriske materialet trenger et felles gjennomgående element for å kunne analysere endringer i lys av en historisk kontekst. Dette spiller videre inn på hvorfor akkurat filmadapsjonene av *Intet nytt fra*

*vestfronten*¹¹⁷ ble valgt som empirisk materiale. Filmadapsjonene tar utgangspunkt i den samme grunnfortellingen, hvor endringer i filmens portrettering av grunnfortellingen kan tolkes som et resultat av en bruk av fortiden. Denne bruken av fortiden kan igjen tilknyttes en historisk kontekst for å videre analysere om det har forekommet en endring, og videre drøfte endringen i lys av hvorfor det var meningsfullt å fremstille fortiden på denne måten i den gitte perioden. Min metode er tilpasset, til å analysere og finne endringer i empirisk materiale som har et gjennomgående felles element, og er utformet rundt arbeidet med filmadapsjonene av *Intet nytt fra vestfronten*¹¹⁸ fra 1930, 1979 og 2022.

¹¹⁷ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930); Intet Nytt Fra Vestfronten (1979); Intet nytt fra vestfronten (2022).*

¹¹⁸ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930); Intet Nytt Fra Vestfronten (1979); Intet nytt fra vestfronten (2022).*

Kapittel 4: Analyse

Dette kapittelet utgjør analysen for dette forskningsprosjektet. For å svare på problemstillingen vil analysen ta utgangspunkt i de to forskningsspørsmålene som ble presentert innledningsvis i kapittel 1: Hvordan fremstilles første verdenskrig i filmen og nyinnspillingene av *Intet nytt fra vestfronten*?¹¹⁹ Og har det forekommet en endring i hvordan historie brukes til å fremstille første verdenskrig i film?

For det første forskningsspørsmålet vil jeg dele analysen inn i tre deler, der jeg vil ta for meg en analyse av hver enkelt film med utgangspunkt i hvordan første verdenskrig blir fremstilt i den aktuelle filmen. Innledende for hver film vil jeg anvende Todorovs narrative teori¹²⁰ for å strukturere en presentasjon av filmens fortelling, og redegjøre for filmens narrativ. Videre, etter filmens plot og narrativ er redegjort for, vil jeg ta for meg den historiske konteksten i tilknytning filmens utgivelsesperiode. Sluttvis, vil jeg foreta en analyse av hvordan første verdenskrig blir fremstilt i den aktuelle filmen ut fra spørsmål om funksjon og behov.

Det andre forskningsspørsmålet vil ta utgangspunkt i funnene gjort i forskningsspørsmål 1, og analysere om det er forekommet en endring i hvordan historie brukes til å fremstille første verdenskrig i film.

Sluttvis i kapittelet vil funnene gjort i analysene drøftes opp mot tidligere forskning.

4.1 Forskningsspørsmål 1: Hvordan fremstilles første verdenskrig i filmen og nyinnspillingene av *Intet nytt fra vestfronten*?

I analysearbeidet vil jeg benytte tidsstempling som referanse for å vise til scenene jeg refererer til. Tidsstemplingen vil komme frem i parentes som: (0.00.00). Time-minutt-sekund. Analysen tar utgangspunkt i hver enkelt film i tilknytning sitt eget underkapittel. Jeg vil derfor ikke referere til filmen ved hver tidsstempling i analysen som kommer frem under forskningsspørsmål 1.

¹¹⁹ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930); Intet Nytt Fra Vestfronten (1979); Intet nytt fra vestfronten (2022)*.

¹²⁰ Todorov og Weinstein, «Structural Analysis of Narrative».

4.1.1 *Intet nytt fra vestfronten 1930*

4.1.1.1 *Plot og narrativ*

*Intet nytt fra vestfronten*¹²¹ fra 1930 følger en lineær fortelling med en gradvis oppbygging. Kort fortalt handler filmen om Paul Bäumer og skolekameratene hans som verver seg til tjeneste under første verdenskrig, etter oppfordring og framsnakk av læreren sin. I møte med krigens brutalitet endrer kameratenes perspektiv seg fra et patriotisk mål om å tjene landet sitt, til en kamp om overlevelse der de er omringet av død og grusomhet. Gjennom filmens lineære oppbygning dør kameratene en etter en, mens de resterende kameratene blir mer apatiske til tilværelsen på frontlinjen til det til slutt bare er Bäumer igjen, som dør brått i slutten av filmen, på en ellers stille dag på frontlinjen.

Todorovs narrative teori om balanse, avbrudd og hindring, reparasjon og ny balanse¹²², vil kunne illustrere fortellingen som utgjør filmens plott tydeligere. Balansen i filmen fremtreder i filmens første sekvens, der filmen skildrer livet til Bäumer og klassekameratene før de verver seg til tjeneste. (2:30-10:10) Filmen begynner med å vise en tysk gate med utallige soldater marsjerende. Musikk fyller gaten, det er munter stemning, smil og jubel. (2:30-3:30) Fra et klasserom kan marsjeringen til soldatene ses gjennom vinduet. Læreren i klasserommet gir en appellerende monolog som inspirerer elevene til å verve seg til militærtjeneste. Her presenteres også noen av karakterene for filmen. Paul Bäumer, er hovedkarakteren i filmen, og den filmens handlingsforløp utspiller seg rundt. Klassekameratene Albert Kropp og Fredrich Müller får også en rask presentasjon. (3:30-8:25) Sekvensen ender med at elevene marsjerer syngende ut i gaten for å verve seg til tjeneste. (8:25-10:10)

Avbruddet kan argumenteres å komme allerede i filmens påfølgende sekvens, der de nyvervete soldatene får sitt første møte med militæret under kommando av Korporal Himmelstoss. (10:10-17:05) Himmelstoss skal trene de nye rekruttene og gjøre dem klar for aktiv tjeneste. (10:10-14:30) Korporalen fører streng trening, og soldatene må marsjere lange distanser og krype gjennom gjørme i treningsleiren. (14:30-18:35)

I etterkant av dette avbruddet bygger filmen en spenningskurve som øker i takt med soldatenes erfaringer på frontlinjen, der krigens grusomheter øker i betydelig grad etter soldatenes ankomst på frontlinjen. Soldatene møter flere hindringer som må overkommes og som bygger under denne spenningskurven. Soldatenes første møte med artilleri kommer

¹²¹ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930)*.

¹²² Todorov og Weinstein, «Structural Analysis of Narrative».

allerede i første scene når de ankommer fronten. Som følge av artilleriet skildres det første dødsfallet i filmen og soldatenes første møte med død som følge av krigshandlingene på fronten. (21:00-22:15) Soldatenes første møte med frontlinjen ender med artilleriild som igjen resulterer i at en soldat blir såret og dør på makabert vis foran dem. (30:30-33:40) Soldatenes videre opphold på fronten viser dem i en bunker på frontlinjen under konstant sporadisk artilleriild. (35:25) I følgende sekvens opphører artilleriet og de ferske soldatene får sitt første møte med fienden der skyttergraven blir angrepet av fiender som forsøker å kapre deres posisjon. Bäumer, og resten av soldatene blir presset tilbake til en skyttergrav bak den de befant seg i, før de presser fienden tilbake til sin egen skyttergrav på andre siden av ingenmannsland. Seieren er imidlertid kort, der soldatene må overgi sin nye posisjon å returnere til sin originale skyttergrav. (43:00-51:00) Toppen av spenningskurven følger Bäumer der han etter et kaotisk angrep mot en fiendtlig stilling blir fanget i et artillerikrater og tar livet av en fransk soldat som dør en sakte død over det neste døgnet. Nærheten av angrepet og isolasjonen av å være fanget i artillerikrateret får Bäumer til å angre på at han angrep den franske soldaten og han forsøker derfor å hjelpe den sårede soldaten som dør i følgende øyeblikk. (1:15:30-1:24:30)

Reparasjon og etableringen av en ny balanse er imidlertid der filmen understreker sin posisjon som en antikrigsfilm. I dette legger jeg at reparasjon i filmen presenterer seg gjennom soldatenes gradvise tilvenning av grusomhetene på frontlinjen, der deres nye normaltilstand er under artilleriild og usikkerhet på frontlinjen. Etableringen av en ny balanse begynner allerede i takt med spenningskurven med introduksjonen av «Kat» Katczinsky, en klok og resurssterk eldre mann (soldat) som presenterer seg som en rollemodell for soldatene når de ankommer fronten. (25:00-25:40) Etter filmens spenningsstopp der Bäumer tar livet av den franske soldaten i artillerikrateret (1:17:30-1:24:20) presenteres reparasjonsfasen i filmens plot, der soldatene tas av frontlinjen på rotasjon og pause. (1:25:40-1:39:00). Filmene understreker denne nye normaltilstanden videre i sekvensen der Bäumer er hjemme på perm. I sin hjemkomst reflekterer han over hvor distansert samfunnet han vender tilbake til er fra sine opplevelser på den krigsherjede fronten. Samtidig bemerker han også et skille i hvordan krigen oppfattes av folket i landsbyen og sitt eget perspektiv. Bäumer besøker også læreren som oppfordret ham og medelevene til å verve seg til militærtjeneste bare for å høre den samme monologen han selv hørte da han vervet seg. Denne gangen er gatene tomme, og ingen jubel, musikk og applaus finner sted. Bäumer lyver til sin mor for å reise tilbake til fronten tidligere enn planlagt (1:49:00-2:00:00)

Filmens siste hindring, og som samtidig forsegler den nye normaltilstanden som har banet veg gjennom handlingsforløpet presenterer seg når Bäumer vender tilbake til fronten og oppsøker kompaniet han tjenestegjør i. Han oppsøker Kat som er på leting etter ingredienser til å lage mat med. Når de imidlertid blir gjenforent blir de angrepet av et fiendtlig fly som slipper bomber. Kat blir såret i en fot, og må bæres av Bäumer tilbake til nærmeste feltsykehus. Når Bäumer imidlertid når frem til feltsykehuset får han beskjed om at Kat er død. (2:02:00-2:10:00) I filmens siste sekvens befinner Bäumer seg på frontlinjen igjen, alene og med et tomt ansiktsuttrykk. Han får øye på en sommerfugl på utsiden av skyttergraven, han strekker seg etter sommerfuglen og blir skutt av en fiendtlig skarpskytter og dør. (2:12:30) Filmens siste scene viser en tom ås, med hvite kors så langt øye kan se. Et klipp av soldater som marsjerer fra kameraet og ser seg tilbake ligger over bildet, halvveis transparent. (2:13:30)

*Intet nytt fra vestfronten*¹²³ fra 1930 er en film der plot og narrativ i stor grad forteller den samme historien. Filmens narrativ og plot følger et lineært handlingsforløp som følger Paul Bäumer og klassekameratene hans fra de blir oppfordret til å verve seg til realiteten som er krigens grusomheter. Filmens narrativ og plot er bygget opp av samspillet mellom den auditive og visuelle kanalen, samtidig som karakterenes tale også setter ord og en ytterligere kontekst til filmens fortelling. Karakterenes tale setter ord og kontekst til deres opplevelser og tanker rundt hendelsene som utspiller seg rundt dem. Når det gjelder kontekst brukes tale aktivt til å forme rammene for det overordnede narrative i filmen. Noen eksempler på dette kommer i form av lærerens monolog innledningsvis i filmen, når Bäumer og klassekameratene blir oppfordret til å verve seg til militærtjeneste der dette, gjennom lærerens tale blir fremstilt som noe edelt og patriotisk. (4:50-8:25) Videre til en samtale mellom karakterene der de reflekterer over hvordan krigen startet; Land som går til krig mot andre land? Personer som går til krig mot andre personer? Den tyske keiseren med et ønske om krig? Generaler og våpenprodusenter med et ønske om krig? etc. (55:35-58:00) Karakterenes tale, viser også karakterenes alder, der Bäumer og kammeratene er 19år (1:04:00), og soldatene senere reflekterer over at de nye rekruttene bare blir yngre og yngre etter hvert som krigen utspiller seg, helt ned til en alder av 16år. (2:02:00-2:02:30)

Filmen bruker også auditive og visuelle virkemidler til å forme filmens narrativ. Filmens auditive kanal¹²⁴ består i fremste rekke av stemmer i form av karakterenes tale, og opererer utelukkende i filmbildet. Det er relativt få innslag av musikk, med unntak av filmens innledning

¹²³ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930)*.

¹²⁴ Lothe, *Fiksjon og film*, 51.

der soldatene marsjerer nedover gaten til applaus og ros. Musikk, applaus og jubel underbygger lærerens monolog om militærtjeneste som noe edelt og patriotisk. Elevene synger samlet mens de marsjerer ut i gaten for å verve seg. (2:30-10:10) Et annet innslag av musikk og sang kommer imidlertid ikke frem før mot slutten av filmen når soldatene har pause fra fronten og bruker dagene på bar. (1:26:30) Det siste innslaget av musikk opererer utenfor filmbildet der svak musikk fra et munnspill følger Baümer i sitt siste øyeblikk i en skyttergrav på frontlinjen før han blir skutt av en fiendtlig skarpskytter. (2:12:30-2:13:30) Lyd i form av støy, fyller imidlertid majoriteten av filmen, og setter stemningen for det som former hverdagen på frontlinjen. Denne auditive kanalen opererer både i og utenfor filmbildet der skudd fra maskingevær og artilleriild fyller mye av den auditive bakgrunnen i filmens skildring av skyttergravene på fronten. (35:25-51:00)

Filmens visuelle kanal¹²⁵ spiller også inn på filmens narrativ. Bildeinnholdet utgjør mesteparten av filmens visuelle kontekstualisering. Filmen følger som nevnt ovenfor en lineær fortelling som følger filmens narrativ, dette vises også gjennom den visuelle kanalen når det gjelder filmens portrettering av lokalisasjonene som utgjør hver scene i filmen. Filmen starter som innledende nevnt i en landsby, der utallige soldater marsjerer nedover en gate, mens en gruppe elever observerer dem mens de hører lærerens monolog om hvor edelt og betydningsfullt det er å tjene landet sitt gjennom militærtjeneste. (2:30-10:10) Følgende sekvens følger klassekameratene under treningsleir rett etter at de har vervet seg til tjeneste, (10:10-20:30) og vider på fronten under aktiv militærtjeneste. (21:00-1:25:40; 2:02:00-2:12:30) Bildepresentasjon, når det gjelder redigeringen av filmen, spiller også inn på bildeinnholdet der hver scene strekkes over et betydelig tidsrom der karakterenes tale og samhandling utgjør innholdet i den enkelte scenen. Dette gir karakterenes tale og samhandling en større tyngde når det kommer til formingen av konteksten som former filmens narrativ. Ettersom den enkelte scenen utspiller seg over et betydelig lengre tidsrom, utgjør skuespillerens fremføring en stor del av den visuelle konteksten i filmen. Et element under dette punktet som løftes frem og former det visuelle inntrykket filmen etterlater er ansiktsmimikken til karakterene. I filmens innledning, når klassekameratene bestemmer seg for å verve seg, fylles den visuelle portretteringen som utgjør scenen av karakterene i jubel der ansiktsmimikken til den enkelte karakter står i fokus. (8:25-8.41) Ansiktsuttrykkene til karakterene setter sterke og visuelle inntrykk som på en side gir uttrykk for karakterenes følelser, men på den andre siden gir

¹²⁵ Lothe, 51.

karakterene og de gitte scenene et teateristisk preg. Dette er et gjentakende element som er gjennomgående for filmen.

4.1.1.2 Den historiske konteksten 1930

Filmadapsjonen av *Intet nytt fra vestfronten*¹²⁶ fra 1930 er et produkt produsert i en periode som i retrospekt befinner seg mellom to verdenskriger som videre har formet mye av historien i det 20. århundre. Jeg vil i dette underkapittelet gjøre rede for den historiske konteksten som omslutter perioden filmadapsjonen er et produkt av, ut fra to konkrete punkter. Det første punktet 1) tar utgangspunkt i spørsmålet om krig og fred i perioden rundt 1930, og det andre punktet 2) tar utgangspunkt i historie/minnekulturen om første verdenskrig ut fra hvordan minnet har utviklet seg, og hva som har preget perioden filmen ble produsert.

Etter første verdenskrigs slutt i 1918 begynte det som i ettertid refereres til som fredskonferansen i Versailles. Dette var en samling konferanser i perioden 1919-1920 og var på dette tidspunktet kjent som den største fredskonferansen verden hadde sett.¹²⁷ I lys av fredskonferansen i Versailles ble Folkeforbundet, forløperen til De forente nasjoner, opprettet i 1919. Folkeforbundet bygger på den amerikanske presidenten Wilson Woodrows «14 punkter» som skulle sikre fred og stabilitet i verden.¹²⁸ Folkeforbundet skulle fungere som en overordnet internasjonal organisasjon med et formål om å løse konflikter uten krig.¹²⁹ Originalt bestod Folkeforbundet av representanter fra alle de seirende landene etter første verdenskrig, men Tyskland fikk allikevel medlemskap i 1926 og Sovjetunionen i 1934.¹³⁰ USA, ble imidlertid ikke med i Folkeforbundet der det amerikanske Senatet ikke ville samtykke til ratifikasjon.¹³¹ I forlengelse av opprettingen av Folkeforbundet er tanken om internasjonalt samarbeid og begynnelsen på avskaffelsen av koloniseringen av Afrika. Tanken om internasjonalt samarbeid gjenspeiler den gradvise avskaffelsen av koloniene i Afrika, der de tyske koloniområdene ble delt mellom de seirende landene etter første verdenskrig.¹³² Opprettelsen av Folkeforbundet, gjenspeiler videre tanken om at kolonimaktene var gitt et mandat, og derfor en oppgave av det internasjonale samfunnet om å utvikle kolonienes ressurser

¹²⁶ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930)*.

¹²⁷ Balsvik, *Det 20. århundrets historie - et globalt perspektiv*, 82.

¹²⁸ Balsvik, 82.

¹²⁹ Balsvik, 83.

¹³⁰ Greve, «Folkeforbundet».

¹³¹ Greve.

¹³² Balsvik, *Det 20. århundrets historie - et globalt perspektiv*, 116.

til det beste for afrikanerne; ut fra prinsippet om en nasjons selvbestemmelsesrett.¹³³ I spørsmålet om krig og fred utspilte Folkeforbundet sin rolle der det ikke nådde frem i å stanse konflikter mellom stormakter. Eksempelvis Japans invasjon av Kina i 1931, Italias overfall av Etiopia i 1936 og heller ikke Tysklands gradvise militære opprustning etter 1933 som var et direkte brudd på Versaillestraktaten.¹³⁴ Imidlertid står Folkeforbundet fast i sin rolle som en utopi, og som et steg rettet mot en internasjonal fredsbevaringsorganisasjon. Et viktig element å nevne, er at disse hendelsene oppsto etter filmadapsjonen fra 1930 var produsert. Den utopiske tanken kan derfor ha vært sterkere i filmens produksjon og utgivelsesår, før Folkeforbundets rolle ikke nådde frem i å avverge hendelsene nevnt ovenfor.

Fredstanken som fulgte med opprettelsen av Folkeforbundet, hadde også en motpart når det kom til polarisering innen den politiske sfæren i perioden etter første verdenskrig. I skyggen av en usikker økonomisk situasjon etter krigens slutt, samt frykten for at det kommunistiske systemet i Sovjetunionen skulle få fotfeste i land som opplevde krise kommer en ny folkebevegelse som har fått navnet fascisme.¹³⁵ Fascismens fremvekst starter i Italia med Benito Mussolini når han i 1919 grunnla Det Italienske fascistpartiet. Som Randi Balsvik poengterer er begrepet fascisme knyttet til den politiske praksisen som hadde utløp gjennom Mussolinis ledelse i Italia, og senere også Hitler i Tyskland, Franco i Spania og Salazar i Portugal.¹³⁶ Som Balsvik videre poengterer deler det fascistiske styresettet i disse landene noen fellestrekk, som i noe forkortet form presenterer seg gjennom: 1) Ekstrem nasjonalisme, propaganda og oppbyggingen av en sterk statsmakt. 2) En antidemokratisk, totalitær regjeringsform. 3) En ettpartistat med kommunismen som fiende. 4) Lederens evne til å mobilisere store folkemengder gjennom taleevne. 5) En politikk som vektla selvforsyning, statlige inngrep og styring av økonomi. 6) Militær styrke hvor krig, og ikke fred, var sett på som heroisk; samt dyrkingen av en aggressiv utenrikspolitikk.¹³⁷ Som følge av den fascistiske politikken, spesielt med utgangspunkt i synet på krig som noe heroisk, ble mye av veteranlitteraturen som ble produsert etter første verdenskrig utsatt for sensur og bannlyst. Blant denne litteraturen var antikrigsromanen *Im Westen nichts Neues*¹³⁸ av Erich Maria Remarque, der antikrigstanken

¹³³ Balsvik, 116–17.

¹³⁴ Balsvik, 83.

¹³⁵ Balsvik, 139.

¹³⁶ Balsvik, 140.

¹³⁷ Balsvik, 140.

¹³⁸ Remarque, *Im Westen nichts Neues*.

ikke hadde noen plass fascist-Italia under Mussolinis styre.¹³⁹ Romanen ble også bannlyst i Tyskland og brent på bokbål av nazistene i 1933.¹⁴⁰

Fredsbevegelsen, og tanken om internasjonalt samarbeid som fulgte i opprettingen av Folkeforbundet, og kontrasten som presenteres i skyggen av fascismens oppstandelse og fotfeste i land som Italia, og senere Tyskland, Spania og Portugal, viser til en tydelig polarisering som formet det politiske landskapet i perioden etter første verdenskrig. Denne polariseringen har fått betydning når det kommer til minnet om første verdenskrig både i Europa og i USA. Ettersom filmadapsjonen av *Intet nytt fra vestfronten*¹⁴¹ fra 1930 er et amerikansk produkt, vil jeg i følgende del vektlegge minnet om første verdenskrig, slik det kommer frem i amerikansk minnekultur i perioden rundt 1930.

Minnet om første verdenskrig i amerikansk minnekultur har opprettholdt en usikker posisjon i USA i perioden etter første verdenskrig. Dette er et element jeg også vil komme tilbake til i redegjørelsen for den historiske konteksten i tilknytning filmadapsjonen fra 1979. Et hovedelement som formet mye av debatten i USA etter første verdenskrig var splittelsen i landets kulturelle og politiske sfære i tilnærmingen til den amerikanske deltakelsen i krigen.¹⁴² Spørsmålet om hvorfor USA ble med i første verdenskrig er et aspekt som opptok mye av fokuset blant politiske og diplomatiske historikere.¹⁴³ For perioden frem til og med 1930 var debatten i fremste rekke tilknyttet det økonomiske aspektet ved krigsdeltakelsen.¹⁴⁴ Minnet om første verdenskrig, har imidlertid vært et kontroversielt tema innen amerikansk historiekultur, der spørsmålet om hva som skulle minnes ved krigen stilte seg gjeldende. Jennifer D. Keene løfter imidlertid frem et argument av Steven Trout i sin redegjørelse av første verdenskrigs plass i amerikansk historie. Trout argumenterer for at amerikanerne hadde et mangfold ulike minner i tilknytning første verdenskrig, og at dette igjen hadde en destabiliserende effekt når det kom til å forme det kulturelle minnet om første verdenskrig.¹⁴⁵ Minnene presenteres blant annet som: nøytraliteten som feilet, soldatenes tapperhet, meningsløsheten ved skyttergravskrig og angrepene på tysk-amerikanske personer i USA.¹⁴⁶

¹³⁹ Bonsaver, *Censorship and Literature in Fascist Italy*, 89–90.

¹⁴⁰ Vestli, «Intet nytt fra Vestfronten».

¹⁴¹ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930)*.

¹⁴² Keene, «Finding a place for world war 1 in American history», 449.

¹⁴³ Keene, 459.

¹⁴⁴ Keene, 459.

¹⁴⁵ Keene, 454.

¹⁴⁶ Keene, 454.

Veteranlitteraturen som oppsto i etterkant av første verdenskrig former rammene for en kulturell bevegelse som har blitt kjent som den tapte generasjonen. Den tapte generasjonen er betegnelsen på generasjonen som mistet sin ungdomstid og uskyld til krigen i 1914-1918.¹⁴⁷ Blant de mest kjente forfatterne som formet mye av veteranlitteraturen, som igjen formet mye av det populærkulturelle landskapet i USA på 1920- og 1930-tallet var Ernest Hemingway, John Dos Passos og F. Scott Fitzgerald.¹⁴⁸ Krigslitteraturen, og filmer som *Intet nytt fra vestfronten*¹⁴⁹ har vært en ledende faktor i fremstillingen av første verdenskrig som primært sett en skyttergravskrig. Fremstillingen av første verdenskrig i amerikansk populærkultur formet rammene for et paradigme som igjen formet den generelle forståelsen av krigen. Keene, understreker videre at paradigmet formet av den amerikanske populærkulturen, også hadde påvirkning for forståelsen av krigshandlingene, selv til befolkningen som ikke hadde sett filmene eller lest litteraturen.¹⁵⁰ Et element som imidlertid videre har hatt innvirkning på første verdenskrigs posisjon i amerikansk historiekultur, presenteres gjennom utviklingen i perspektivet på veteranlitteraturen som oppsto i lys av den tapte generasjonen. Over tid ble litteraturen og filmene i mindre grad forstått som en tiltale mot første verdenskrig, og mer som en generell fremstilling av realiteten ved krig, som igjen har vært med å destabilisere første verdenskrigs posisjon i amerikansk minne- og historiekultur.¹⁵¹ Denne endringen fremtrer etter hvert som minnet om første verdenskrig får mindre plass i den amerikanske minnekulturen, spesielt etter andre verdenskrig som har opprettholdt en større rolle i den amerikanske historie og minnekulturen.

Minnet om første verdenskrig har som nevnt ovenfor opprettholdt en usikker posisjon i amerikansk minnekultur i perioden etter første verdenskrig. Politiske og kulturelle splittelser i tilknytning den amerikanske deltakelsen i krigen; mangfoldet ulike minner som en destabiliserende faktor for etableringen av et kulturelt minne; og en gradvis endring av perspektivet på veteranlitteraturen til en mer generell tolkning av realiteten av krig, er alle faktorer som former grunnlaget for historiekulturen som angår første verdenskrig i USA rundt 1930-tallet. Dette former også noen av argumentene for at første verdenskrig falt i skyggen av minnekulturen som dannet seg rundt andre verdenskrig i den amerikanske historiekulturen, noe jeg vil komme tilbake til i et senere kapittel.

¹⁴⁷ Brazier og Kirkhusmo, «Første verdenskrig».

¹⁴⁸ Keene, «Finding a place for world war 1 in American history», 452.

¹⁴⁹ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930)*.

¹⁵⁰ Keene, «Finding a place for world war 1 in American history», 452.

¹⁵¹ Keene, 452.

4.1.1.3 Funksjon og behov

For å kunne svare på hvordan første verdenskrig blir fremstilt i den aktuelle filmen ut fra spørsmålet om funksjon og behov, vil jeg strukturere dette underkapittelet ut fra to punkter. Jeg vil 1) summere opp det mest sentrale i filmens plot og narrativ, herunder hvordan historie brukes i denne fremstillingen. 2) Sette fremstillingen inn i sin historiske kontekst, i tilknytning spørsmålet om hvorfor det var meningsfullt å fremstille første verdenskrig på denne måten i filmens respektive tidsperiode.

*Intet nytt fra vestfronten*¹⁵² fra 1930 følger et narrativ fortalt gjennom en lineær fortelling som formes etter hvert som filmens plot utspiller seg på lerretet. Gjennom denne lineære fortellingen formes den historiske konteksten gradvis gjennom filmens spilletid. I likhet med Todorovs narrative teori¹⁵³ farges den historiske konteksten etter de ulike hindringene som karakterene møter og må overkomme. Som et følge til denne gradvise oppbyggingen, og formingen av den historiske perioden, styrkes filmens narrativ der seeren av filmen, i likhet med karakterene i filmen, får en gradvis presentasjon av den historiske perioden som portretteres på lerretet. Filmens narrativ portretterer den historiske perioden ut fra et perspektiv som følger Paul Bäumer og klassekameratene hans fra skolebenken til slagmarken på frontlinjen under første verdenskrig. Gjennom filmens lineære fortelling og narrativ, i samspill med den gradvise presentasjonen av den historiske, perioden fremstilles en skildring av første verdenskrig, der ungdom, av oppfordring gjennom landets læringsanstalt inspireres til å kjempe i en krig, der død ikke er et spørsmål om hvis, men når. Historie får derfor, gjennom filmens narrativ, flere funksjoner. +

Historiebruken i filmen får i samspill med filmens lineære fortelling en kontekstualiserende funksjon, der seeren av filmen følger karakterene der et perspektiv av grusomhetene på frontlinjen og de unge mennene som kjempet blir løftet frem. Denne formen for historiebruk kan argumenteres å bruke fortiden ut fra et behov om å illustrere og skape debatt i tilknytning filmens narrativ om den historiske perioden. Denne formen for historiebruk deler likheter med det Karlsson betegner som pedagogisk historiebruk¹⁵⁴, der fortiden blir subjekt for et utvalg hendelser som underbygger filmens narrativ. I tillegg til å illustrer og skape debatt brukes også historien til å utfylle filmens narrative konstruksjon. Filmene konstruerer en

¹⁵² *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930)*.

¹⁵³ Todorov og Weinstein, «Structural Analysis of Narrative».

¹⁵⁴ Karlsson, *Historien är nu*, 59.

audiovisuell tolkning av krigen som følger fortellingen filmen formidler. Filmadapsjonen bruker derfor historie til å konstruere et bilde av fortiden som bygger opp under filmens narrativ. Historiebruken som utgjør filmens kontekstualiserende funksjon kan ut fra et behov der fortiden brukes til å konstruere, illustrere og debattere løst betegnes som en form for ideologisk-pedagogisk historiebruk.

Gjennom filmens bruk av historie som en kontekstualiserende funksjon, løftes også en kritikk frem gjennom filmens narrativ. Kritikken formidles gjennom fremstillingen av hvordan unge menn i en alder av under 19 år ble oppfordret med lovnadsord om at de kjempet for noe stort og edelt for så å bli sendt til å kjempe en krig, der grusomhet og død nesten utelukkende var en garanti. Samtidig, strekker kritikken seg videre til dissosiasjonen som trer frem der samfunnet som ikke har opplevd krigen, mangler grunnlag for å forstå den slik soldatene som kjempet den gjorde. Denne kritikken former filmens plot, og forankrer i forlengelse av filmens spilletid sin posisjon som en antikrigsfilm. Perspektivet på krig som noe stort og edelt blir brått knust i lys av filmens portrettering av grusomhetene og den generelle brutaliteten, frykten og usikkerheten som rommet hverdagen på frontlinjen på vestfronten under første verdenskrig. Perioden fra første verdenskrigs slutt i 1918, til 1930 når denne filmen ble lansert, er en periode der polarisering innen den politiske sfæren var på frammarsj. Første verdenskrig, slik som det ble redegjort for i underkapittelet ovenfor, så i etterkant av krigens slutt en splittelse i det politiske landskapet der en på en side hadde fredsbevegelsen som fulgte i opprettelsen av Folkeforbundet; og på den andre siden fascismens oppstandelse i skyggen av en verden i gjenoppbygging etter krig. Om en ser kritikken som utspiller seg gjennom filmens narrativ i lys av polariseringen i denne perioden stiller spørsmålet om hvorfor det var meningsfullt å fremstille første verdenskrig på denne måten i 1930, 12 år etter krigens slutt seg gjeldende.

Kritikken, slik den fremstilles gjennom filmens narrativ, presenterer seg tydelig som en antikrigsfilm, der meningsløsheten ved krig utgjør hovedelementet i filmes fremstilling av den historiske perioden. Filmadapsjonen av *Intet nytt fra vestfronten*¹⁵⁵ fra 1930 bygger opp under en antimilitaristisk holdning som igjen stiller seg under den idealistiske tanken om å kunne løse konflikt uten krig, som presentert av Folkeforbundet. Denne antimilitaristiske holdningen gjorde også at filmadapsjonen, likt som romanen grunnfortellingen bygger på, ble utsatt for sensur og bannlyst i land hvor fascisme dikterte den politiske sfæren. Om en videre ser på historien som brukes til å formidle denne kritikken, kan den argumenteres å tjene en forsonende

¹⁵⁵ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930)*.

funksjon når det kommer til å gi en visuell tolkning av fortiden fra perspektivet til de som kjempet på frontlinjen. Denne bruken av historie bærer preg av et behov for å gjenopplive fortiden, og gjennom filmens narrativ gi en audiovisuell tolkning av hverdagen på fronten. Denne funksjonen og behovet kan betegne bruken av historie gjennom en moralsk plikt til å representere soldatene som etter krigens slutt bar byrden av opplevelsene og hendelsene de var vitne til, da de tjenestegjorde på vestfronten under krigens fire brutale år. Bruken av historie til å forme en kritikk mot samfunnet som sendte en generasjon i krig, samt meningsløsheten som former skildringen av skyttergravskrig gjenspeiler og posisjonerer filmadapsjonen under rammene av en kulturell bevegelse som refereres til som den tapte generasjonen. Minnekulturen som oppsto i forbindelse med mye av veteranlitteraturen, slik filmadapsjonenes grunnfortelling bygger på, hadde stor betydning for etableringen av det kollektive minnet om første verdenskrig i USA. Filmene, og veteranlitteraturen de bygger på, formet mye av det populærkulturelle landskapet i Amerika på 1920- og 1930-tallet der minnet om krigen ble presentert i rammen av skyttergravskrig, korruperte offiserer og desillusjonert ungdom.¹⁵⁶ Minnet om første verdenskrig under rammene som oppstod av veteranlitteraturen som filmadapsjonen av *Intet nytt fra vestfronten*¹⁵⁷ bygger på, skiller seg i historisk kontekst fra minnekulturen som dikterte krigens minne, i land der den fascistiske politikken regjerte. Eksempelvis i Tyskland i perioden 1933-1945, hvor minnet om soldatene som kjempet på fronten ble hedret som nasjonale helter under Det tredje riket,¹⁵⁸ og litteratur med antimilitaristisk kritikk ble bannlyst.

Et videre element som bygger under det helhetlige narrative til filmen i lys av veteranlitteraturen formet under den kulturelle bevegelsen av den tapte generasjonen, er hvordan den auditive og visuelle kanalen følger soldatene som en samlet enhet. Paul Bäumer er hovedpersonen i filmens fortelling, men soldatenes tale og tid foran kameraet er proporsjonelt delt likt, der karakterenes identitet utspiller seg i et felleskap blant de andre soldatene som utgjør scenene i filmen. Etter hvert som soldatene dør gjennom filmens spilletid, følger handlingen tettere mot Bäumer og utvikler narrative som underbygger ensomheten og tilværelsen under en konflikt der døden til slutt finner alle. Dette elementet gjør at filmen ikke utelukkende representerer hovedkarakteren, men gruppen av soldater som tjenestegjorde i skyttergravene. Denne skildringen kan argumenteres å tjene under et behov for å minnes de utallige soldatene som mistet livet under kamp på fronten og tilknyttet en eksistensiell bruk av fortiden, der historien gjøres representativ for en større gruppe mennesker. Skildringen av soldatene som en

¹⁵⁶ Keene, «Finding a place for world war 1 in American history», 452.

¹⁵⁷ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930)*.

¹⁵⁸ Cornelissen og Weinrich, «German historiography on world war 1, 1914-2019», 149–50.

gruppe, kan argumenteres å bygge under et symbolsk formål der et gruppefokuset perspektiv direkte bygger under tankegrunnlaget som former den tapte generasjonen som fikk sin uskyld og ungdom revet vekk som følge av krigen.

Om en igjen stiller spørsmålet om hvorfor det var meningsfullt å fremstille første verdenskrig på denne måten i 1930, 12 år etter krigens slutt, presenterer et svar seg gjennom filmadapsjonens posisjon i tilknytning den historiske konteksten som formet samtiden den ble produsert i. I lys av polariseringen som formet mye av det politiske landskapet i perioden etter første verdenskrig, formes en kulturell bevegelse i form av den tapte generasjonen. Veteranlitteraturen og filmene produsert i forbindelse med denne kulturelle bevegelsen formet mye av det populærkulturelle landskapet i USA, som samtidig formet et paradigme der første verdenskrig presenteres gjennom skyttergravskrig, korrupte offiserer og desillusjonert ungdom.¹⁵⁹ Filmadapsjonen av *Intet nytt fra vestfronten*¹⁶⁰ fra 1930 bruker historie gjennom filmens narrativ på en måte som kan argumenteres å posisjonere filmen, både under fredstanken om at konflikter må kunne løses uten krig, samtidig som den posisjonere seg under rammene av veteranlitteraturen av en generasjon som direkte var preget av krigen brutalitet.

4.1.2 *Intet nytt fra vestfronten 1979*

4.1.2.1 *Plot og narrativ*

*Intet nytt fra vestfronten*¹⁶¹ fra 1979 er en film som ikke følger en lineær fortellerstil. Jeg vil derfor, i forkant av analysen, foreta en ytterligere distinksjon mellom hva som tillegges plot, narrativ og fortelling før filmens handling gjøres rede for.

Filmens *fortelling* kan forstås som den kronologiske fortellingen som filmen formidler. Filmens fortelling kan derfor gjenfortelles som: først skjedde A, så skjedde B og C etc. Filmens *plot*, presenterer seg imidlertid gjennom fortellingen, slik den presenteres på lerretet. Slik som er tilfellet for denne filmadapsjonen formidles filmens plot i en ikke-lineær fortellerstil, der filmen starter midt i handlingen. Sporadiske tilbakeblikk presenterer forløpet til handlingen etter hvert som filmen utfolder seg på lerretet. Filmens plot kan derfor gjenfortelles som: Først B, så A og så C. Filmens *narrativ* er imidlertid hvordan filmens fortelling blir fortalt. Narrativ

¹⁵⁹ Keene, «Finding a place for world war 1 in American history», 452.

¹⁶⁰ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930)*.

¹⁶¹ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1979)*.

omfatter derfor alle elementene som påvirker hvordan filmens handling utspiller seg, derav filmens plot og filmens auditive og visuelle kanaler.

Filmens plot starter i en skyttergrav på vestfronten under kraftig artilleriild der hovedkarakteren Paul Bäumer og kameratene hans befinner seg før de blir angrepet av fienden. Plotet utspiller seg fra dette øyeblikket og frem i tid, der karakterene møter og overkommer flere hindringer før de alle etter hvert møter en endelig død mot slutten av filmen. Sporadiske tilbakeblikk i filmens første deler fyller ut fortidskonteksten fra soldatenes liv før krigen, frem til øyeblikket de verver seg, og opp til deres første møte med krigens brutalitet på fronten.

Todorovs narrative teori om balanse, avbrudd og hindring, reparasjon og ny balanse¹⁶² vil kunne illustrere den kronologiske fortellingen ut fra det ikke-lineære handlingsforløpet som utgjør filmens plot. Ettersom filmens plot følger en ikke-lineær fortellerstil, vil tidsstemplingen i følgende del gjenspeile den ikke kronologiske handlingen som utgjør plotet frem til handlingen tar igjen filmens tempo.

For filmadapsjonen av *Intet nytt fra vestfronten*¹⁶³ fra 1979 presenterer balansen i filmen seg gjennom tilbakeblikkene som utgjør mye av scenetiden i den første timen av filmens spilletid. Tilbakeblikkene starter i et klasserom der en lærer gir en monolog rettet mot elevene der de oppfordres til å verve seg til militærtjeneste og tjene landet sitt. Monologen avbrytes imidlertid der Paul Bäumer er opptatt med å tegne en fugl som sitter i vinduet av klasserommet. Som følge må han være igjen i klasserommet etter de andre har gått, og blir personlig oppfordret til å verve seg til militærtjeneste av læreren. (08:55-12:35) I etterkant av dette følger neste tilbakeblikk Bäumer når han kommer ut til medelevene etter å ha blitt oppfordret til å verve seg til militærtjeneste av læreren. Han sier til kameratene at de skal verve seg til tjeneste med en gang. Følgende sekvenser av filmen følger kameratene fra dette tidspunktet, og helt til deres første møte med artilleri på fronten. (25:30-50:00). I denne delen blir postmannen Himmelstoss introdusert, der kameratene harselerer han før filmens neste sekvens følger kameratene når de marsjerer inn i militærleiren for opptrening der ingen andre enn korporal Himmelstoss har ansvaret for å trene dem. (26:15-31:10) Korporalen fører hard trening, og viser maktsyk og sadistisk karakteristikk som bare blir verre etter hvert som tiden går. Kameratene hevner seg på ham på den siste dagen, før de sendes med tog til fronten. (39:05-44:10) Før soldatene kan reise med toget blir skadede soldater lempet ut, og soldatene får sitt første møte med krigens brutale

¹⁶² Todorov og Weinstein, «Structural Analysis of Narrative».

¹⁶³ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1979)*.

effekt. Sekvensen avsluttes etter å ha introdusert Kat på frontlinjen som kompaniets leder, og soldatene kort tid etter får sitt første møte med artilleri (42:10-50:00)

Filmens avbrudd og hindring kan argumenteres å begynne allerede innledningsvis i filmens plot, der Bäumer og kameratene befinner seg i en skyttergrav på vestfronten under hard artilleriild før de blir angrepet av fienden i et stort angrep. (01:55-08:20) Fra dette punktet møter soldatene flere hindringer, helt til filmens endelige resolusjon. Etter den kaotiske kampskildringen besøker soldatene en kamerat som ble såret under angrepet og som har fått en fot amputert. Kameraten dør på feltsykehuset følgende dag. (22:10-23:05) Videre i filmen, etter at tilbakeblikkene har tatt igjen filmplottets tempo, fortsetter hindringene som samtidig former etableringen av filmens nye balanse.

Filmens nye balanse følger Bäumer og kameratene ett år etter at de vervet seg til militærtjeneste. Bäumers stemme forteller utenfor filmbildet at bare en soldat (kammeraten fra feltsykehuset) har død. Bäumers fortelling rommer store deler av følgende scener der krigen, og livet på frontlinjen skildres. (50:50-1:01:05) I sin fortelling, beskrives Bäumer seg selv og kammeratene som «ekte soldater» og senere som «drapsmaskiner». Filmen understreker denne nye normaltstanden i følgende sekvenser der karakterene viser seg tilvendt deres nye hverdag på frontlinjen, og som kontrasteres med de nye rekruttene som ankommer fronten. Kat, Bäumer og medsoldatene bemerker seg de nye rekruttene, og at de bare blir yngre, der en av rekruttene er 16år. I følge med rekruttene, ankommer også korporal Himmelstoss som uten hell prøver å irettesette de erfarne soldatene Bäumer og kameratene nå har blitt. (1:01:05-1:06:25)

Den nye normaltstanden som følger karakterene vises ytterligere i følgende sekvens der soldatene er i en bunker på frontlinjen under konstant artilleriild. De nye rekruttene tydelig påvirket og noen nesten hysteriske, mens Bäumer og kameratene viser seg kalde og tilvendt tilværelsen på frontlinjen. (1:06:25-1:09:40) Artilleriilden opphører, og fienden angriper. Scenene som følger viser nærkamp, og soldater, inkludert korporal Himmelstoss stiv av skrekk i motangrep mot fienden. (1:09:40-1:12:05) Videre følger en sekvens som viser Bäumer ute om natten i ingenmannsland, der han til slutt ender i et artillerikrater og tar livet av en fransk soldat med bajonett etter at franskmannen faller ned i krateret. Soldaten dør sakte av skadene det neste døgn. Bäumer føler anger, og reflekterer utenfor filmbildet over hvor meningsløs krigen er og brutaliteten av å drepe. (1:12:05-1:22:20)

I filmens påfølgende deler kommer imidlertid reparasjonsfasen inn i filmbildet, der soldatene tas vekk fra frontlinjen og stilles opp langs en gate. Musikk spilles, og en kortesje

kommer ned gaten. Kaiser Vilhelm dekorerer en håndfull soldater, inkludert korporal Himmelstoss med militærets øverste dekorasjon, jernkorset, for deres mot i kamp. Følgende sekvens følger Bäumer og medsoldatene der de snakker om hvorfor de kjemper i krigen; Kaiser Vilhelm presset til å gå inn i krigen? Generaler som startet krigen? Franske generaler? Kjempe for moder/faderlandet? Hvem har rett? Mens soldatene snakker om dette kommer korporal Himmelstoss inn og tilslutter seg soldatene, tydelig berør av krigen, og med respekt mot de andre soldatene, selv om han noen minutter tidligere mottok en prestisjefull militær dekorasjon. (1:22:20-1:29:25) Reparasjonsfasen utfylles ytterligere i filmens følgende del når soldatene har pause fra frontlinjen og sendes til en okkupert fransk by. (1:29:25-1:40:15)

Filmens siste hindringer presenteres i etterkant av reparasjonsfasen og følger Bäumer og Albert Kropp når de blir såret under et artilleriangrep og sendt til et katolsk feltsykehus der Bäumer blir bedre, mens Kropp får en fot amputert og mister viljen til å leve. (1:40:15-1:53:55) Filmens nest siste del følger Paul Bäumer når han får fri fra militærtjeneste til å reise hjem på perm. Under oppholdet hjemme konfronterer han læreren som oppfordret dem til å verve seg til militærtjeneste, samtidig som han erfarer at holdningene til krigen forstås annerledes hjemme enn på fronten. Oppholdet ender med at Bäumer går gjennom noen av de gamle tegningene sine før han skriver et brev til moren om forholdet han har til hjemmet sitt, og fronten som hans nye hjem, og medsoldatene som sin nye familie. Sekvensen ender med at han river brevet i stykker før han i neste scene vender tilbake til fronten. (1:53:55-2:13:00)

I filmens siste del er Bäumer tilbake på fronten. Han blir gjenforent med medsoldatene, der en av dem har død siden han sist så dem. I følgende sekvens mister to av kameratene livet under kamp på fronten, og ytterligere en til i det de skal til å angripe en fiendtlig skyttergrav. (2:13:00-2:17:00) I filmens resolusjon er Bäumer og Kat ute og leter etter mat til resten av kompaniet når de blir angrepet av artilleri, og Kat blir skadet i foten. Bäumer bærer Kat til nærmeste feltsykehus mens han reflekterer over sine 4år på fronten. Når de kommer til feltsykehuset er Kat allerede død, og Bäumer gjenstår som den siste overlevende av de erfarne soldatene og kameratene sine. (2:17:00-2:24:35) I sin siste fortelling utenfor filmbildet reflekter han over dette og gir ytterligere kontekst, der blant andre Himmelstoss også har død på fronten. Sekvensen avsluttes der Bäumer befinner seg på frontlinjen og ser til de nye rekruttene som holder vakt. Han får omsider øye på en fugl som sitter i et tre bak frontlinjen og begynner å tegne den. Bäumer retter seg opp for å se fuglen bedre og blir med det samme skutt og dør mens tekst kommer over filmbildet, der sluttskrivet siterer: German high command communique: October 11, 1918. «All quiet on the western front» (2:24:35-2:28:30)

*Intet nytt fra vestfronten*¹⁶⁴ fra 1979 er en film som følger en ikke-lineær fortellerstil når filmens plot utspiller seg på lerretet. Filmen, likt som den originale filmadapsjonen fra 1930¹⁶⁵, forteller historien om Paul Bäumer og kameratene hans fra de verver seg til militærtjeneste til deres erfaringer og endelige død på frontlinjen; som i grunnfortellingen i romanen av samme navn av Erich Maria Remarque.¹⁶⁶ Narrative i filmen fra 1979 forteller imidlertid denne fortellingen i en annen rekkefølge enn filmadapsjonen fra 1930.

For filmens narrativ har derfor plotet i *Intet nytt fra vestfronten*¹⁶⁷ en stor funksjon når det kommer til fortellingen som formidles på lerretet. Slik filmens plot og handlingsforløp utspiller seg gjennom filmens spilletid er det spesielt to ting som kommer frem som påfallende. Det første presenterer seg gjennom filmens tempo, der en stor hoveddel av filmen tar for seg soldatenes normaltillstand på fronten. Det andre presenterer seg gjennom karakterenes rolle på skjermen, der hver enkelt karakter får utspille en større personlig rolle gjennom filmens spilletid.

Filmens tempo, slik filmens plot formidler fortellingen, legger stor vekt på skildringen av soldatenes nye normaltillstand på fronten. Som følge av dette, avviker filmen delvis fra Todorovs narrative teori om balanse, avbrudd og hindring, reparasjon og ny balanse¹⁶⁸ der filmen starter med, og holder på, en fremstilling av denne nye normaltillstanden som karakterene befinner seg i. Skildringen av denne nye normaltillstanden, som er et gjennomgående element gjennom filmens spilletid, lar imidlertid karakterene utspille en større personlig rolle. Dette vises gjennom karakterenes utvikling og scenetid, der flere av scenene viser tilbakeblikk av karakterenes liv før krigen som kontrasterer deres nye normaltillstand på fronten. Et eksempel på dette fremstilles gjennom et tilbakeblikk der en karakter blir vist som en gymnast i en scene, for så i neste scene å være sengeliggende i et feltsykehus med en fot amputert som følge av krigens brutalitet. (19:55-22:10)

Filmen bruker også auditive og visuelle virkemidler i formidlingen av filmens narrativ. Den auditive kanalen består av både støy, stemme og musikk, og opererer både i og utenfor filmbildet.¹⁶⁹ Stemme er imidlertid et element som også kommer frem utenfor filmbildet. Gjennomgående for filmen, er stemmen til Paul Bäumer som forteller utenfor filmbildet om

¹⁶⁴ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1979)*.

¹⁶⁵ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930)*.

¹⁶⁶ Remarque, *Im Westen nichts Neues*.

¹⁶⁷ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1979)*.

¹⁶⁸ Todorov og Weinstein, «Structural Analysis of Narrative».

¹⁶⁹ Lothe, *Fiksjon og film*, 51.

karakterenes opplevelser på fronten, samtidig som visuelle illustrasjoner viser til det han forteller. Dette er et virkemiddel som lar filmen utspille et kontekstualiserende narrativ for hendelsene som tar sted på frontlinjen, der filmens visuelle kanal bidrar med å gi et visuelt bilde til det auditive narrative som presenteres. Gjennom dette virkemiddelet løfter filmen frem sider ved første verdenskrig, som gir et mer utfyllende bilde på krigens allsidighet på fronten ved å forankre filmen i en historisk kontekst. Eksempelvis viser filmen til en utvikling i krigsmaskineriet i perioden 1914-1918 med inkluderingen av flammekastere og gass (51:40-55:30)

For den visuelle kanalen utgjør skuespillernes fremføring mesteparten av bildeinnholdet i filmen. I kombinasjon med bildepresentasjonen, der redigeringen er preget av å vise flere ulike scener etter hverandre i form av direkte kutt,¹⁷⁰ får karakterene utspille en større personlig rolle i filmen, som viser til individualiteten og karakterenes liv før de vervet seg til militærtjeneste. Det som imidlertid er påfallende, gjennom filmens plot i samspill med den auditive og visuelle kanalen, er hvordan karakterene, som et gjennomgående element fremstår upåvirket av krigens brutalitet når det kommer til den nye normaltilstanden på fronten som former store deler av filmen. Som følge av dette vises krigens brutalitet best gjennom de nye rekruttene som ankommer fronten, der hysteri, redsel og sporadisk død er fremtredende. (55:00) Bäumer og kameratene møter imidlertid ikke sin død før i filmens siste 15 minutter av spilletiden, og holdningen blant karakterene kan tidvis beskrives som overmodig, mens krigen raser rundt dem. Spørsmålet om hva som gjør en film til en «antikrigsfilm» former derfor rammene rundt filmadapsjonen av *Intet nytt fra vestfronten*¹⁷¹ fra 1979 når det gjelder filmens plot og narrativ.

4.1.2.2 Den historiske konteksten 1979

I likhet med analysen av den historiske konteksten som former rammene for filmadapsjonen fra 1930 vil jeg strukturere dette underkapittelet ut fra de samme punktene. Jeg vil 1) ta utgangspunkt i spørsmålet om krig og fred i perioden rundt 1979, og 2) ta utgangspunkt i historie/minnekulturen om første verdenskrig ut fra hvordan minnet har utviklet seg, og hva som har preget perioden filmen ble produsert i. Ettersom filmadapsjonen av *Intet nytt fra vestfronten* fra 1979, likt som filmadapsjonen fra 1930 er produsert i USA, vil den historiske

¹⁷⁰ Lothe, 51.

¹⁷¹ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1979)*.

konteksten som ligger til grunn ta utgangspunkt i de historiske rørelsene i USA i den gitte perioden.

I forlengelse av polariseringen som kom frem innen den politiske sfæren med fascismens fremvekst på 1920- og 1930-tallet, brygget det opp til en ny verdenskrig som varte fra 1939-1945. Perioden etter andre verdenskrig kan i sin enkleste form forklares som en verdensomspennende ideologisk konflikt mellom demokratisk kapitalisme i USA, og kommunisme i Sovjetunionen og Kina. Konseptet «kald krig» refererer til en krig som ikke direkte ble kjempet mellom to motstridende parter, men gjennom stedsfortrederkriger hvor det endelige målet var å hindre motpartens ideologiske innflytelse og fotfeste i politisk ustabile land, ofte tilknyttet den tredje verden.¹⁷² Denne konflikten strekker seg over en 40års periode fra slutten av 1940-tallet til slutten av 1980-tallet og former den overordnede rammen for krig og fred i siste del av det 20. århundre. Ettersom dette er en komplisert og verdensomspennende konflikt vil jeg gjøre noen begrensninger når det kommer til hendelsene jeg legger til grunn for den historiske konteksten i spørsmålet om krig og fred i 1979. Jeg vil derfor i følgende del ta utgangspunkt i atomtrusselen i skyggen av våpenkappløpet mellom USA og Sovjetunionen, og fredsbevegelsen i USA som formet seg i lys av Vietnamkrigen fra 1955-1975.

Et aspekt ved den kalde krigen som formet mye av frykten for en ny storkrig var våpenkappløpet mellom supermaktene USA og Sovjetunionen. USAs bruk av atombomben over den Japanske byen Hiroshima 6. August 1945, hvor omkring 80'000 mennesker døde momentant, og tre dager senere over Nagasaki hvor ytterligere 40'000 også mistet livet, markerer et vendepunkt i historien for menneskets evne til å destruere.¹⁷³ Sovjetunionen hadde som mål å komme på høyde med USA innen militærteknologien og allerede i 1949 hadde Sovjetunionen produsert sine første atomvåpen.¹⁷⁴ Våpenkappløpet som følger er preget av utvikling av stadig mer destruktive våpen, eksempelvis i form av hydrogenbomben som USA prøvesprengte på ei øy i Stillehavet i 1952, hvor Sovjetunionen året etter også hadde produsert sine egne hydrogenbomber.¹⁷⁵ Under militærstrategi handlet våpenkappløpet om å avskrekking, under det som kjennetegnes som MAD-doktrinen, (Mutually Assured Destruction).¹⁷⁶ Frykten for storkrig mellom supermaktene nådde et høydepunkt i internasjonalt perspektiv i oktober 1962, i det som kjennetegnes som Cubakrisen.¹⁷⁷ Etter Sovjetisk engasjement på Cuba med

¹⁷² Balsvik, *Det 20. århundrets historie - et globalt perspektiv*, 170.

¹⁷³ Balsvik, 160.

¹⁷⁴ Balsvik, 172.

¹⁷⁵ Balsvik, 172.

¹⁷⁶ Høiback og Børresen, «Avskrekking».

¹⁷⁷ Balsvik, *Det 20. århundrets historie - et globalt perspektiv*, 186.

etablering av handelsavtaler, og i lys av en handelsblokade plassert av USA på Cuba, erklærte Fidel Castro i 1960 støtte til sovjetisk utenrikspolitikk.¹⁷⁸ Amerikansk forsøk på å styrte Castros styre mislyktes i 1961, som igjen førte til et tettere samarbeid mellom Cuba og Sovjetunionen, der mellomdistanseraketter utrustet med atomstridshoder nå kunne utplasseres på Cuba.¹⁷⁹ Frykten for storskala krig, med utgangspunkt i MAD-doktrinen fikk verden til å holde pusten når den amerikanske presidenten John F. Kennedy i en tale 22.oktober 1962 fortalte at lagringen av atomvåpen på Cuba var oppdaget, og et ultimatum ble stilt om å fjerne stridshodene fra Cuba.¹⁸⁰ Forhandlingen rundt Cuba forgikk direkte mellom Kennedy og Khrusjtsjov og endte, slik Balsvik poengterer, med at Sovjetunionen aksepterte full retrett med løfte om at USA ikke ville invadere Cuba, samt en hemmelig avtale der USA lovte å trekke ut militære installasjoner i Tyrkia.¹⁸¹

Krigen i Vietnam er en av de mest kjente og omfattende konfliktene som fant sted i periodene under den kalde krigen. Det historiske bakteppet som former rammene for det som i samtiden betegnes som Vietnamkrigen starter i perioden etter andre verdenskrig, gjennom Frankrikes forsøk på å gjenopprette sin maktposisjon i det tidligere Indokina (fransk kolonistyre som omfattet Kambodsja, Laos og Vietnam).¹⁸² Konflikten endte i tap for Frankrike og Vietnam ble i 1954 delt i et kommunistisk styre i Nord-Vietnam og et antikommunistisk styre i Sør-Vietnam.¹⁸³ I lys av den ideologiske delingen mellom det kommunistiske og det antikommunistiske styret i Vietnam, samt den Nord-Vietnamesiske kommunistiske geriljaen Viet Cong som kjempet for å forene nord og sør, former rammene seg for amerikansk deltakelse i krigen.¹⁸⁴ Amerikansk deltakelse ble forsvart ut fra et begrep frontet av president Eisenhower kalt dominoeffekten. Begrepet formes av frykten for kommunismens spredning, der hvis en brikke faller, (som en stat til kommunisme) faller også den neste.¹⁸⁵ USA hadde på det meste 550'000 soldater i krigen, men konflikten endte med at USA i 1973 trakk alle sine soldater ut av Vietnam, hvor krigen kom til en endelig slutt i 1975 der Nord- og Sør-Vietnam ble forent som en kommunistisk stat.¹⁸⁶ Amerikansk nederlag i Vietnamkrigen har flere årsaker, men i

¹⁷⁸ Balsvik, 189–90.

¹⁷⁹ Balsvik, 190.

¹⁸⁰ Balsvik, 190.

¹⁸¹ Balsvik, 190.

¹⁸² Balsvik, 190.

¹⁸³ Balsvik, 191.

¹⁸⁴ Balsvik, 191.

¹⁸⁵ Balsvik, 191.

¹⁸⁶ Balsvik, 191–92.

følgende del vil jeg vektlegge fredsbevegelsen som formet seg i lys av amerikansk deltakelse i konflikten.

Vietnamkrigen skiller seg fra tidligere kriger gjennom mediedekningen som skildret krigen i sin brutalitet til et internasjonalt publikum. Krigføringen USA førte i Vietnam ble, slik Balsvik poengterer, et hatobjekt som utløste demonstrasjoner i mange land, på alle kontinenter.¹⁸⁷ Bruken av napalm, den brutale holdningen mot lokalbefolkningen i landsbyene og kjemisk bombing av skogsområder former rammene for en mediedekning som førte til store protester i USA. Fredsbevegelsen som følger startet blant studenter i de amerikanske universitetene, men fikk raskt oppslutning blant store deler av befolkningen i USA.¹⁸⁸ Vietnamkrigen står som et eksempel på brutal krig, som gjennom kontinuerlig internasjonal mediedekning førte med seg en fredsbevegelse som oppsto gjennom avdekningen av krigshandlingene som ble begått. I forlengelse av mediedekningen var det lite oppslutning blant befolkningen i USA om å fortsette krigføringen i Vietnam, og i kombinasjon med det økonomiske aspektet var det klart at krigen måtte få en avslutning.¹⁸⁹ Vietnamkrigen var en viktig katalysator for fredsbevegelsen som mobiliserte mot amerikansk deltakelse i krigen. Vietnamkrigen ble som nevnt ovenfor avsluttet i 1975 og de amerikanske soldatene ble trukket ut av krigen allerede i 1973. Imidlertid fortsatte fredsbevegelsen og debatten om den amerikanske deltakelsen i Vietnamkrigen i perioden som fulgte, og var fremdeles aktuell når filmadapsjonen av *Intet nytt fra vestfronten*¹⁹⁰ fra 1979 var ferdig produsert.

Når det imidlertid gjelder det amerikanske minnet om første verdenskrig i perioden rundt 1979 er dette en historisk periode som har en ustabil posisjon i landets minnekultur; slik jeg nevnte i et tidligere kapittel (4.1.1.2). Minnet om første verdenskrig, slik det ble presentert i amerikansk populærkultur skapte et paradigme, der krigen primært ble sett på som en «skyttergravskrig». Tematikken bak paradigmet oppsto i lys av veteranlitteraturen på 1920-tallet, og så imidlertid en økende interesse under Vietnamkrigen. Det gjennomgående elementet om å være desillusjonert, som betyr å være skuffet over sine forventninger, slik mye av antikrigslitteraturen på 1920-tallet hadde til felles i sine fremstillinger om første verdenskrig, ble igjen aktuelt under demonstrasjonene mot Vietnamkrigen. Fredsbevegelsen som oppsto i lys av Vietnamkrigen viser dette gjennom å stille spørsmål til effektiviteten av å spre

¹⁸⁷ Balsvik, 193.

¹⁸⁸ Balsvik, 193.

¹⁸⁹ Balsvik, 192.

¹⁹⁰ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1979)*.

demokratiske verdier gjennom krig.¹⁹¹ Litteraturen, som var et produkt av den tapte generasjonen så derfor fornyet samfunnsrelevans, men minnet om den historiske perioden ble i mindre grad sett på som en tiltale mot første verdenskrig, og mer som en generell fremstilling av realiteten ved krig.

I perioden fra 1918 til 1945 var minnet om første verdenskrig, slik Jennifer D. Keene poengterer, fremdeles ikke borte i den amerikanske minnekulturen. USA hadde, tross alt, mistet 120'000 soldater, både som resultat til krig, men også til influensaen som preget perioden 1918-1919; spanskesyken.¹⁹² Våpenhviledagen eller «Armistice Day» som er en minnedag som startet den 11. november 1919, til minne om alle som døde under første verdenskrig ble imidlertid omgjort i 1954 i USA til veterandagen eller «Veterans Day».¹⁹³ Denne endringen hadde som formål å minne og ære, alle soldater, både levende og døde, som har tjenestegjort i det amerikanske militæret.¹⁹⁴ Selv om denne endringen ikke hadde en umiddelbar effekt når det kom til å minne soldatene som mistet livet under første verdenskrig for det amerikanske minnet i 1954, underbygges imidlertid de konkrete minnesmarkeringene som kom som et direkte resultat av første verdenskrig. Keene formidler også videre en kommentar av Nancy K. Bristow som argumenterer at historier om savn tilknyttet influensa eller falne i krig, over tid ble forbeholdt det private i motsetning til det offentlige. I videre forstand var det ikke rom for vedvarende fortvilelse og sorg i Amerika, der samfunnet betraktet seg selv som preget av progresjon og optimisme.¹⁹⁵ Manglende minnesmarkeringer som konkret tar utgangspunkt i første verdenskrig kan, om ikke annet, være et destabiliserende element og et aspekt som kan svare på hvorfor minnet om første verdenskrig ikke har funnet en stabil plassering i det amerikanske minnet og historiekulturen. Under denne endringen fremstår første verdenskrig mer marginalisert, hvor minnet om krigen faller i skyggen av andre hendelser, som i senere tid har opptatt fokuset i amerikansk minne og historiekultur.

4.1.2.3 Funksjon og behov

I likhet med analysen av funksjon og behov for filmadapsjonen fra 1930 vil jeg benytte lik struktur for denne analysen. Jeg vil først 1) summere opp det mest sentrale i filmens plot og narrativ, herunder hvordan historie brukes i denne fremstillingen. 2) Sette fremstillingen inn i

¹⁹¹ Keene, «Finding a place for world war 1 in American history», 452.

¹⁹² Keene, 454.

¹⁹³ Keene, 455.

¹⁹⁴ Keene, 455.

¹⁹⁵ Keene, 455–56.

sin historiske kontekst, i tilknytning spørsmålet om hvorfor det var meningsfullt å fremstille første verdenskrig på denne måten i filmens respektive tidsperiode.

*Intet nytt fra vestfronten*¹⁹⁶ fra 1979 forteller den samme grunnfortellingen som i filmadapsjonen fra 1930, men med et annet plot og narrativ. Filmadapsjonen fra 1979 følger som nevnt i underkapittelet om filmens plot og narrativ (4.1.2.1) en ikke-lineær struktur der filmens plot starter midt i handlingen, samtidig som sporadiske tilbakeblikk i filmens første time fyller ut mye av den forutliggende konteksten for hvorfor karakterene befinner seg i skyttergravene på vestfronten. Gjennom filmens spilletid holdes handlingen tett til soldatenes nye normaltilstand på fronten, der karakterene som utgjør filmens fokus opptrer som tilvendte tilværelsen under artilleriild på frontlinjen. Ulikt filmadapsjonen fra 1930 dør imidlertid ikke karakterene før i filmens siste 15 minutter gjennom filmens spilletid. Som følge er det, som jeg argumenterte for i underkapittelet om plot og narrativ (4.1.2.1), to sentrale aspekter som trer frem i filmadapsjonen fra 1979. Det første presenteres gjennom filmens tempo, og det andre i karakterenes personlige rolle som utspiller seg gjennom filmens spilletid. Hvordan historie brukes, følger tett under hvordan disse to aspektene utspiller når det gjelder filmadapsjonen av *Intet nytt fra vestfronten*¹⁹⁷ fra 1979.

Filmens tempo, slik plotet kommer frem gjennom filmens spilletid legger stor vekt på formidlingen av karakterenes nye normaltilstand under krig i skyttergravene på vestfronten. Gjennom denne normaltilstanden blir krigshandlingene på vestfronten skildret i stor detalj for å skape en audiovisuell tolkning av en forsvunnen fortid. Filmens fiktive tidsperspektiv utspiller seg også over den historiske periodens fire år, som igjen visualiseres gjennom utviklingen i krigsmaskineriet som skildres i filmen. Hovedkarakterens auditive fortelling (som opptrer utenfor filmbildet) omhandler tilværelsen på fronten, hvordan karakterene opplever situasjonen, samtidig som den forankrer historiske detaljer til konteksten som former filmens portrettering av den historiske perioden. Historie brukes aktivt til å forme konteksten som karakterene befinner seg i, gjennom filmens spilletid. Gjennom sin detaljrike visualisering av tilværelsen på frontlinjen over filmens fiktive tidsperiode på fire år, brukes fortiden aktivt til å rekonstruere et audiovisuelt bilde av den historiske perioden. Et eksempel på detaljene som kommer frem gjennom filmens spilletid for portretteringen av livet på frontlinjen, er hvordan hjelmene til de

¹⁹⁶ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1979)*.

¹⁹⁷ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1979)*.

tyske soldatene endres for å tilpasse seg skyttergravene fra filmens første scene (2:18) til sluttscenen der fire år har passert. (2:25:00)

Ut fra filmens portrettering av den historiske perioden fremtrer en historiebruk formet av et behov for å konstruere et audiovisuelt bilde av en forsvunnen fortid som en sannferdig tolkning av livet på frontlinjen over krigens fire brutale år. Filmadapsjonen fra 1979 likt som filmadapsjonen fra 1930 bruker historie til å konstruere et bilde av fortiden som bygger opp under filmenes narrativ, slik jeg argumenter deler likhetstrekk med en ideologisk form for historiebruk. Imidlertid bruker filmadapsjonen fra 1979 i tillegg fortiden på et vis som ligner på en vitenskapelig bruk av historie, der visualiseringen av den historiske perioden gir en tolkning basert på et historiedetaljrikt grunnlag for å skildre historien så «korrekt» som mulig under rammen av moderne krigføring. Om en ser filmen som et produkt produsert ut fra en historisk kontekst, kan en stille spørsmålet: hvorfor var det meningsfullt å fremstille den historiske perioden på dette viset i 1979?

Filmene, som er et produkt produsert i USA, regissert av Delbert Mann og utgitt i 1979 befinner seg i en historisk periode som fremdeles er preget av debatten som formet seg i lys av Amerikas deltakelse i Vietnamkrigen. Veteranlitteraturen som hadde preget minnet om første verdenskrig på 1920- og 1930-tallet fikk som nevnt i forrige underkapittel en ny interesse under demonstrasjonene mot amerikansk deltakelse i Vietnamkrigen. Thomas F. Schneider argumenterer for at *Intet nytt fra vestfronten*¹⁹⁸ fra 1979 har sterk tilknytning til debatten om Vietnamkrigen som fremdeles var aktuell på slutten av 1970-tallet.¹⁹⁹ Argumentet former seg ut fra filmens likhetstrekk i tilknytning filmatiseringer av konflikten utgitt i samme tidsperiode (*The Deer Hunter* 1978; *Coming Home* 1979; *Apocalypse Now* 1979) hvor pasifistisk holdning former portrettering av Vietnamkrigen og moderne krigføring som en helhet.²⁰⁰ Filmadapsjonen av *Intet nytt fra vestfronten*²⁰¹ fra 1979 kan, gjennom sin fremstilling av moderne krigføring på vestfronten, og samtidig gjennom sine brutale skildringer av krigshandlingene, argumenteres å fungere som en analogi, når det gjelder den generelle fremstillingen av realiteten ved krig. Analogien kan i sin enkleste form argumenteres å belyse meningsløsheten ved krig, slik grunnfortellingen i filmadapsjonen formidler. Imidlertid, gjennom filmens detaljrike, allsidige og tidsmessige reise gjennom landskapet som former

¹⁹⁸ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1979)*.

¹⁹⁹ Schneider, «The two 'All Quiets': Representations of Modern Warfare in the Film Adaptations of Erich Maria Remarque's *Im Westen nichts Neues*», 118.

²⁰⁰ Schneider, 118.

²⁰¹ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1979)*.

krigføringen på vestfronten, blir første verdenskrig formet under rammen av moderne krigføring. Analogien som formes kan derfor også tolkes, både med likhetstrekk til fredsbevegelsen som var mot Amerikas deltakelse i Vietnamkrigen, men også til den større konflikten og frykten for en storskala krig (en ny verdenskrig) mellom supermaktene USA og Sovjetunionen.

Det andre aspektet som har en sentral rolle for filmens plot og narrativ er karakterenes personlige rolle som utspiller seg i forlengelse av filmens spilletid. I motsetning til filmadapsjonen fra 1930 utspiller karakterene som utgjør scenetiden en større personlig rolle i filmen, både gjennom filmens visuelle- og auditive kanal. Der den originale filmadapsjonens plot følger soldatene som en gruppe, skildrer imidlertid filmadapsjonen fra 1979 de ulike karakterene fra hverandre gjennom et individualistisk perspektiv. Dette perspektivet etableres allerede innledende i filmens plot, der karakterene, gjennom fortellingen til Paul Bäumer (som fremtrer utenfor filmbildet) presenteres hver for seg. (2:00-3:40) Filmens individualistiske perspektiv viser tydelig, i forlengelse av filmens spilletid, at soldatene ved fronten besto av ordinære folk før krigens utbrudd. Dette perspektivet, soldatenes individualitet, er et perspektiv som ofte ikke representeres når det gjelder historien tilknyttet første verdenskrig, der de store spørsmålene tilknyttet krigens utbrudd har favnet større interesse i periodens historiografi. Å vise til soldatenes individualitet favner en tydelig bruk av historie i et krysningpunkt mellom eksistensiell og moralsk historiebruk. Å gjenopplage et tidligere underspilt perspektiv kan argumenteres å ha en forsonende og restaurerende funksjon for familiene til soldatene som ikke kom hjem etter militærtjenesten, samt også for veteranene. Denne bruken av historie kan også argumenteres å være eksistensiell der behovet for å minnes den individuelle soldaten gjør seg gjeldende.

Karakterenes personlige rolle, slik det kommer frem i forlengelse av filmens spilletid kan argumenteres å være et produkt preget av en endring i amerikansk minnesmarkering, hvor den konkrete minnesmarkeringen «våpenhviledagen» den 11.november ble omgjort i USA til «veterandagen» i 1954. Denne endringen hadde som formål å minne og ære, alle soldater, både levende og døde som har tjenestegjort i det amerikanske militæret.²⁰² Gjennom filmadapsjonens individualistiske perspektiv, blir minnet tettere tilknyttet individet, og ikke gruppen soldater, slik filmadapsjonen fra 1930 skildret karakterene. Filmene, får derfor en økende relevans for det amerikanske publikummet, der et individualistisk perspektiv i tilknytning soldatene som

²⁰² Keene, «Finding a place for world war 1 in American history», 455.

skildres på lerretet menneskeligjøres ved å vise til personen bak uniformen. I forlengelse, og i tilknytning debatten om Vietnamkrigen, fremkommer også et perspektiv på den mentale påkjenningen av moderne krigføring, som kan relateres til veteranene som tjenestegjorde i Vietnam.

Intet nytt fra vestfronten fra 1979 er en film produsert i USA i en periode preget av en pågående debatt i tilknytning Amerikas deltakelse i Vietnamkrigen. Filmen regnes som en moderne gjeninnspilling av den originale filmadapsjonen fra 1930, og er et produkt som bruker fortiden som en analogi i tilknytning en pågående samfunnsdebatt i USA. Hvorfor det var meningsfullt å fremstille første verdenskrig på denne måten i 1979, formes i stor grad etter det amerikanske perspektivet på krig og fred i perioden filmen kom ut. Grunnfortellingen i Remarques *Im Westen nichts Neues*,²⁰³ videre representert i filmadapsjonen av *Intet nytt fra vestfronten*²⁰⁴ fra 1930, holder elementer i sin formidling av den historiske perioden som resonerte med fredsbevegelsen som oppsto i lys av Amerikas deltakelse i Vietnamkrigen. Den moderne filmadapsjonen fra 1979 regissert av Delbert Mann gir en moderne tolkning av første verdenskrig ut fra den pågående debatten som preget Amerika i perioden filmen ble publisert. Imidlertid blir filmen portrettert under en generell ramme for brutalitet og meningsløshet ved krig. Dette elementet gjenspeiler endringen i perspektivet på mye av veteranlitteraturen som oppsto i lys av den tapte generasjonen hvor litteraturen over tid i mindre grad ble forstått som en tiltale mot første verdenskrig. Med andre ord, brukes grunnfortellingen filmen i stor grad til å fremme argumenter om samtiden filmen ble produsert i, ved å vise til likheter fra fortiden. Denne formen for bruk av fortiden opptrer derfor under rammen av det Karlsson betegner som politisk-pedagogisk historiebruk²⁰⁵, hvor fortiden brukes til å illustrere, offentliggjøre og debattere samtiden ut fra likheter ved fortiden.

4.1.3 *Intet nytt fra vestfronten 2022*

4.1.3.1 *Plot og narrativ*

*Intet nytt fra vestfronten*²⁰⁶ fra 2022 er den nyeste filmadapsjonen av romanen av samme navn fra 1929. Grunnfortellingen, likt som i de to tidligere filmadapsjonene følger Paül Bäumer og vennene hans fra de blir oppfordret til å verve seg til militærtjeneste, til realiteten som er

²⁰³ Remarque, *Im Westen nichts Neues*.

²⁰⁴ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930)*.

²⁰⁵ Karlsson, *Historien är nu*, 66–67.

²⁰⁶ *Intet nytt fra vestfronten (2022)*.

skyttergravskrig under brutale og uforutsigbare forhold på vestfronten. Filmens plot fortelles imidlertid ulikt sett opp mot de to tidligere adaptasjonene. Jeg vil i likhet med de to forrige analysene anvende Todorovs narrative teori²⁰⁷ som struktur for redegjørelsen av filmens plot og narrativ. Filmen følger en lineær fortellerstil, men plottet deler seg i to fortellinger som opptrer i samspill ettersom handlingene utspiller seg. Den ene fortellingen følger perspektivet til Bäumer og medsoldatene, og det andre følger den tyske politikeren Matthias Erzberger i fredsforhandling med den franske marskalk Ferdinand Foch.

Filmadaptasjonen av *Intet nytt fra vestfronten*²⁰⁸ fra 2022 starter på slagmarken på vestfronten der kameraet panorerer gjennom ingenmannsland før et direkte kutt skildrer skyttergraven på tysk side. Perspektivet følger en ung soldat, Heinrich, der han sammen med medsoldatene trer over skyttergraven i angrep mot fiendens posisjon på andre siden av ingenmannsland. Kampscenen som følger er kaotisk, der tyske og franske soldater dør til skudd og i nærkamp. Sekvensen ender med at Heinrich angriper en fiendtlig soldat med feltspade før skjermen blir sort, og teksten «Im Westen nichts Neues» fyller skjermen. (2:10-5:10)

Følgende sekvens viser en haug døde soldater som fratras sin uniform og blir gravlagt i massegrav et sted bak frontlinjen. Det militære utstyret sendes videre til et renseri, så til en fabrikk der uniformene lappes sammen for skader, før det til slutt finner veien til vervingskontoret der Paul Bäumer og kameratene verver seg til militærtjeneste. (5:10-8:20)

Balansen i filmen starter i følgende scene, der Paul Bäumer, iført skoleuniform, sykler inn til byen og tilslutter seg klassekameratene sine som alle skal verve seg til militærtjeneste. Bäumer, som ikke vil være igjen hjemme får en av kameratene til å skrive under på et papir, slik at han også kan verve seg til militærtjeneste. (8:20-10:00) Rektoren ved skolen, med lærerstaben bak seg gir en tale til elevene som oppfordrer dem til å verve seg til militærtjeneste og «marsjere mot Paris», til stor jubel av elevene. (10:00-10:50) Følgende scene viser kameratene på et vervingskontor der de får utlevert uniform. Bäumer stusser over uniformen, der en navnelapp (Heinrich) er sydd inn i nakken på jakken. Militæret som har ansvaret for å verve dem sier at uniformen «sikkert var for liten for vedkommende», og river merkelappen av og slipper den i en haug med merkelapper på gulvet. (11:50-12:50) Bäumer og kameratene, omringet av jevnaldrende kler ivrig på seg uniformene, før neste sekvens viser dem i militær truck kortesje på vei til fronten. (12:50-15:30)

²⁰⁷ Todorov og Weinstein, «Structural Analysis of Narrative».

²⁰⁸ *Intet nytt fra vestfronten* (2022).

Filmens avbrudd kan argumenteres å begynne allerede i neste del av filmen, når de ferske soldatene ankommer bakre del av fronten og må marsjere resterende distanse til skyttergravene, der landskapet stadig blir mer krigsherjet og lyden av artilleri kryper nærmere. (16:00-18:00) Når soldatene omsider ankommer frontlinjen, kalde og slitne, blir de med ett satt i arbeid av en overordnet soldat. Katczinsky, en av soldatene som allerede har tjenestegjort en periode på frontlinjen hjelper Bäumer og kameratene når de ankommer fronten, og viser seg å være en klok og resurssterkt person. (18:30-20:15) Bäumer og kameraten Kropp blir satt på vaktjeneste allerede samme natt, der Bäumer ser over skyttergraven og får hjelmen skutt slik at han faller ned i skyttergraven. Like etter denne hendelsen blir de angrepet av artilleri, og hysteri sprer seg blant de ferske soldatene, før hele bunkeren faller sammen. (20:15-27:30) Filmens følgende sekvens følger Bäumer der han blir gravd frem av bunkeren følgende dag der hele skyttergraven er ugjenkjennelig etter artilleriregnet. Det endelige avbruddet finner imidlertid sted like etter dette der han blir satt til å samle dødsmerkene til de falne soldatene som ikke overlevde natten og finner en av kammeratene død, i skyttergraven.

Etter filmens avbrudd hopper filmen 18 måneder frem i tid og plottet deles i to fortellinger; det første perspektivet følger Bäumer og kameratene på fronten, og det ander perspektivet følger Matthias Erzberger i fredsforhandling med den franske marskalk Ferdinand Foch. Fortellingene opptrer i den samme fiktive perioden, slik at hendelsene i den ene fortellingen påvirker handlingen for den andre.

Handlingen som følger Paul Bäumer, Kat og kameratene på fronten opptrer under en form for ny normaltilstand der karakterene til dels har tilvendt seg krigen. Imidlertid må Bäumer overkomme flere hindringer etter hvert som filmens handlingsforløp utspiller seg. Gruppen blir sendt ut på et oppklaringsoppdrag der de leter etter en gruppe rekrutterte soldater som skulle ha ankommet fronten. Bäumer og kameratene finner soldatene i et lager der de har vært utsatt for artilleri og gass. De rekrutterte soldatene, alle unge, har død til gassangrepet der de har tatt av gassmaskene for tidlig. (52:30-57:00) Kat kommenterer samtidig at Tyskland snart vil være tomt.

I filmens spenningskurve ankommer en tysk general som har overkommando over regimentet til Bäumer og kameratene, som ikke er villig til å la krigen ende uten seier for Tyskland. Handlingen til den parallelle fortellingen som utgjør filmens plot følger Erzberger i fredsforhandling med den franske marskalken Foch. Fortellingen viser til et tysk nederlag der Erzberger og en gruppe tyske offiserer signerer Tysklands kapitulasjon, der de må godkjenne en rekke kondisjoner for å sikre fred. Gjennom dette perspektivet skildres Tyskland i nød,

ovenfor en overlegen fransk militærmakt som ikke er villig til å forhandle ytterligere fredskondisjonen enn deres egne krav. (57:00-1:00:50 | 1:04:00-1:07:30)

De parallelle fortellingene som utgjør filmens plot utspilles i et fiktivt tidsperspektiv på under 72 timer. På fronten, blir Paul Bäumer og medsoldatene som utgjør kompaniet vekt i kasernene på bakre frontlinje og sendt med truck til frontlinjen. (1:01:00-1:02:30) Følgende sekvens følger soldatene i et stort angrep når de trer over skyttergraven og angriper den franske stillingen på andre side av ingenmannsland. Når soldatene har kontroll over skyttergraven begynner bakken å riste, og en rekke fiendtlige tanks åpner ild mot deres posisjon, etterfulgt av franske infanterisoldater med flammekastere. Sekvensen ender med at soldatene må rømme skyttergraven, og Bäumer blir vitne til at kameraten Albert Kropp dør på makabert vis når han forsøker å overgi seg til de franske styrkene som trer frem bak tanksene. (1:04:00-1:18:50)

Perspektivet som følger Erzberger under forhandlingene tar for seg betingelsene for Tysklands kapitulasjon, og telegram sendes til den tyske regjeringen som gir klarsignal for å underskrive de Franske kravene for fred. (1:19:45-1:21:30 | 1:32:30-1:33:30)

På frontlinjen flykter fremdeles de tyske soldatene fra den overlegne franske militærmakten. I filmens spenningstopp blir Paul Bäumer fanget i flukten et sted bak deres originale skyttergrav og søker dekning i et artillerikrater hvor han tar livet av en fransk soldat med bajonett etter at franskmannen faller ned. Inntrykkene av grusomheten som har funnet sted under angrepet viser Bäumer i hysteri og redsel, mens den franske soldaten sakte blør i hjel noen meter fra ham. Bäumer føler anger over å ha angrepet den franske soldaten og forsøker å hjelpe, men franskmannen dør i følgende øyeblikk. (1:21:30-1:27:40)

Reparasjonsfasen i filmen kan argumenteres å begynne i sekvensene som følger etter filmens spenningstopp. I denne fasen kommer Bäumer seg tilbake til bakre frontlinje og finner igjen Kat som også har overlevd det brutale nederlaget. På fronten har det kommet nyhet om at krigen snart er over der fredsavtalen har blitt signert. Scenene som følger viser vill jubel og festing blant de tyske soldatene, men Bäumer fremdeles tydelig påvirket av de brutale hendelsene han har vært vitne til. Bäumer og Kat besøker Tjaden på feltsykehuset som ble skadet under angrepet. Tjaden, som ikke vil la legene amputere foten tar sitt eget liv, og Bäumer og Kat gjenstår som de eneste overlevende av vennegjengen. (1:33:30-1:44:00)

Fortellingen som følger perspektivet til Erzberger understreker videre filmens reparasjonsfase, der han, sammen med de tyske overoffiserene undertegner de franske kravene

for fred. Fra de undertegner er det seks timer til krigens offisielle slutt, 11. November 1918 kl.1100.

Reparasjonsfasen fortsetter gjennom perspektivet til Bäumer der han og Kat bestemmer seg for å finne noe å spise, og bestemmer seg for å stjele fra en gård de tidligere hadde stjålet en gås fra. Imidlertid blir Kat denne gangen skutt i magen, og blir båret av Bäumer tilbake til feltsykehuset hvor han blir erklært død. Bäumer, tidligere full av utrykk og følelser, holder i filmens siste sekvenser et tomt ansiktsuttrykk, ikke lenger påvirket av grusomhetene på fronten. (1:49:00-2:03:00)

Filmens siste del tar imidlertid form i de følgende scenene, der den tyske generalen som har kommando over Bäumers regiment bestemmer at soldatene skal utføre et siste angrep mot de franske styrkene og ende krigen med en triumf. Soldatene som ikke ville gå ut i strid så nær krigens slutt ble henrettet på stedet av annet militær som desertører. (2:04:00-2:07:30)

I filmens resolusjon angriper de tyske soldatene den franske stillingen i et stort angrep bare 15 minutter før krigen offisielt skal ta slutt; etter ordre fra den tyske generalen. Under angrepet havner Bäumer og en fransk soldat i en bunker, der Bäumer i et stille øyeblikk blir stukket i ryggen av en fransk soldat like før krigens slutt. I sekvensen som følger har kameraet perspektivet til en ung tysk soldat som Bäumer reddet bare noen minutter tidligere, der han får i oppgave å samle dødsmerkene til de falne tyske soldatene. Soldaten samler også dødsmerket til Bäumer som sitter livløs langs en vegg i skyttergraven. (2:07:30-2:19:20) I filmens siste sekunder før sluttkreditene, kommer et sluttskriv frem på skjermen som gir ytterligere kontekst til første verdenskrig, slik den har blitt visualisert gjennom filmens handlingsforløp. (2:20:00)

Plottet i *Intet nytt fra vestfronten*²⁰⁹ fra 2022 forteller historien om Paul Bäumer og kameratene hans som sammen med resten av skolen blir oppfordret til å verve seg til militærtjeneste av rektoren ved læringsanstalten. I møte med krigen blir tidligere ambisjoner om æresdyd og enkel krig knust av en stillestående og brutal krigføring i utilgivelige forhold i skyttergraver på vestfronten. Filmens plot deles inn i to parallelle fortellinger, en på vestfronten og en under fredsforhandling mellom Tyskland og Frankrike. Filmens resolusjon ender med at hovedkarakteren, etter å ha mistet alle sine venner, også møter sin ende til krigen på vestfronten.

Filmens narrativ, hvordan filmen formidler plottet, formidles gjennom filmens auditive og visuelle kanal. Gjennom filmens spilletid brukes den visuelle kanalen aktivt til å formidle

²⁰⁹ *Intet nytt fra vestfronten* (2022).

mye av hendelsene som utspiller seg på lerretet. Spesielt for filmen, er hvordan det visuelle narrative formidler mye av den underliggende krikken som former filmens posisjon som en antikrigsfilm. Eksempelvis gjennom filmens åpningsscener, der filmen skildrer en tysk soldat som faller i strid på vestfronten, der uniformen og det militære utstyret sendes tilbake for å repareres, før det til slutt finner veien til Paul Bäumer som nettopp har vervet seg. (5:10-8:20 | 11:50-12:50) Kritikken former seg der den tyske ungdommen, uten viten om de virkelige forholdene de går til, verver seg til en krig der død og grusomhet flourer.

Spesielt for denne filmadapsjonen er inkluderingen av virkelige personer og hendelser i den fiktive handlingen filmen baserer seg på. Inkluderingen av parallellfortellingen som følger perspektivet til Matthias Erzberger i fredsforhandling med den franske marskalk Ferdinand Foch, gir en audiovisuell tolkning av en bestemt historisk hendelse, og setter ytterligere kontekst til filmens plot.

Gjennom filmens plot brukes filmens auditive og visuelle kanal aktivt til å forme konteksten som filmens handlinger utspiller seg i. Filmens auditive kanal består både av støy, stemme og musikk og opptrer både i og utenfor filmbildet. Filmens auditive elementer følger den visuelle kanalen tett, der bildeinnholdet viser store dynamiske scener som presenterer en virkelighetstroverdig audiovisuell tolkning av skyttergravskrig under første verdenskrig.

4.1.3.2 Den historiske konteksten 2022

Når det gjelder den historiske konteksten som former rammene for det historiske bakteppet filmen fra 2022 er et produkt av, vil jeg følge de samme punktene som i de to forrige kontekstualiseringskappitlene. Jeg vil 1) ta utgangspunkt i spørsmålet om krig og fred i perioden som ledet opp til 2022, og 2) ta utgangspunkt i historie/minnekulturen om første verdenskrig ut fra hvordan minnet har utviklet seg, og hva som har preget perioden filmen ble produsert i. Imidlertid, ettersom filmen fra 2022 er et tysk produkt, regissert av en tysk regissør og publisert til et internasjonalt publikum, vil jeg ta utgangspunkt i den tyske historie- og minnekulturen i tilknytning den historiske konteksten. Jeg vil også, med utgangspunkt i den historiske nærheten til filmen som historisk produkt, se den historiske konteksten i lys av en lengre tidsperiode, basert på de største endringene i Tysklands historie fra første verdenskrigs slutt i 1918 opp til dagens samtid.

Tysklands historie har opprettholdt en turbulent og ustabil posisjon i Europa de siste 100årene. Første verdenskrig endte med Tyskland og de allierte sentralmaktens nederlag.

Fredsavtalene som ble forhandlet i Paris i 1919-1920, hvor Versaillesavtalen omhandlet fredsoppgjøret med Tyskland, besto hovedsakelig av tre elementer som legger grunnlaget for tiden som fulgte. De tre elementene omhandlet endringer i Tysklands territorium, militære begrensninger og økonomisk erstatning i etterkant av krigen.²¹⁰

Perioden fra 1918-1933 refereres ofte til under rammene av Weimarrepublikken og en økende polarisering, ikke bare i Tyskland, men i hele Europa. Økende polarisering i det politiske landskapet og «dolkestøtretorikken» som formet mye av høyresidens perspektiv på krigens slutt, former den historiske konteksten i Tyskland under Weimarrepublikken.²¹¹ Minnet om første verdenskrig opprettholdt derfor også en problematisk posisjon, der polariseringen i det sosiale og politiske landskapet ikke kom til en felles enighet i hvordan minnet om krigen skulle behandles, spesielt under tanken om hva minnet representerte for Tyskland. Christoph Cornelissen og Arndt Weinrich viser til omfanget av denne polariseringen med referanse til et forsøk av den tyske regjeringen i å samle det tyske folket i en felles minnemarkering, for å minnes de falne soldatene som mistet livet til krigen foran Riksdagsbygningen 3. august 1924.²¹² Minnesmarkeringen ble imidlertid så dårlig mottatt at ingen ytterligere forsøk ble gjort av regjeringen i å holde en minnesmarkering av første verdenskrig i denne perioden.²¹³ Fra 1925-1932 ble imidlertid organiseringen av en minnedag for første verdenskrig overlatt til en privat organisasjon, Volksbund für Kriegsgräberfürsorge, heretter referert til som VDK, hvor «People's Day of Mourning» (Volkstrauertag), som følge av sin suksess nesten oppnådde en offisiell status.²¹⁴

I lys av en voksende polarisering, ikke bare i Tyskland, men eksempelvis fascismens oppstandelse i Italia som nevnt i kapittel, (4.1.1.2) blir Tyskland også rammet av en økonomisk verdenskrise i form av Wall Street-krakket 1929. Denne hendelsen økte polariseringen i landet og økte oppslutningen om de politiske partiene i ytterfløyene.²¹⁵ Perioden fra 1933-1945 så et politisk skifte i Tyskland hvor ytterpunktet i høyrefløyen NSDAP og Hitler kom til makten. Dette markerer oppløpet og utfallet til det som er kommet til å bli kjent som andre verdenskrig.²¹⁶ Denne perioden ser også en endring i minnet om første verdenskrig, og soldatene som kjempet den. Endringen i minnet følger den økende nasjonalismen som fulgte

²¹⁰ Brazier, Kirkhusmo, og Lima, «Første verdenskrig – fredsslutningene».

²¹¹ Cornelissen og Weinrich, «German historiography on world war 1, 1914-2019», 148.

²¹² Cornelissen og Weinrich, 148.

²¹³ Cornelissen og Weinrich, 148.

²¹⁴ Cornelissen og Weinrich, 149.

²¹⁵ Julsrud og Oldervoll, «Tysklands historie».

²¹⁶ Julsrud og Oldervoll.

den nazistiske politikken, hvor minnet om soldatene som kjempet for faderlandet ble hyllet som nasjonale helter.²¹⁷ Under denne perioden ble minnesmarkeringer holdt for å reetablere æren til den tyske kampsoldaten. Minnedagen «Memorial Day for the Heroes» eller «Heldengedanktag» ble eksempelvis etablert i 1934, som videre underbygger en endring i det tyske perspektivet på første verdenskrig og soldatene som kjempet den.²¹⁸ Denne perioden, under en økende nasjonalisering, og etter hvert et totalitært styre under nazismens politikk, førte med seg en sensur hvor blant annet litteratur som ikke støttet tanken om storhet og ære ved krig ble bannlyst og brent på bokbål.²¹⁹

Perioden etter andre verdenskrig som endte med nok et nederlag for Tyskland, former rammene for en lang periode hvor landet ble okkupert, og delt, mellom seierherrene. Perioden strekker seg fra 1949 og helt frem til 1990 hvor landet ble delt i Øst- og Vest-Tyskland.²²⁰ Delingen av Tyskland har i senere tid fått en symbolsk effekt i debatten tilknyttet den kalde krigen, hvor Vest-Tyskland var under vestmaktens kontroll, og Øst-Tyskland var tilknyttet Sovjetunionen.²²¹ Forholdet mellom Øst- og Vest-Tyskland var preget av okkupasjonsmaktens politiske bestemmelser, som under en økende spenning i den ideologiske «krigføringen» (den kalde krigen) så en total deling av landet i et kapitalistisk vest, og et kommunistisk øst. Minnet om første verdenskrig i perioden etter andre verdenskrig, opp til millenniumskiftet 1945-2000 faller i skyggen av minnene tilknyttet andre verdenskrig. Grunnen til at minnet om første verdenskrig så en nedgang i popularitet skyldes ikke bare nærheten av minnene tilknyttet andre verdenskrig, men også den politiske endringen landet fikk under okkupasjonsperioden.²²² Minnesmarkering ble fremdeles holdt i Vest-Tyskland, men under sterk oppsyn av de allierte vestmaktene. Minnesmarkeringene kunne ikke hylle krigsofrene som helter, slik minnesmarkeringen under Det tredje riket vektla, men VDK fikk allikevel gjeninnført «People's Day of Mourning» i 1952, der minnesmarkeringen nå skulle minne krigsofrene fra begge verdenskrigene.²²³ Minnet om soldatene som mistet livet til krigshandlingene under verdenskrigene mistet imidlertid sin posisjon etter hvert som minnet om de sivile krigsofrene ble det dominerende elementet i den tyske minnekulturen. Denne utviklingen var ikke forbeholdt Tyskland alene, men tilsluttes en større endring i minnekulturen i alle de vestlige

²¹⁷ Cornelissen og Weinrich, «German historiography on world war 1, 1914-2019», 149.

²¹⁸ Cornelissen og Weinrich, 149–50.

²¹⁹ Cornelissen og Weinrich, 150.

²²⁰ Julsrud og Oldervoll, «Tysklands historie».

²²¹ Julsrud og Oldervoll.

²²² Cornelissen og Weinrich, «German historiography on world war 1, 1914-2019», 150.

²²³ Cornelissen og Weinrich, 151.

landene, som følge av «memory booms» (Jay Winter) hvor Holocaust ble det primære elementet som minnekulturen gjenspeilte.²²⁴ Som Cornelissen og Weinrich videre poengterer ble det med utgangspunkt i fokuset på de sivile tapene, i rammen av Holocaust, problematisk å minne de falne soldatene til verdenskrigene som legitime krigsofre som den tyske befolkningen på 1990-tallet kunne identifisere seg med.²²⁵

Tyskland var delt i Øst- og Vest-Tyskland fra 1949-1990. Landet ble gjenforent etter at Sovjetunionen ga sitt samtykke til at et forent Tyskland selv kunne velge tilhørighet til en forsvarsallianse.²²⁶ Gjenforeningen av landet, med utgangspunkt i to forskjellige ideologiske styresett som hadde preget de to statene i lang tid, førte med seg en politisk og sosial uro i årene etter gjenforeningen.²²⁷ I perioden etter 2005 har den tyske politikken i stor grad handlet om landets økonomi. Eksempelvis påvirket finanskrisen i 2008 landet med en økonomisk nedgang på over 2%, spesielt innen bilindustrien.²²⁸ Videre, har det også forekommet interne spenninger i landets regjering med utgangspunkt i diskusjoner om pensjons- og velferdsordninger og lønn.²²⁹ Når det gjelder minnet om første verdenskrig kan perioden fra 2000-td. argumenteres å se en økende interesse som igjen plasserer første verdenskrig i det tyske kollektive minnet. Slik Cornelissen og Weinrich poengterer har ikke den tyske minnekulturen rundt første verdenskrig favnet den samme interessen og plasseringen som minnekulturen av krigen har i Frankrike og Storbritannia.²³⁰ Imidlertid har det forekommet en endring de siste 20årene hvor den tyske befolkningen har rettet blikket mot Tysk lidelse i den turbulente og blodige historien tilknyttet det 20.århundret.²³¹ Tysk krigsskyld rommer imidlertid mye av de offentlige minnesmarkeringene som ble holdt i 2014-2018, 100år etter første verdenskrigs start og slutt. Minnesmarkeringen i 2014 og 2018 omtalte krigens start og slutt som noe særegent, hvor krigen i seg selv (perioden mellom krigens start og slutt) i liten grad blir nevnt.²³² Cornelissen og Weinrich argumenterer videre at den tyske regjeringens håndtering av minnesmarkeringene i tilknytning denne perioden viser til et hull i minnet om krigen, med utgangspunkt i en affektiv tilnærming den historiske perioden.²³³ Første verdenskrig blir, i dagens samtid, sett på som en

²²⁴ Cornelissen og Weinrich, 151.

²²⁵ Cornelissen og Weinrich, 151.

²²⁶ Julsrud og Oldervoll, «Tysklands historie».

²²⁷ Julsrud og Oldervoll, «Tysklands samtidshistorie».

²²⁸ Julsrud og Oldervoll.

²²⁹ Julsrud og Oldervoll.

²³⁰ Cornelissen og Weinrich, «German historiography on world war 1, 1914-2019», 151.

²³¹ Cornelissen og Weinrich, 151.

²³² Cornelissen og Weinrich, 153.

²³³ Cornelissen og Weinrich, 153.

viktig del av den tyske historien, men fremstilles, slik Cornelissen og Weinrich argumenterer, ut fra et historisk perspektiv, som ikke har en sentral posisjon i Tysklands minnekultur.²³⁴

4.1.3.3 Funksjon og behov

Likt som i de to forrige analysene av hvordan historie brukes til å fremstille første verdenskrig i film, vil jeg strukturere dette underkapittelet der jeg 1) summerer opp det mest sentrale i filmens plot og narrativ, herunder hvordan historie brukes i denne fremstillingen, og 2) videre sette fremstillingen inn i sin historiske kontekst, i tilknytning spørsmålet om hvorfor det var meningsfullt å fremstille første verdenskrig på denne måten i filmens respektive periode.

*Intet nytt fra vestfronten*²³⁵ fra 2022 er en film som følger en lineær fortellerstil der plottet etter hvert deles i to parallellfortellinger som til sammen forteller en historie om krigens siste timer. I filmens plot er det derfor to fortellinger som fremtrer. Den første følger Paul Bäumer likt grunnfortellingen i romanen fra 1929, der fortellingen skildrer en vennegjeng som uten viten om krigens brutalitet lar seg overtale til å kjempe i en krig der de alle omsider dør til grusomhetene i skyttergravene. Den andre fortellingen som filmadapsjonen fra 2022 presenterer er krigens siste dager, og fredsforhandlingen som endte krigføringen på vestfronten. Parallellfortellingene som utgjør filmens plot består av en fiktiv historie som følger Bäumer og vennene hans på vestfronten, og en audiovisuell tolkning av en reel historisk hendelse gjennom fortellingen som følger Matthias Erzberger i fredsforhandling med den franske marskalk Ferdinand Foch. Filmadapsjonen fra 2022 har gjennom filmens plot en tydelig bruk av historie, som presenteres både gjennom filmens audiovisuelle tolkning av skyttergravskrig, samt en direkte bruk av historie gjennom fredsforhandlingen som endte skyttergravskrigen på vestfronten.

Filmadapsjonen fra 2022 skildrer som nevnt ovenfor fredsforhandlingen som endte skyttergravskrigen på vestfronten ved å gi en audiovisuell tolkning av hvordan fredsforhandlingen foregikk. Dette perspektivet blir igjen sett opp mot det fiktive perspektivet som følger Bäumer og medsoldatene under et stort angrep og legger videre føring for handlingene som følger. Gjennom filmens skildring av disse to parallellfortellingene, avdekkes flere kritikker spesielt rettet mot personene som holdt makt over skjebnene til de som er mest berørt av krigen; som igjen spiller på en tydelig bruk av historie. Filmens perspektiv skildrer

²³⁴ Cornelissen og Weinrich, 153.

²³⁵ *Intet nytt fra vestfronten* (2022).

fredsforhandlingen fra et tysk perspektiv, og viser videre til ringvirkninger i etterkant av undertegnelsen. Gjennom filmens narrativ kommer det tydelig frem at en undertegnelse av de franske kravene for fred, ikke under noen omstendighet vil komme Tyskland til gode. Perspektivet som omhandler denne hendelsen skildres fra et tysk perspektiv, og i møte med de franske kravene, fremstår en kritikk mot hele undertegningsprosessen der det ikke finner sted noe rom for forhandling fra den tyske siden. Filmen, som er et produkt produsert av en tysk regissør er den eneste av filmadapsjonene som har inkludert et tilleggsnarrativ som skildrer en reel hendelse fra den historiske perioden. Historiebruken som imidlertid kommer frem gjennom inkluderingen av denne parallellfortellingen fremstår som en form for eksistensiell historiebruk, med et tydelig behov for å minnes om det tyske perspektivet på hendelsen som endte krigen.

Tyskland, med utgangspunkt i sin historie, og minnet tilknyttet denne perioden har opprettholdt en ustabil posisjon fra første verdenskrigs slutt i 1918 helt fram til dagens samtid. Om en videre stiller spørsmålet hvorfor det er meningsfullt å fremstille første verdenskrig på denne måten i 2022, kan et mulig svar finnes i den økende interessen første verdenskrig har fått i den tyske minnekulturen de siste 20årene. Tysk lidelse i tilknytting den turbulente og blodige historien som former rammene for det 20.århundret har de siste årene sett en økende interesse. Cornelissen og Weinrich argumenterer for at dette markerer en endring i tysk minnekultur som åpner for å minne soldatene som kjempet i verdenskrigene, og ikke bare de sivile krigsofrene slik den tyske minnekulturen i siste halvdel av det 20.århundre vektla.²³⁶ Om en ser dette opp mot de offisielle tyske minnesmarkeringene i 2014 og 2018 som markerte 100år siden første verdenskrigs start og slutt, med videre utgangspunkt i Cornelissen og Weinrich sitt argument om et fravær av en affektiv tilnærming den historiske perioden,²³⁷ kan et mulig svar gis til hvorfor det er meningsfullt å fremstille krigen på denne måten i 2022. Filmadapsjonen av *Intet nytt fra vestfronten*²³⁸ fra 2022, gjennom inkluderingen av en parallellfortelling som skildrer en reel hendelse med utgangspunkt i krigens siste dager gir en audiovisuell tolkning av hendelsen som endte krigen fra et tysk perspektiv. Historiebruken som kommer frem følger utviklingen i den tyske minnekulturen de siste 20.årene, hvor minnet om tysk lidelse fremheves, og historien formidles fra det tyske perspektivet. Jeg vil argumenter for at filmen, gjennom parallellfortellingen som skildrer krigens siste dager tjener under et symbolsk behov for å ta tilbake sin egen historie og fortelle den ut fra sitt eget perspektiv. I en forlengelse av å ta tilbake sin egen historie, tillegges også en affektiv dimensjon til de tyske soldatene som videre

²³⁶ Cornelissen og Weinrich, «German historiography on world war 1, 1914-2019», 152.

²³⁷ Cornelissen og Weinrich, 153.

²³⁸ *Intet nytt fra vestfronten* (2022).

underbygger argumentet om endring i den tyske minnekulturen, som presentert av Cornelissen og Weinrich.²³⁹

I ringvirkningene av parallellfortellingen i filmadapsjonen av *Intet nytt fra vestfronten* fra 2022 skildres også en kritikk rettet mot det tyske militære styresystemet som i møte med nederlag er villig til å ofre ytterligere menneskeliv, hvis det kan komme dem selv til gode. Denne kritikken tydeliggjøres i filmen gjennom vinklingen som følger den tyske generalens holdning til krigen, der han i den siste stunden før krigens slutt sender soldatene inn i en siste strid i et forsøk på egen triumf. (2:04:00-2:07:30) Dette er en kritikk som gjør seg gjeldende allerede i filmens åpningssekvens der perspektivet følger en ung soldat over kanten på skyttergraven til sin død hvor uniformen sendes tilbake for gjenbruk i hendene på nyvervete soldater, mens soldaten selv blir gravlagt i massegrav et sted bak fronten. (3:00-8:20) Kritikken bemerker seg ytterligere når Bäumer mottar uniformen til den døde soldaten, og blir løyet til angående uniformens opphav av det militære vervingssystemet som tydelig har løyet til flere rekrutter, vist ytterligere av samlingen navnelapper under stolen til vervingssoldaten. (11:50-12:50) Denne formen for bruk av fortiden deler likheter med både en ideologisk-, samt en moralsk form for historiebruk. Kritikken som rettes mot styresmaktene formes gjennom konstruerte historiske hendelser tydeliggjort gjennom filmens narrativ der tysk ungdom uten viten om krigens brutalitet sendes til en usikker fremtid i skyttergravene på vestfronten, der de har alt og tape, og ingenting å tjene. Historien får også en rehabiliterende og forsonende funksjon, der perspektivet til den tyske ungdommen som sendes til krig tydelig bli presentert samtidig som kritikk rettes mot styresmakten som sender dem til vestfronten.

Kritikken, slik den kommer frem i parallellfortellingen som følger Paul Bäumer belyser den samme holdningen mot krig, slik den kom frem i den originale romanen fra 1929. Filmadapsjonen fra 2022 belyser med andre ord kritikken som en tiltale mot første verdenskrig, slik mye av veteranlitteraturen som ble produsert av den tapte generasjonen gjorde. Kritikken, under rammen av det tyske perspektivet, og med utgangspunkt i den tyske minnekulturen bygger igjen opp under tanken om filmadapsjonen som et produkt som tar tilbake en bestemt del av fortiden og ser den i lys av et perspektiv som ikke har fått utspilt seg i det tyske samfunnet. Samspeillet mellom parallellfortellingene formidler et tidligere underspilt perspektiv som, med utgangspunkt i et turbulent og ustabil forhold i Tysk historie og minnekultur, kan argumenteres å ikke ha fått rom til å utspille seg før nå i dagens samtid. Den audiovisuelle

²³⁹ Cornelissen og Weinrich, «German historiography on world war 1, 1914-2019», 152.

tolkningen av første verdenskrig slik den blir skildret i filmadapsjonen fra 2022 løfter frem kritikken som kom frem i veteranlitteraturen som ble skrevet i lys av den tapte generasjonen. Filmen portretterer krigshandlingene på vestfronten ut fra perspektivet til unge tyske soldater som uten viten er sendt for å kjempe en krig de ikke vil returnere fra i live. Filmadapsjonen av *Intet nytt fra vestfronten*²⁴⁰ fra 2022 kan derfor argumenteres å gi en moderne tolkning av krigen, under rammet av en kritikk rettet mot første verdenskrig, som reetablerer den tyske historien under formidlingen av det tyske perspektivet.

4.2 Forskningsspørsmål 2: Har det forekommet en endring i hvordan historie brukes til å fremstille første verdenskrig i film?

Når det kommer til spørsmålet om det har forekommet en endring i hvordan historie brukes til å fremstille første verdenskrig i film, vil dette underkapittelet bygge videre på funnene gjort i analysene ovenfor. Jeg vil i følgende del, summere opp de mest sentrale funnene gjort i analysene tilknyttet filmadapsjonene. Videre vil jeg drøfte funnene under rammen av spørsmålet: hva har endret seg, og hva holdes likt i fremstillingen av første verdenskrig i de tre filmadapsjonene av *Intet nytt fra vestfronten*?²⁴¹

*Intet nytt fra vestfronten*²⁴² fra 1930 produsert av Lewis Milestone er et historisk produkt produsert i USA, som fremstilte et audiovisuelt bilde av første verdenskrig, 12 år etter krigens slutt. Fortellingen i filmen følger en lineær fortellerstil hvor den historiske konteksten underbygger filmens grunnfortelling. Fortiden, slik jeg argumenterte i kap.4.1.1.3, brukes til å konstruere, illustrere og debattere, som jeg videre argumenterte løst kunne betegnes som en form for ideologisk-pedagogisk historiebruk. Med utgangspunkt i den historiske konteksten filmen er et produkt av, kommer det også frem en bruk av historie som underbygger et behov om å gjenoppdage fortiden gjennom en moralsk plikt til å representere soldatene som etter krigens slutt bar byrden av opplevelsene og hendelsene de var vitne til når de tjenestegjorde på vestfronten. Filmens portrettering av soldatene gjennom et gruppeperspektiv underbygger også en eksistensiell historiebruk hvor fortiden gjøres representativ for en større gruppe mennesker. Filmadapsjonen fra 1930 gjennom sin historiebruk, i lys av den historiske perioden den er et produkt av, posisjonerer seg under rammen av veteranlitteraturen produsert av den tapte

²⁴⁰ *Intet nytt fra vestfronten* (2022).

²⁴¹ *Intet Nytt Fra Vestfronten* (1930); *Intet Nytt Fra Vestfronten* (1979); *Intet nytt fra vestfronten* (2022).

²⁴² *Intet Nytt Fra Vestfronten* (1930).

generasjonen, som igjen har vært en stor innflytelse på det amerikanske minnet om første verdenskrig i tiden som fulgte.

*Intet nytt fra vestfronten*²⁴³ fra 1979 produsert av Delbert Mann er et historisk produkt produsert i USA, som gir en moderne audiovisuell tolkning av første verdenskrig. Fortellingen i filmen følger en ikke-lineær fortellerstil, hvor mye av filmens handling skildrer hovedkarakterenes nye normaltilstand på vestfronten. Historiebruken som omhandler utformingen av den historiske konteksten deler likhetstrekk med både en ideologisk og en vitenskapelig bruk av historie, slik jeg argumenterte i kap.4.1.2.3. Filmadapsjonen fra 1979, med utgangspunkt i den historiske konteksten filmen er et produkt av, kan forstås som en analogi av den fremdeles pågående fredsbevegelsen som oppsto under debatten om Amerikansk deltakelse i Vietnamkrigen. Filmens individualistiske portrettering av soldatene, underbygger videre en bruk av historie som deler likhetstrekk med både en eksistensiell- og moralsk historiebruk. Med videre utgangspunkt i første verdenskrigs bortfallende posisjon i den amerikanske minnekulturen i 1979, kan denne historiebruken argumenteres å gjøre filmen relevant for det amerikanske publikummet som videre underbygger en samfunnskritikk i lys av den pågående debatten om Vietnamkrigen. Med utgangspunkt i filmadapsjonens bruk av den historiske perioden som en analogi, kommer det videre frem en historiebruk under rammen av en politisk-pedagogisk historiebruk hvor fortiden brukes til å illustrere, offentliggjøre og debattere samtiden ut fra likheter ved fortiden.

*Intet nytt fra vestfronten*²⁴⁴ fra 2022 produsert av Edward Berger er den siste av filmadapsjonene av romanen *Im Westen nichts Neues*²⁴⁵ av Eric Maria Remarque og er et produkt produsert av en Tysk regissør, og utgitt til et internasjonalt publikum. Filmene følger en lineær fortellerstil hvor plottet etter hvert deler seg i to parallellfortellinger som til sammen forteller en historie om krigens siste timer. Gjennom den ene parallellfortellingen, som skildrer fredsforhandlingen som endte krigføringen på vestfronten, formes en gjennomgående eksistensiell historiebruk som tilknytter seg minnet om det tyske perspektivet på hendelsen som endte krigen. Med utgangspunkt i den turbulente tyske historien, og endringene i landets minnekultur, vil jeg argumentere at filmen fra 2022 underbygger en historiebruk som reetablerer historien under det tyske perspektivet som igjen kan forstås under rammen av å ta tilbake sin egen historie. Den andre parallellfortellingen, som følger perspektivet til Paul

²⁴³ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1979).*

²⁴⁴ *Intet nytt fra vestfronten (2022).*

²⁴⁵ Remarque, *Im Westen nichts Neues.*

Baümer, tilknyttet en ideologisk og moralsk historiebruk gjennom kritikken tilknyttet grunnfortellingen av den originale romanen fra 1929. Filmadapsjonen fra 2022 belyser den samme kritikken slik mye av veteranlitteraturen som ble produsert av den tapte generasjonen gjorde, og presenterer seg under rammen av en tiltale mot første verdenskrig, som reetablerer den tyske historien under formidlingen av det tyske perspektivet.

Med utgangspunkt i filmene, og den historiske konteksten de er et produkt av, har det forekommet en endring, hvor hver film gjenspeiler sin egen samtid. Filmadapsjonen fra 1930 tilknytter seg en større kulturell bevegelse som oppsto etter første verdenskrig. Veteranlitteraturen som var et produkt utformet av den tapte generasjonen, formet rammen for et paradigme hvor første verdenskrig ble forstått som en skyttergravskrig, og hvor unge menn sendes for å kjempe i en krig de ikke finner mening i å kjempe. Filmadapsjonen fra 1979 er et produkt utformet i en periode hvor minnet om første verdenskrig faller i skyggen av minnet om andre verdenskrig. Filmen, som også er et amerikansk produkt, gir en moderne tolkning av krigen på vestfronten, og kan under rammen av sitt historiske opphav tolkes som en analogi for samfunnsdebatten om amerikansk deltakelse i Vietnamkrigen. Likt som med utviklingen i den amerikanske minnekulturen, ble veteranlitteraturen som filmens grunnfortelling bygger på, forstått under rammen realiteten ved krig, og mindre som en tiltale mot første verdenskrig. Filmadapsjonen fra 2022 er et produkt som med utgangspunkt i den Tyske historien og minnekulturen etter første verdenskrig, nå i dagens samtid kan betegnes under rammen av et behov for å reetablere den tyske historien under formidlingen av det tyske perspektivet. Fremstillingen av første verdenskrig formidler den samme kritikken som kommer frem i mye av veteranlitteraturen, samt den originale romanen fra 1929 hvor filmens grunnfortelling kan forstås som en tiltale mot krigen og den historisk perioden 1914-1918.

Når det videre kommer til historiebruken, deler filmene både likheter og forskjeller med utgangspunkt i Karlssons historiebrukstypologi. En likhet som kommer frem, spesielt med utgangspunkt i filmen fra 1930 og 2022, men som delvis bortfaller fra filmen fra 1979, er hvordan grunnfortellingen i filmen tilknytter seg en ideologisk og moralsk form for historiebruk. I filmen fra 1930 og 2022 former grunnfortellingen en kritikk som rettes mot første verdenskrig. Grunnfortellingen i filmen fra 1979 former også en kritikk, men med utgangspunkt i første verdenskrigs bortfallende posisjon i den amerikanske minnekulturen, presenteres grunnfortellingen under rammen av en analogi hvor fortiden brukes til å illustrere, offentliggjøre og debattere likheter ved dagens samtid, basert på fortiden filmen presenterer. Denne bruken av fortiden, slik grunnfortellingen i filmen fra 1979 presenteres, ligner derfor på

det Karlsson betegner som politisk-pedagogisk historiebruk. Felles for alle filmadapsjonene er hvordan historien som brukes underbygger en eksistensiell form for historiebruk. Imidlertid skiller filmene seg fra hverandre hvor filmen fra 1930 fremstiller denne historiebruken under gruppeperspektivet som underbygger filmens tilknytning til veteranlitteraturen som videre former rammen for den historiske perioden filmen er et produkt av. Den eksistensielle historiebruken i filmen fra 1979 kommer frem gjennom filmens individualistiske perspektiv av soldatene på vestfronten, som videre kan argumenteres å gjøre historien mer relevant for det amerikanske publikummet i perioden filmen ble publisert. Den eksistensielle historiebruken i filmadapsjonen fra 2022 presenterer seg som et gjennomgående element hvor filmens perspektiv bygger under å minnes det tyske perspektivet, både på hendelsen som endte krigføringen på vestfronten, men også i tilknytning grunnfortellingen som følger tysk ungdom fra skolebenken til skyttergravene på vestfronten.

Som jeg nevnte ovenfor, gjenspeiler filmene sin egen samtid. Minnet om første verdenskrig har sett en endring, både i den amerikanske og den tyske minnekulturen. For filmadapsjonen fra 1930 og 1979 følger filmenes portrettering av første verdenskrig den samme utviklingen som minnet om den historiske perioden har gjort i den amerikanske minnekulturen. Filmen fra 1930 gjenspeiler elementene som former rammen for det som i senere tid har blitt kjent som den tapte generasjonen. Første verdenskrig opprettholdt en ustabil posisjon i Amerika etter krigens slutt. Filmen fra 1930, under rammen av litteraturen produsert og utgitt i samme periode, formet et langvarig minne om første verdenskrig i amerikansk populærkultur under rammen av skyttergravskrig, korrupte offiserer og desillusjonert ungdom.²⁴⁶ Minnet om første verdenskrig, faller gradvis ut av den amerikanske minnekulturen, etter andre verdenskrig. Filmadapsjonen fra 1979 er produsert i en tid hvor minnet om første verdenskrig, slik det ble formet av veteranlitteraturen på 1920- og 1930-tallet så en økende interesse innen fredsbevegelsen som dannet seg i lys av Amerikas deltakelse i Vietnamkrigen. Imidlertid, gjenspeiler filmen den samme endringen som har preget perspektivet på veteranlitteraturen, hvor den i stor grad tolkes ut fra en generell realitet og grusomhet ved krig, og mindre som en tiltale mot første verdenskrig. Dette elementet underbygger filmens rolle som en analogi, i tilknytning en aktuell samfunnsdebatt i filmens respektive tidsperiode i amerikansk historiekultur. Filmadapsjonen fra 2022, som er regissert av en tysk regissør, utgitt med tysk tale og publisert til et internasjonalt publikum, følger den siste endringen i tysk minnekultur hvor minnet om første verdenskrig har sett en økende interesse. Funnene gjort i analysen av

²⁴⁶ Keene, «Finding a place for world war 1 in American history», 452.

hvordan historie brukes til å fremstille første verdenskrig i film, når det gjelder filmadapsjonen av *Intet nytt fra vestfronten*²⁴⁷ fra 2022 ser imidlertid ut til å bekrefte argumentet til Cornelissen og Weinrich hvor de argumenterer for antydning til en endring i den tyske minnekulturen som åpner for å minne soldatene som kjempet i verdenskrigene, og ikke bare de sivile krigsofrene.²⁴⁸

Filmenes audiovisuelle fremstilling av krigføringen på vestfronten er også et element som har endret fremstillingen av den historiske perioden 1914-1918. Film, i takt med den teknologiske utviklingen som har kommet frem de siste 100årene har gjort at det audiovisuelle mediet i dagens samtid, er noe helt annet enn i 1930 når den første filmatiseringen av *Intet nytt fra vestfronten*²⁴⁹ ble vist på kino. Kinematografiske virkemidler er noe som gjør at fremstillingen av skyttergravskrig i filmen fra 2022 fremstår som langt mer oppslukende, dramatisk og virkelighetsnært enn hva som var teknologisk mulig å fremstille visuelt i 1930. Imidlertid er det et element som har gjort seg bemerket, i den filmatiske utviklingen som utgjør den audiovisuelle endringen i filmene. Elementet kommer frem gjennom et økende fokus på historiske detaljer, som jeg i kap.4.1.2.3 argumenterte gjorde at filmadapsjonen fra 1979 brukte historie på en måte som lignet en vitenskapelig bruk av historie. Å skildre fortiden ut fra rammene for hva som fremstår «historisk korrekt» kan forklare denne utviklingen, men hvordan historien brukes og hvilken historie vi sitter igjen med, har en dypere plassering enn hva som utgjør det visuelle bildet på lerretet.

Med utgangspunkt i hvordan historie brukes til å fremstille første verdenskrig i film, har det forekommet en endring i hvordan filmene følger samfunnsutviklingen i forlengelse av både den historiske konteksten og i tilknytning endringer i den aktuelle minnekulturen. Imidlertid, når det kommer til fremstillingen av første verdenskrig i filmene, holder filmene i stor grad en likhet, der alle adapsjonene skildrer skyttergravskrig på vestfronten. Endringen i fremstillingen av krigen kommer derfor, slik jeg nevnte ovenfor, gjennom et økende fokus på historiske detaljer, i samspill med en økning av kinematografiske virkemidler hvor fremstillingen av første verdenskrig blir mer oppslukende og fremstår langt mer virkelighetsnær. Ettersom filmene deler den samme grunnfortellingen, deler filmene en lik audiovisuell fremstilling av første verdenskrig gjennom krigføringen på vestfronten. Endringen kommer frem gjennom et økende fokus på å skildre en visuell fremstilling som fremstår oppslukende, dramatisk og virkelighetsnær, som løfter frem brutaliteten, grusomheten, frykten og bildet av første

²⁴⁷ *Intet nytt fra vestfronten* (2022).

²⁴⁸ Cornelissen og Weinrich, «German historiography on world war 1, 1914-2019», 152.

²⁴⁹ *Intet Nytt Fra Vestfronten* (1930).

verdenskrig som krigen som ble utkjempet i en stillestående tilstand i skyttergravene på vestfronten.

4.3 Forskningsprosjektet i lys av tidligere forskning

Som jeg nevnte sluttvis i kap.1.2 vil jeg posisjonere dette forskningsprosjektet ut fra tidligere forskning. Jeg vil i følgende del ta utgangspunkt i funnene gjort i analysen, og drøfte dette opp mot funnene gjort av Margot Norris og Thomas F. Schneider i deres arbeid med den visuelle representasjonen av *Intet nytt fra vestfronten*²⁵⁰ fra 1930 og 1979. I tillegg til dette, vil jeg også drøfte relevante funn fra dette forskningsprosjektet i lys av debatten om film sin rolle i formidlingen av historie.

Margot Norris har gjort en komparativ analyse av filmadapsjonene av *Intet nytt fra vestfronten*²⁵¹ fra 1930 og 1979, hvor gjengivelsen av filmens grunnfortelling ses i lys av den originale romanen *Im Westen nichts Neues*²⁵² av Eric Maria Remarque. Norris bemerker i sin analyse av filmadapsjonene, at filmene har ulik måte å fremstille grunnfortellingen, men at antikrigselementet som romanen er kjent for representeres i begge filmene.²⁵³ Filmene holder også en videre likhet gjennom bruken av ironisk kontrast, hvor små hverdagsgleder ved livet på fronten kontrasteres med brutaliteten som utgjør hverdagen i krig.²⁵⁴ Gjennom Norris sin analyse kommer det frem at selv om filmen fra 1930 og 1979 har en ulik fremstilling av handlingene som former romanen, holder fremdeles begge filmene seg til antikrigsfremstillingen som romanen fra 1929 er kjent for. Funnene gjort i min analyse av filmene, inkludert min analyse av den siste filmadapsjonen av den originale romanen, tilnærmer seg en lignende konklusjon. Mitt forskningsprosjekt har funnet at filmadapsjonene holder en lik fremstilling av grunnfortellingen, men at alle filmene formidler fortellingen ulikt, hvor historiebruken utfyller bestemte funksjoner og behov i tilknytning en større samtidskontekst. Grunnfortellingen som former antikrigselementet er tilstedeværende også i den siste filmadapsjonen fra 2022, men den visuelle fremstillingen av handlingen som tilknyttes romanene har gjennomgått større endringer sett opp mot filmadapsjonene fra 1930 og 1979 hvor den siste adapsjonen utelater enkelte scener og handlinger.

²⁵⁰ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930); Intet Nytt Fra Vestfronten (1979)*.

²⁵¹ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930); Intet Nytt Fra Vestfronten (1979)*.

²⁵² Remarque, *Im Westen nichts Neues*.

²⁵³ Norris, «Revisiting All Quiet on the Western Front», 21.

²⁵⁴ Norris, 22.

Thomas F. Schneider har gjort en analyse av hvordan krigføringen portretteres og fremstilles i filmadapsjonene av *Intet nytt fra vestfronten*²⁵⁵ fra 1930 og 1979. Schneider finner i sin analyse at fremstillingen av krigføringen på vestfronten i filmen fra 1930 former rammen for et vedvarende bilde på moderne krigføring som har påvirket hvordan filmer under sjangeren «krigsfilm» har portrettert krigføring i tiden etter filmens utgivelse.²⁵⁶ Schneider finner videre i sin analyse av filmen fra 1979 at krigføringen har utviklet seg under rammen av en moderne krigføring som utspiller seg under store forhold hvor krigføringen truer fundamentet for verdigrunnet den vestlige verden er bygget på.²⁵⁷ Analysen av filmen fra 1979 viser en tilknytning til debatten om Vietnamkrigen som Schneider videre argumenterer gjør filmen til mer enn bare en moderne gjeninnspilling av filmen fra 1930, hvor filmen fra 1979 må forstås som en kommentar på den katastrofale amerikanske deltakelsen i krigen i Vietnam.²⁵⁸ Mitt forskningsprosjekt har funnet at historiebruken i filmadapsjonen fra 1979 utfyller en funksjon hvor fremstillingen av krigen kan tolkes som en analogi, i forlengelse av fredsbevegelsen som oppsto i lys av amerikansk deltakelse i Vietnamkrigen. Videre har også forskningsprosjektet mitt funnet at fremstillingen av første verdenskrig holdes mer eller mindre lik, i forlengelse av grunnfortellingen i den originale romanen, hvor alle filmene skildrer skyttergravskrig under brutale forhold på vestfronten. Imidlertid finner forskningsprosjektet mitt at det har forekommet en endring hvor historiske detaljer og kinematografiske virkemidler fremstiller krigen som langt mer oppslukende og virkelighetsnær ettersom teknologien for audiovisuell fremstilling har blitt bedre.

Debatten om film sin rolle når det gjelder formidling av historie er som jeg nevnte i kap.2.2.2 en debatt som utspiller seg både innen forskningsfeltet som omhandler historie og film, samtidig som den gjør seg gjeldende innenfor historiebruksfeltet. Funn gjort i forskningsprosjektet mitt viser at det har forekommet en endring hvor fortiden fremstilles med et økende fokus på historiske detaljer og bruk av kinematografiske virkemidler som gjør at fortiden oppleves mer oppslukende og virkelighetsnær i de senere filmadapsjonene enn de tidligere. Videre funn i forskningsprosjektet viser også at fremstillingen av første verdenskrig, når det gjelder filmadapsjonene av *Intet nytt fra vestfronten*²⁵⁹ holder en lik visuell tolkning av den historiske perioden der alle filmene portretterer skyttergravskrig under brutale forhold på

²⁵⁵ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930); Intet Nytt Fra Vestfronten (1979)*.

²⁵⁶ Schneider, «The two 'All Quies': Representations of Modern Warfare in the Film Adaptations of Erich Maria Remarque's *Im Westen nichts Neues*», 112.

²⁵⁷ Schneider, 118.

²⁵⁸ Schneider, 118.

²⁵⁹ *Intet Nytt Fra Vestfronten (1930); Intet Nytt Fra Vestfronten (1979); Intet nytt fra vestfronten (2022)*.

vestfronten. Historiebruken i filmene har imidlertid gjennomgått en endring, hvor hver enkelt film bruker fortid til å dekke spesifikke funksjoner og behov, i lys av sin historiske samtidskontekst. Filmenes tilnærmede like fremstilling av første verdenskrig, hvor endringen presenterer seg gjennom filmens økende fokus på skildringen av historiske detaljer og bruk av kinematografiske virkemidler, samtidig som det har forekommet endring i hvordan historie brukes til å dekke ulike funksjoner og behov under rammen av filmens historiske kontekst, formes det jeg vil argumentere er et økende behov for en bevisstgjøring av hvordan historie brukes av kommersielle aktører til å male et bilde av fortiden. Jeg holder derfor fast ved mitt argument i kap.2.2.2 hvor jeg argumenterte for at rollen til historikere i dagens samtid er viktigere enn den får anerkjennelse for; der bruken av fortiden kan tolkes ulikt ut fra hva som presenteres visuelt, og hva som presenteres usett gjennom bruken av historie i skapelsen av et større narrativ.

Kapittel 5: Oppsummering/Konklusjon

Dette forskningsprosjektet har gjennomført en historiebruksanalyse av hvordan historie har blitt brukt til å fremstille første verdenskrig i film, med utgangspunkt i problemstillingen: Hvordan brukes historie til å fremstille første verdenskrig i filmen *Intet nytt fra vestfronten* fra 1930 og nyinnspillingene fra 1979 og 2022?

For å svare på problemstillingen ble det utformet to forskningsspørsmål som til sammen forsøker å svare på oppgavens problemstilling. Forskningsspørsmålene var som følger:

- Hvordan fremstilles første verdenskrig i filmen og nyinnspillingene av *Intet nytt fra vestfronten*?
- Har det forekommet en endring i hvordan historie brukes til å fremstille første verdenskrig i film?

Med utgangspunkt i funnene gjort under forskningsspørsmål 1 har det forekommet en endring i filmenes fremstilling av grunnfortellingen av romanen filmene er en adaptasjon av; *Im Westen nichts Neues*²⁶⁰ av Eric Maria Remarque. Filmen fra 1930 følger en lineær fortellerstil, hvor filmens handling formidles kronologisk. Filmen fra 1979 formidler den samme grunnfortellingen, men følger en ikke-lineær fortellerstil, hvor filmens plot starter midt i handlingen og sporadiske tilbakeblikk utfyller konteksten til hvorfor soldatene befinner seg i skyttergravene på vestfronten. Filmen fra 2022 formidler grunnfortellingen kronologisk, samtidig som en parallellfortelling forteller historien om fredsavtalen som endte krigføringen på vestfronten. I tillegg til endringen i filmenes plot, har også perspektivet på soldatene endret seg, fra et gruppeorientert perspektiv i filmen fra 1930, til et individualistisk perspektiv i filmen fra 1979 og til slutt, et perspektiv i filmen fra 2022 som følger det tyske perspektivet, både til soldatene som kjempet, men også på hendelsen som endte krigføringen på vestfronten.

Fremstillingen av første verdenskrig i filmene har endret seg der det har forekommet en økende endring i filmenes fremstilling av den historiske perioden, med utgangspunkt i fokuset på historiske detaljer og den generelle bruken av kinematografiske virkemidler i formidlingen av filmens narrativ. Denne endringen følger den teknologiske utviklingen som har preget filmproduksjonen de siste 100årene. Endringen i filmenes økende fokus på historiske detaljer og kinematografiske virkemidler gjør at filmen fra 1979 er mer oppslukende, dramatisk og

²⁶⁰ Remarque, *Im Westen nichts Neues*.

virkelighetsnær i sin fremstilling av krigføringen på vestfronten, enn filmen fra 1930. Den samme utviklingen har forekommet i forlengelse av filmen fra 1979 til den nyeste filmadapsjonen fra 2022, som fremstår langt mer oppslukende, dramatisk og virkelighetsnær enn filmene fra 1930 og 1979. Imidlertid, med utgangspunkt i filmenes tilknytning og formidling av grunnfortellingen av den originale romanen, holder den visuelle fremstillingen av første verdenskrig seg til krigen i skyttergravene under usikkerhet og frykt på vestfronten. Fremstillingen av krigen, selv det har forekommet en utvikling hvor filmene fremstår langt mer oppslukende, dramatisk og virkelighetsnære, ut fra en endring i fokuset på historiske detaljer og bruken av kinematografiske virkemidler, holder den visuelle fremstillingen av første verdenskrig seg til den brutale skildringen av skyttergravskrig på vestfronten.

Forskningsspørsmål 2 tok videre utgangspunkt i funnene gjort i forskningsspørsmål 1 og analyserte funnene etter om det har forekommet en endring i hvordan historie brukes til å fremstille første verdenskrig i film. Når det gjelder historiebruken i filmene, har det forekommet en endring i hvordan filmene bruker historie til å dekke ulike funksjoner og behov. Felles for alle filmene, er hvordan historie brukes til å forankre filmene til den historiske perioden de er et produkt av. Filmen fra 1930 er et historisk produkt som i lys av sitt historiske opphav forankrer seg i den amerikanske minnekulturen, hvor filmen, likt som mye av veteranlitteraturen som oppsto under rammen av den tapte generasjonen formet et paradigme hvor første verdenskrig ble forstått som en skyttergravskrig. Historie brukes til å forme en kritikk mot første verdenskrig under rammen av litteraturen som oppsto av generasjonen som mistet sin ungdom og uskyld som et direkte resultat av første verdenskrig. Filmadapsjonen fra 1979 bruker historie på en måte som i forlengelse av filmens handlingsforløp former en analogi for den pågående samfunnsdebatten om amerikansk deltakelse i Vietnamkrigen, som fremdeles var pågående i USA etter Vietnamkrigens slutt i 1975. Filmadapsjonen fra 1979 bruker fortiden til å belyse elementer ved filmens historiske samtid, og i forlengelse, former en fremstilling av første verdenskrig som faller under en endring i likhet med perspektivet på veteranlitteraturen hvor den i mindre grad tolkes som en tiltale mot første verdenskrig, og mer under rammen av realiteten ved krig. Filmen fra 2022 er den siste filmadapsjonene av romanen fra 1929 og er samtidig den første filmen regissert av en tysk regissør og utgitt med tysk tale til et internasjonalt publikum. Filmen, i forlengelse av den turbulente historien og endringene i landets minnekultur i tilknytning første verdenskrig i det 20. århundre, bruker historie på en måte som reetablerer den tyske historien under det tyske perspektivet. Historiebruken som kommer frem gjennom filmens parallellfortelling, utfyller to funksjoner. Det første er å gi en

audiovisuell tolkning av hendelsen som endte krigføringen på vestfronten, samtidig som hendelsen skildres fra det tyske perspektivet. Den andre funksjonen løfter frem en lignende kritikk, slik mye av veteranlitteraturen som ble produsert av den tapte generasjonen gjorde, og presenterer seg under rammen av en tiltale mot første verdenskrig. Historiebruken tyder i forlengelse av Cornelissen og Weinrich sitt argument om at det har forekommet en endring i den tyske minnekulturen, som åpner for å minne soldatene som kjempet i verdenskrigene, og ikke bare de sivile krigsofrene.²⁶¹

Funnene gjort i dette forskningsprosjektet viser at det har forekommet en endring i hvordan historie brukes til å fremstille første verdenskrig i filmene, hvor historiebruken utfyller en funksjon og et behov i forlengelse av filmens samtidskontekst. Imidlertid har den audiovisuelle fremstillingen av første verdenskrig i stor grad holdt seg lik, hvor alle filmene skildrer skyttergravskrig under brutale forhold på vestfronten. Endringene i filmenes fremstilling presenterer seg gjennom et økende fokus på historiske detaljer, samt en økende bruk av kinematografiske virkemidler. Filmen fra 1979 fremstår mer oppslukende og virkelighetsnær enn filmen fra 1930, samtidig som filmen fra 2022 fremstår mer oppslukende og virkelighetsnær enn filmene fra 1979 og 1930. Filmenes historiebruk kan fortelle mye om samtidskonteksten filmene er produsert, der det har forekommet en endring i hvordan fortiden brukes. Det visuelle bildet på første verdenskrig holdes imidlertid mer eller mindre uendret der krigføringen på vestfronten utgjør fremstillingen av den historiske perioden.

²⁶¹ Cornelissen og Weinrich, «German historiography on world war 1, 1914-2019», 152.

Litteraturliste:

- «All Quiet on the Western Front (2022 Film)». I *Wikipedia*, 8. januar 2024.
[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=All_Quiet_on_the_Western_Front_\(2022_film\)&oldid=1194425744](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=All_Quiet_on_the_Western_Front_(2022_film)&oldid=1194425744).
- Balsvik, Randi R. *Det 20. århundrets historie - et globalt perspektiv*. 1. utg. Cappelen akademisk forlag, 2019.
- Bonsaver, Guido. *Censorship and Literature in Fascist Italy*. 1. utg. Toronto Italian Studies. Toronto, Ontario: University of Toronto Press, 2007.
- Brazier, Eirik, og Anders Kirkhusmo. «Første verdenskrig». I *Store norske leksikon*, 1. februar 2023. https://snl.no/f%C3%B8rste_verdenskrig.
- Brazier, Eirik, Anders Kirkhusmo, og Geir Lima. «Første verdenskrig – fredsslutningene». I *Store norske leksikon*, 13. mars 2023. https://snl.no/f%C3%B8rste_verdenskrig_-_fredsslutningene.
- Cornelissen, Christoph, og Arndt Weinrich. «German historiography on world war 1, 1914-2019». I *Writing the great war: the historiography of world war 1 from 1918 to the present*. New York: Berghahn Books, 2021.
- Det Norske Akademis Ordbok. «Typologi». Åpnet 19. januar 2024.
<https://naob.no/ordbok/typologi>.
- Filmarkivet. «Intet nytt fra vestfronten». Åpnet 10. januar 2024.
<https://filmarkivet.no/film/details.aspx?id=12185>.
- Filmfront. «Beste filmer 1. verdenskrig». Åpnet 10. januar 2024.
<http://www.filmfront.no/filmtema/187/1--verdenskrig>.
- Folkenborg, Håkon Rune. *Én fortid - mange fortellinger: introduksjon til historiebruk*. Oslo: Cappelen Damm akademisk, 2018. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2020042948588.
- Greve, Tim. «Folkeforbundet». I *Store norske leksikon*, 9. september 2023.
<https://snl.no/Folkeforbundet>.

- Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. The Heritage of Sociology. Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1992.
- Høiback, Harald, og Jacob Børresen. «Avskrekking». I *Store norske leksikon*, 5. januar 2021. <https://snl.no/avskrekking>.
- Intet Nytt Fra Vestfronten (1930)*. Krigsdrama. Universal Pictures, 1930. <https://www.youtube.com/watch?v=JnVfbDfNjuA>.
- Intet Nytt Fra Vestfronten (1979)*. Krigsdrama. ITC-entertainment, 1979. <https://tv.apple.com/no/movie/all-quiet-on-the-western-front/umc.cmc.33m24zn2r4tiawp1glqnltydu?action=play>.
- Intet Nytt Fra Vestfronten (2022)*. Krigsdrama. Amusement Park, 2022. <https://www.netflix.com/no/title/81260280>.
- Julsrud, Ottar, og Jan Oldervoll. «Tysklands historie». I *Store norske leksikon*, 11. september 2023. https://snl.no/Tysklands_historie.
- Julsrud, Ottar, og Jan Oldervoll. «Tysklands samtidshistorie». I *Store norske leksikon*, 26. januar 2023. https://snl.no/Tysklands_samtidshistorie.
- Karlsson, Klas-Göran. *Historien är nu: en introduktion till historiedidaktiken*. Redigert av Ulf Zander. 2. uppl. Lund: Studentlitteratur, 2009.
- Karlsson, Klas-Göran. «The uses of history and the third wave of Europeanisation». I *A European memory? : contested histories and politics of remembrance*, Bd. 6. New York: Berghahn Books, 2010.
- Keene, Jennifer D. «Finding a place for world war 1 in American history». I *Writing the great war: the historiography of world war 1 from 1918 to the present*. Berghahn Books, 2021.
- Knutsen, Ketil. «Strategic silence: political persuasion between the remembered and the forgotten». I *Beyond memory : silence and the aesthetics of remembrance*, Bd. 13. London: Routledge, 2016.

- Lothe, Jakob. *Fiksjon og film: narrativ teori og analyse*. 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget, 2003. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2011050508040.
- Nora, Pierre. «Between Memory and History». I *Realms of Memory: the Construction of the French past*, oversatt av Arthur Goldhammer, 1–20. New York: Columbia University Press, 1996.
- Norris, Margot. «Revisiting All Quiet on the Western Front». I *The Great War in Post-Memory Literature and Film*, 1. utg. Bd. 18. Media and Cultural Memory Series. De Gruyter, Inc., 2014.
- Peters, William. «Film in History Education: A Review of the Literature». *The Social Studies* 111, nr. 6 (1. november 2020): 275–95. <https://doi.org/10.1080/00377996.2020.1757598>.
- Remarque, Erich Maria. *Im Westen nichts Neues*. Tyskland: Propyläen Verlag, 1929.
- Rosenstone, Robert A. *History on Film / Film on History*. 3. utg. 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxton, OX14 4RN: Routledge, 2018.
- Schneider, Thomas F. «The two ‘All Quiets’: Representations of Modern Warfare in the Film Adaptations of Erich Maria Remarque’s *Im Westen nichts Neues*». I *The great war in post-memory literature and film*, 1. utg. Bd. 18. Media and Cultural Memory Series. De Gruyter, Inc., 2014.
- Seixas, Peter. «Confronting the Moral Frames of Popular Film: Young People Respond to Historical Revisionism». *American journal of education* 102 (1994): 261–85.
- Sorlin, Pierre. «How to Look at an ‘Historical’ Film». *The Film in History: Restaging the Past*, 1980.
- Stugu, Ola Svein. *Historie i bruk*. Utsyn & innsikt. Oslo: Samlaget, 2008. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2020052548069.
- Svendsen, Trond Olav, og Christer Bakke Andresen. «Spillefilm». I *Store norske leksikon*, 24. januar 2023. <https://snl.no/spillefilm>.

- Sørly, Rita, og Bodil Hansen Blix. *Fortelling og forskning: narrativ teori og metode i tverrfaglig perspektiv*. Stamsund: Orkana akademisk, 2017.
- Todorov, Tzvetan, og Arnold Weinstein. «Structural Analysis of Narrative». *NOVEL: A Forum on Fiction* 3, nr. 1 (1969): 70–76. <https://doi.org/10.2307/1345003>.
- Utdanningsdirektoratet. «Læreplan i historie – fellesfag i studieforberedende utdanningsprogram», 1. august 2021, 13.
- Vestli, Elin Nesje. «Intet nytt fra Vestfronten». I *Store norske leksikon*, 9. november 2023. https://snl.no/Intet_nytt_fra_Vestfronten.
- White, Hayden. «Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality». *Rethinking History* 9, nr. 2/3 (2005): 147–57. <https://doi.org/10.1080/13642520500149061>.
- Winter, J. M. «Catastrophe and Culture: Recent Trends in the Historiography of the First World War». *The Journal of Modern History* 64, nr. 3 (1992): 525–32.
- Zander, Ulf. «Historiens mangfold – refleksjoner kring nutida historiebruk». Redigert av Hanna Lindberg og Pia Maria Ahlbäck. *Finsk Tidskrift*, 2020.