

STALIN DOOR DE LENS VAN NIKITA MICHALKOV

DE *BURNT BY THE SUN*-FILMS ALS CASE STUDY VOOR DE
VERANDERENDE GEHEUGENPOLITIEK ROND HET STALINISME

Aantal woorden: 27 413

Leander Hanssen

Studentennummer: 01807526

Promotor: Prof. dr. Ben Dhooge

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de Oost-Europese talen en culturen

Academiejaar 2023-24

Woord vooraf

Ik wil graag de hele opleiding Oost-Europese talen en culturen bedanken voor het fantastische werk dat zij zowel op inhoudelijk als op menselijk vlak verrichten. Mijn speciale dank gaat uit naar professor Ben Dhooge. Zijn steun, begeleiding en motivatie hebben me deze marathon helpen uitlopen.

Inhoud

Inleiding	1
Probleemstelling	1
Status quaestionis	6
Doelstellingen	8
Methode	8
Opbouw	10
Synopsis van de films	10
<i>Burnt by the Sun</i>	10
<i>Burnt by the Sun 2: Exodus</i>	12
<i>Burnt by the Sun 2: Citadel</i>	13
1. De Grote Terreur in <i>Burnt by the Sun</i>	16
1.1. Stalin: de boosaardige zon.....	16
1.2. De Terreur: een verschroeiende vuurbal	20
1.3. Een verhaal van Witten en Roden?	22
1.3.1. Een duel tussen Rood en Wit	23
1.3.2. Een huwelijk tussen Rood en Wit	25
1.4. Geheugenpolitiek: van utopie naar dystopie en terug	26
2. De heinnering aan Stalin in <i>Burnt by the Sun 2</i>	28
2.1. Stalin stikt in suikergoed	28
2.2. Stalins schoothondje.....	29
2.3. De doop van Nadja en de onthoofding van Stalin.....	30
2.4. Op de thee bij opa Stalin	32
2.5. De omgang met Stalin: scherpgestelde onscherpte	34
3. De “Grote Vaderlandse Oorlog” in <i>Burnt by the Sun 2</i>	36
3.1. Kotovs spirituele zicht ontwaakt	37
3.2. Kotov wordt de Messias	38
3.3. Religie als hoeksteen van Michalkovs geheugenpolitiek.....	43
Conclusie	46
Bibliografie	50

Inleiding

Probleemstelling

In de vroege jaren '90, voordat Putin aan de macht komt, wordt de stalinistische periode herinnerd als tragisch en traumatisch. Er komt erkenning over de wandaden van Stalin en een open dialoog over de duistere bladzijden van de Russische geschiedenis wordt aangemoedigd. Geheugenpolitiek is weliswaar geen groot staatsproject: Alexei Miller schrijft dat er nog geen staatsorganisaties rond geheugenpolitiek zijn en dat de enige NGO die zich ermee bezighoudt “Memorial” is, een organisatie die ongeveer 800 herdenkingsmonumenten voor de slachtoffers van Stalins Grote Terreur laat optrekken. De nadruk ligt op de Sovjetburger: “[t]he initial trend in Russian politics of memory in late 1980s and in early 1990s was towards recognition of Soviet crimes against Soviet subjects” (Miller 2020: 8-9). Niet alles aan de periode wordt evenwel als negatief afgeschilderd, er is ook plek voor trots. De schoolboeken uit die tijd beschrijven “the Soviet regime as totalitarian and mentioned many of its crimes – without belittling in any way the achievements of the Soviet era or “the heroism of the Soviet people at work or on the frontlines” (Miller 2020: 9).

Vanaf de tweede helft van de jaren '90 moet het oorspronkelijke narratief van wat je destalinisatie zou kunnen noemen stilaan plaatsmaken voor een nieuw project. Dat project draait om nationale unificatie, gebouwd op een stevige basis van patriottische trots, met de overwinning in WOII als hoeksteen. De victorie is in dit nieuwe herinneringsverhaal belangrijker dan de misdaden van Stalin. Elena Perrier (Morenkova) schrijft: “[s]ince the second half of the 1990s, the theme of national revival has crystallized in Russia, notably in the form of promoting patriotism rooted in the glorious version of the war” (2019: 142). De stemming verandert dus: genoeg gewenteld in de pijn van de stalinistische periode, tijd om vooral weer trots te zijn op Rusland. Deze tendens wordt alleen maar versterkt als Putin in 2000 aan de macht komt, temeer daar vanaf dat moment geheugenpolitiek wél een staatsproject wordt. Zoals Miller stelt: “[f]rom the very beginning, the presidency of Vladimir Putin was marked by state activism in the politics of memory” (Miller 2020: 10). Putin tracht een *usable past* te construeren: een officieel narratief over het verleden dat de nationale trots aanwakkert. David Brandenberger schrijft: “[o]ne of the least appreciated official priorities in early twenty-first century Russia was the campaign to develop and popularize a “usable past” based on the country’s Soviet heritage” (2015: 192).

In dat nieuwe staatsnarratief is de plaats van Stalin echter onduidelijk: “[d]ue to the absence of any clear social, legal and even historical interpretation of Stalin and Stalinism in Russia, both Russian state and society have adopted an ambiguous attitude to Stalin in the years 2000” (Perrier 2019: 143). Als de overwinning in WOII gevierd moet worden als een van de grootste verwezenlijkingen van het Russische volk, wat moet er dan met de leider gebeuren? Moet de massamoordenaar dan ook niet als held onthouden worden? Perrier schrijft: “[t]his issue remains one of the most controversial in current cultural debate, mainly because of the failed memory work and the absence of significant measures of transitional justice at the beginning of the 1990s” (2019: 143). Volgens Perrier is de *memory shift* over de stalinistische jaren – van nationaal trauma naar nationale trots – overhaast gebeurd. Zij kadert het als een soort

psychologisch proces, waarin iemand een pijnlijke herinnering verdringt, zonder ze ooit echt verwerkt te hebben, maar dan op macroschaal voor het hele Russische volk. Het resultaat: een onduidelijke, contradictorische geheugenpolitiek rond Stalin en het stalinisme, gebouwd op selectief geheugen, die schippert tussen rehabilitatie en afwijzing. Putins overkoepelende geheugenpolitiek wordt volgens haar gekenmerkt door “contradictory discourse and memory policies, simultaneously rehabilitating the Stalinist version of the Great Patriotic War and trying to keep a distance with historical Stalinism” (2019: 143).

Ook Thomas Sherlock ziet hoe de geheugenpolitiek van het Kremlin tegenover het stalinisme eigenlijk dubbelzinnig is: “elements of the new narrative can be expected to condemn the inhumanity of Stalin and Stalinism while other facets will extol industrialization and the Great Patriotic War as the achievements of Russian-led Soviet society”. Wat betreft Stalin als persoon komt hij tot de conclusies: “evidence of a concerted and sustained pro-Stalin campaign by the Kremlin is weak” (2016: 56) en “neither re-Stalinization nor de-Stalinization is likely to occur in Putin's Russia” (2016: 45). De geheugenpolitiek van het regime – met patriottische trots en unificatie als speerpunten – is selectief en pragmatisch in wat onthouden wordt:

[T]he regime now favors a grand narrative for the controversial 20th century that elevates the patriotic unity of the Russian state and people above the more discrete (and divisive) political traits of the tsarist, communist, and post-communist regimes. (Sherlock 2016: 46)

Het Kremlin creëert een *usable past*: nuttige herinneringen uit verschillende historische periodes worden herdacht, terwijl zaken die voor verdeling zorgen worden doodgezwegen. De Grote Terreur, de Golodomor en het Molotov-Ribbentropact horen bij die tweede groep, waardoor Stalin in het officiële narratief niet opgemeld wordt.

Andere onderzoekers zien de herinnering aan Stalin toch als minder ambigu. Charlie Lewis ziet hoe “[t]he memory of Stalin [...] plays a crucial role in Putin’s narrative, both in terms of his echoes in Putin’s image as a strong leader and his inextricable connection to the Great Patriotic War (2020: 542-43). Volgens Dina Khapaeva gebeurt er onder Putin een *memory shift*: “in the late 1980s and early 1990s, a negative evaluation of Stalin's role in Soviet history prevailed. [...] A shift in the expression of public sympathies has occurred during Putin’s presidency” (2016: 68). Zij ziet in het hedendaagse Rusland zelfs een massale restalinistiecampaagne gebeuren, “a mass movement grounded in the unprocessed memory of Soviet crimes” (2016: 61-62). Volgens haar is restalinisatie een centraal gestuurde, massaal gesteunde campagne om Putins regime een morele en historische basis te geven. Het regime omarmt volgens haar het stalinistische verleden onomwonden en combineert dat met een afwijzing van humanistische en liberale waarden ten voordele van een autocratisch model, waarin het individu weinig betekenis heeft – in tegenstelling van de jaren 90, waarin het individu net centraal stond. Voor Khapaeva is de geheugenpolitiek van Putin dan ook gebaseerd op restalinisatie en *neo-medievalism*: “Putinism re-activates the historical memory of Stalinism and constructs the image of Russian medievalism as the foundation of positive national heritage and identity” (2016: 61). Ook Taras Kuzio beschouwt restalinisatie als een officiële politieke strategie: “Putin’s re-Stalinization is [...] in line with a tradition that requires domestic and external enemies to sustain the authoritarian nationalist militocracy” (2016: 87).

Anderen zien, eerder dan flagrante Stalinverheerlijking, een subtieler proces van rehabilitatie gebeuren. Lev Gudkov, die als directeur van statistiekbureau Levada Center de publieke perceptie over Stalin peilt, heeft het over “a quiet rehabilitation of Stalin on the part of the government” (Kim 2019). Zoltán Sz. Bíró schrijft dat de Russische staat “does not praise Stalin openly and directly, but many of its decisions, its struggle in the field of memory politics, and its methods have led to a social norm that is not to condemn Stalin but to respect him” (2023: 65).

Hoewel de meningen uiteenlopen over de wijze waarop de herinnering aan Stalin is veranderd in de laatste decennia, is er bij al deze onderzoekers wel een consensus *dat* er een verandering is gebeurd sinds Putin aan de macht is. De cijfers van Levada Center bevestigen dat. In 2001 is 43% voornamelijk negatief tegenover Stalin, 12% neutraal en 38% positief. In 2018 is 12% voornamelijk negatief, 31% neutraal en 40% positief. Er worden drie periodes in de algemene houding ten opzichte van Stalin onderscheiden: “de dominantie van negatieve percepties (2001-2006), de dominantie van onverschillige attitudes (2008-2012) en de dominantie van positieve beoordelingen (2014-2018).” (Pipija 2018).¹

Beatrice de Graaf en Lien Verpoest zien ook in Putins geheugenpolitiek drie fases:

The Russian state’s ‘search for a usable past’ has unfolded in different phases and on different levels in Russia. A first dimension (since 2000) concerns the reintroduction of a unified, top-down view on history in Russian society. A second dimension (since 2010) entails the ‘mental’ mobilization of the Russian people around the traditionalist, conservative, Russian historical narrative that is linked to the “Russian World” (Russki Mir) discourse. And a third dimension (since 2014) regards the weaponization of history by military means. (2022: 3)

In de eerste fase gebruikt hij het verleden om zijn autocratische politiek uit te bouwen, in de tweede om het volk warm te maken voor territoriale expansie, in het derde om de invasie van Oekraïne te rechtvaardigen. De consensus is ook dat het officiële discours rond Stalin sinds 2014 de richting van rehabilitatie uitgaat: “the Ukrainian crisis that started in 2014 has significantly reinforced the positive attitude to Stalin and Stalinism in Russia, as well as it has boosted the government’s policies aiming to glorify Stalin” (Perrier 2019: 144). Harde Stalinkritiek wordt ontmoedigd. Zo wordt de NGO-status van Memorial, in de jaren ’90 nog de meest actieve speler op vlak van geheugenpolitiek, aangevallen: “[i]n 2015, Memorial’s status as an NGO was challenged, and it has faced continuous harassment” (Stent 2019: 28).

Geheugenpolitiek is echter niet alleen een kwestie van machthebbers die een bepaald narratief over de geschiedenis verbreiden, maar ook van individuen die deze politiek op verschillende manieren in de praktijk brengen. Michael Bernhard en Jan Kubik (2014: 9) noemen deze personen *mnemonic actors* of *mnemonic entrepreneurs*. Deze ontwaren ze in verschillende lagen van de samenleving: van journalisten tot kunstenaars, priesters en politici: mensen die hun maatschappelijke positie gebruiken om de historische herinnering te sturen. Een andere rol van waaruit geheugenpolitiek bedreven kan worden, is filmmaker. In dat vakgebied speelt niemand een actievere rol in de Russische geheugenpolitiek dan Nikita Michalkov. Hij drukt zijn stempel op de geheugenpolitiek als schrijver-regisseur van historische

¹ “В динамике отношения россиян к Сталину можно проследить три периода: доминирование негативного восприятия (2001–2006 гг.), доминирование безразличного отношения (2008–2012 гг.) и доминирование позитивных оценок (2014–2018 гг.)”.

films, maar ook op andere manieren: onder meer als president van de Unie van Filmmakers (sinds 1997), hoofd van filmstudio TriTe, en gastheer van de politieke talkshow BesogonTV.²

Michalkovs cinema geeft ons een passende case study om na te gaan hoe de geheugenpolitiek over Stalin verandert onder Putin: Michalkov heeft, zowel in de eerste helft van de jaren '90, in de naweeën van Perestrojka en Glasnost, als in de vroege jaren 2010, in de periode van het putinisme, films over de stalinistische jaren gemaakt. *Burnt by the Sun* (*Утомлённые солнцем*, 1994) is een film over de Grote Terreur van de jaren '30; het vervolg *Burnt by the Sun 2* (*Утомлённые солнцем 2*, 2011) gaat over de overwinning van de Sovjet-Unie in de Tweede Wereldoorlog. *Burnt by the Sun 2* bestaat uit twee delen: *Exodus* (*Утомлённые солнцем 2: Предстояние*, 2010) en *Citadel* (*Утомлённые солнцем 2: Цитадель*). De films kwamen apart in de bioscoop en verschenen ook apart op dvd. Later werden ze samengevoegd in een minireeks van dertien afleveringen voor de Russische televisie. Die laat ik buiten beschouwing in dit werk: in de televisieserie zitten een aantal verwijderde scènes die de plot uitbreiden en narratieve sprongen verduidelijken, maar de sleutelsequenties wat betreft Michalkovs omgang met de herinnering aan Stalin en het stalinisme zitten ook in de filmversie, waarover bovendien meer is geschreven. Als ik naar *Burnt by the Sun 2* verwijs, heb ik het dus over de tweedelige vervolgfilm, zoals verschenen in de bioscoop en op de dvd van Arrow Video.

Burnt by the Sun en *Burnt by the Sun 2* geven ons de ideale kans om te onderzoeken hoe Michalkov omgaat met de geheugenpolitiek wat betreft Stalin en het stalinisme. Een vergelijking van de twee films kan ons leren of en hoe Michalkovs narratief verandert tussen de vroege jaren '90, waarin “a negative evaluation of Stalin's role in Soviet history prevailed” (Khapaeva 2016: 68) en de jaren 2010, waarin er sprake is van een geheugenpolitiek over Stalin die op verschillende manieren gekarakteriseerd wordt: als restalinisatie, graduele rehabilitatie, tolerantie of ambiguïteit.

Een extra reden om beide films tegenover elkaar te zetten is dat ze zo verschillend onthaald en behandeld zijn. *Burnt by the Sun*, de bescheiden arthousefilm die Michalkov samen met Rustam Ibragimbekov schreef, is niet alleen een kassucces, maar ontpopt zich tot een internationaal fenomeen: hij wint in 1994 op Cannes de Grand Prix, om vervolgens de Oscar voor beste buitenlandse film weg te kapen (vooralsnog als enige film uit de Russische Federatie). De recensies zijn positief, al is de teneur in Rusland iets minder jubelend dan in het Westen (Beumers 2005/a: 114). *Burnt by the Sun 2* is een ander lot beschoren. Van het recordbudget wordt slechts een fractie gerecupereerd.³ Niet alleen weet de film geen grote prijzen te winnen, bij het nieuws dat de film zou worden vertoond in Cannes en ingezonden voor de Oscars (waarvoor hij uiteindelijk niet geselecteerd wordt) ontstaat er protest vanuit de Russische filmwereld (Frosch 2010; Norris 2011). Kritisch regent het vernietigende verdikten: de film wordt unisono neergesabeld door binnenlandse en buitenlandse pers. In de Russische pers gaat het vaak over de persoon Michalkov, zo beschrijft Ksenia Larina haar ervaring met

² “БесогонТВ”, zie: besogontv.ru.

³ Over het budget is er weinig transparantie. Razlogova (2011) heeft het over 75 miljoen dollar. Anderen hebben het over een budget van 55 miljoen dollar (Norris 2011; Harding 2010). Het laagste cijfer dat vermeld wordt is 40 miljoen dollar (Child 2011), maar hier lijkt de fout gemaakt te zijn enkel het budget van *Exodus* als het gecombineerde budget te rekenen. Volgens Kinopoisk zouden de films samen zo'n 80 miljoen gekost hebben en ongeveer 10 miljoen dollar hebben opgebracht ('Kinopoisk: Exodus', 'Kinopoisk: Citadel').

de film als volgt: “[d]oor dure videoprentkaarten, geschoten door een schitterende cameraman en begeleid door schitterende muziek, straalde, als de glimlach van een Cheshire-kat, het enorme, onmenselijke ego van Nikita Michalkov” (2010).⁴ Jurij Bogomolov bestempelt *Burnt by the Sun 2* niet gewoon als een slechte film, maar als een “totale creatieve en menselijke catastrofe” (2010).⁵ In de internationale pers gaat het minder over Michalkov, maar wordt de film eveneens belachelijk gemaakt. Een voorbeeld: het Belgische Knack Focus heeft het over een “gezwollen oorlogshymne die meer gemeen heeft met Mel Brooks dan met Andrei Tarkovski” en suggereert als betere titel “Inglourious Basterds 2: Ruski Business” (‘Review: Burnt’ 2010).

Dezelfde trend zien we in de publieksscores op internet. Op moment van schrijven scoort *Burnt by the Sun* 7,8/10 op IMDb (16 000 stemmen), terwijl *Exodus* een schamele 4,3/10 haalt (4 500 stemmen) en *Citadel* slechts 4,2/10 (2 200 stemmen).⁶ Op het Russische alternatief Kinopoisk haalt *Burnt by the Sun* 7,7 (63 359 stemmen), *Exodus* 3,8/10 (61 917 stemmen) en *Citadel* 3,5/10 (47 355 stemmen).^{7, 8}

Het verschil in de receptie en perceptie ligt niet alleen aan de films, maar ook aan Michalkov zelf. De ontvangst van *Burnt by the Sun 2* kan bondig worden samengevat als “een complete nederlaag voor Nikita Michalkov, niet als regisseur, maar als aanhanger van een bepaald model van relaties tussen cinema en de maatschappij en de autoriteiten” (Šušarin 2010).⁹ Dat laatste – Michalkovs nabijheid bij de machthebbers – raakt in het algemene discours verstrengeld met zijn films. Stephen M. Norris stelt: “*Burnt By the Sun 2* became defined by its failure. [...] Michalkov had become too tainted by his association with Putin and Putin-era patriotism” (2011). Michalkov wordt tegenwoordig getypeerd als “doorgewinterd opportunist” (Kalichman 2011),¹⁰ “blindly power-loving nationalist with authoritarian tendencies” (Frosch 2010) of “de facto political and ideological mouthpiece for the Kremlin” (‘Michalkov’s Disturbing Manifesto’ 2010).

Het mag geen verrassing heten dat er vragen worden gesteld bij Michalkovs relatie met macht en de machthebbers. Hij bekleedt een groot aantal officiële posities, van waaruit hij invloed uitoefent op de koers van de Russische cinema. Het is bekend dat hij goede relaties onderhoudt met Putin – die de set van *Burnt by the Sun 2* bezocht – en Patriarch Kirill, die het een “prachtige film met een duidelijk religieuze dimensie” noemt (‘Moskovskij patriarch’

⁴ “Сквозь дорогие видеооткрытки, снятые великолепным оператором и в сопровождении великолепной музыки, как улыбка чеширского кота проступало огромное нечеловеческое эго Никиты Михалкова”.

⁵ “[П]олномасштабную творческую и человеческую катастрофу”.

⁶ Zie: ‘IMDb: Burnt’, ‘IMDb: Exodus’ ‘IMDb: Citadel’.

⁷ Zie: ‘Kinopoisk: Burnt’; ‘Kinopoisk: Exodus’, ‘Kinopoisk: Citadel’.

⁸ Een opmerkelijk bijverschijnsel van de slechte ontvangst was een onlinetrend om de filmposter van *Exodus* te fotoshoppen om Michalkov te ridiculiseren. Voorbeelden daarvan hier: trinixy.ru/43547-fotozhaba-na-utomlennye-solncem-2-90-kartinok.html.

⁹ “[П]олное поражение Никиты Михалкова не как режиссера, а как приверженца определенной модели отношений кинематографа с обществом и властью”.

¹⁰ “[М]атерый конъюнктурщик”.

2010).^{11,12} Het feit dat *Exodus* in 2010 op Overwinningdag in première gaat in het Kremlin, maakt aan het Russische publiek duidelijk dat deze film aanleunt bij de visie van de autoriteiten. Dit maakt van *Burnt by the Sun 2* een uitgelezen film om te bestuderen wat voor narratief over het stalinistische verleden het keurmerk van het Kremlin krijgt.

Status quaestionis

De consensus in de literatuur is dat Michalkov een filmmaker aan de zijde van de machthebbers is, die hun boodschap overbrengt naar het publiek. In zijn films grijpt hij een gemythologiseerd verleden aan om de politieke koers van het Kremlin te legitimeren.

Burnt by the Sun wordt daarin gezien als een uitzondering. Het is een film die doet aan *myth-taking*: Michalkov “underscores personal tragedies in history” (Beumers 2000: 172) en demythologiseert zo de jaren '30. Pas in de volgende film die hij maakt, *The Barber of Siberia* (*Сибирский цирюльник*, 1998) krijgt Michalkovs nationalistische geheugenpolitiek volgens veel onderzoekers echt vorm. In de literatuur over Michalkov staat deze film dan ook vaak centraal. Beumers ziet in *The Barber of Siberia* “a strangely nationalistic statement for the future of Russia, envisaging the resurrection of order and discipline that would reinstate a value system and thus benefit the Russian population” (Beumers 2005/b: 93). Zij typeert zijn omgang met het verleden vanaf die film als *myth-making*: hij scheidt een nationale identiteit op basis van een mythisch verleden en promoot op basis daarvan een politieke toekomst voor Rusland.

De meeste onderzoekers delen de visie dat Michalkov de geschiedenis vrij gebruikt om een ideale toekomst uit te tekenen: zijn films gaan “not about what was, but about what ought to be.” (Larsen 2003: 493). Hij schildert zijn ideale Russisch landschap waarin “patrimony, paternity, and patriotism merge and reinforce one another” (Larsen 2003: 494).

Hij besteedt zeer veel aandacht aan het Russische erfgoed, met name aan de tradities van het platteland. Nancy Condee (2009: 86) argumenteert dat Michalkovs films, zowel *Burnt by the Sun* als *The Barber of Siberia*, historische continuïteit in Rusland tonen via het landschap. In het algemeen wordt de Russische geschiedenis op het witte doek geportretteerd als een van radicale, bruuske omwentelingen, terwijl Michalkov juist op zoek gaat naar onveranderlijke elementen doorheen de geschiedenis. Dit brengt zij in verband met de positie van de familie Michalkov, die bij de elite bleef horen in verschillende politieke systemen.

Michalkovs films zitten vol met sterke vaderfiguren die aan het hoofd van een letterlijke of symbolische familie-unit staan. De vaderschapsrol bij Michalkov is volgens Birgit Beumers een uiting van zijn visie op de Russische samenleving in zijn geheel: het is een grote familie met een sterke patriarch aan het hoofd (2005: 117). Deze familie is verbonden door het orthodoxe geloofssysteem en de tradities van het platteland. In *The Barber of Siberia* kruipt Michalkov zelf in de huid van tsaar Aleksandr III: een reactionaire leider die liberale hervormingen teruggedraaide, de staatsmacht uitbreidde, dissidentie hard aanpakte en het orthodoxe geloof

¹¹ “«Никита Михалков снял прекрасный фильм «Предстояние» с ясным религиозным измерением», - сказал патриарх”.

¹² Beelden van Putin op de set van *Burnt by the Sun 2* zijn hier te vinden: upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b6/Vladimir_Putin_visits_the_set_of_Burnt_by_the_Sun_2.ogv.

‘behoedde’ voor externe invloeden. Volgens Olga Mukhortova toont de rol “Mikhalkov’s aspiration to fill the shoes of the absent emperor” (2020: 228). Stephen M. Norris schrijft: “Mikhalkov used himself as an embodiment of the Russian nation and as a means to suggest to viewers that the patriarchal family represents a “Russian tradition” (Norris 2005: 35).

Volgens Susan Larsen zijn de concepten van “patrimony” en “paternity” de voedingsbodem voor het patriottisme in Michalkovs cinema. Dit patriottisme ziet zij voornamelijk als cultureel statement: Michalkov wil via zijn cinema de fierheid op de Russische cultuur en geschiedenis aanwakkeren. Bij het onderzoeken van de bestaande visies op de aard van Michalkovs nationalisme wordt het duidelijk dat verschillende onderzoekers het op een andere manier zien. Nancy Condee ziet er een exclusief nationalisme in, waar geen sprake is van gelijkheid: volgens haar promoot Michalkov het idee dat een onveranderlijke elite, gebaseerd op titulaire etniciteit, een alleenrecht op de macht heeft (2009: 109). Alexandra Jebelean komt tot een meer genuanceerde typering: zij karakteriseert het als inclusief, non-etnisch Euraziatisch nationalisme met een slavofiele inslag (2015: 47-48). Voor Stephen M. Norris dient het het conservatieve patriottisme in Michalkovs cinema vooral om Putins politiek te rechtvaardigen. Zijn films zijn “a ready-made brand for Putin’s Russia” (Norris 2010). Die trend begint hij met *The Barber of Siberia* en bouwt hij verder uit met *Burnt by the Sun 2*.

De wetenschappelijke literatuur over *Burnt by the Sun 2* is zeer beperkt. Het contrast is groot met *Burnt by the Sun*, die meermaals grondig geanalyseerd is vanuit het kader van de filmstudies, onder andere door vooraanstaande specialisten in de Oost-Europese cinema Birgit Beumers, Stephen M. Norris en Nancy Condee. Hun werk maakt ook de link met de *memory studies*: ze gaan na hoe Michalkov in zijn cineastisch universum de geschiedenis gebruikt om het heden mee vorm te geven en hoe zijn werk past in de natieconstructie na de val van de Sovjet-Unie. Als we naar de literatuur over *Burnt by the Sun 2* kijken, is dat helemaal anders. “One cannot evaluate *Burnt by the Sun 2* and ignore the political role of its director, who enjoys Vladimir Putin’s favor and controls several key institutions in the Russian film industry”, stelt Elena Razlogova (2011) en dit is merkbaar in de literatuur: die gaat vaak meer over de persoon Michalkov dan over zijn films. Er zijn uitzonderingen, zo schreef Stephen M. Norris (2010) een recensie waarin hij *Burnt by the Sun 2: Exodus* grondig analyseert en kadert. Ook nuttig is het werk van Natascha Drubek (2013), die bekijkt hoe de film past in een officieel geheugennarratief, goedgekeurd door het Kremlin en gezegend door het Patriarchaat. Een andere aanpak vinden we bij Dmitrij Kalichman. In zijn werk *Nikitomichalkovščina (Никитомихалковщина, 2011)* doet hij aan *fact checking* om de historische accuraatheid van de films te toetsen. Hij bespreekt hierin *Burnt by the Sun 1* en *2* en *The Barber of Siberia*. Kalichman beschouwt Michalkov als een geschiedvervalser en valt hem hierom meermaals aan. Er valt iets te zeggen voor die aanpak, maar hij gaat wel voorbij aan de intenties van Michalkov: historische correctheid heeft altijd laag op zijn prioriteitenlijst gestaan. Dit wordt al duidelijk vanaf het eerste shot van *Burnt by the Sun*. De plot vindt plaats in juni ’36, maar in het openingsshot is een rode ster op het Kremlin zichtbaar, die pas in ’37 geplaatst werd (Beumers 2005/a: 105).

Er zijn grote verschillen tussen de wetenschappelijke receptie van *Burnt by the Sun* en *Burnt by the Sun 2*, maar wat ze gemeenschappelijk hebben is dat er weinig aandacht is voor de figuur van Stalin. Op zich is dat niet verwonderlijk voor *Burnt by the Sun*, omdat de klemtoon op het individu ligt, maar doordat *Burnt by the Sun 2* wel meer met Stalin doet, is het de moeite waard

om te kijken hoe Stalin wordt benaderd in de eerste film. Dit werk probeert daartoe een aanzet te zijn: ik analyseer de meest veelzeggende sequenties uit de films in detail en onderzoek op die manier hoe Michalkov met Stalin en de geschiedenis omgaat, enerzijds in de jaren '90, anderzijds in de jaren 2010. Het grondige onderzoek dat voor *Burnt by the Sun* bestaat, dient ook voor *Burnt by the Sun 2* te gebeuren. Ik beschouw het werk van Birgit Beumers als het meest volledige en diepgaande dat over *Burnt by the Sun* is verschenen. Als het over deel 1 gaat, ga ik met haar analyse in dialoog. Als het over *Burnt by the Sun 2* gaat, bouw ik verder op haar traditie.

Doelstellingen

Er is nog geen onderzoek verschenen dat specifiek de representatie van Stalin in de cinema van Nikita Michalkov behandelt. Aangezien er zich hier een lacune in de wetenschappelijke literatuur bevindt, is de doelstelling van dit onderzoek om een eerste stap te doen in deze richting en aldus de dialoog over het thema te openen. Hoe gebruikt Michalkov het medium film in zijn verschillende facetten om het publiek een beeld van Stalin te presenteren? Deze representatie van Stalin wordt vervolgens in verband gebracht met het politieke discours van de tijd waarin de films gemaakt worden. Is de *memory shift* waarover Khapaeva het heeft (cf. supra) merkbaar in Michalkovs films? Beeldt Michalkov Stalin in de jaren '90 met *Burnt by the Sun* anders uit dan in de jaren 2010 met *Burnt by the Sun 2*? Als de portrettering effectief anders is: hoe? Gaat zijn narratief van destalinisatie naar restalinisatie, is er eerder sprake van een zachte rehabilitatiepolitiek of zit het nog anders in elkaar? Is er in het heden meer sprake van nationale trots dan van nationaal trauma? Moet het individu plaats ruimen voor de massa? Ik onderzoek of er een verschuiving is in Michalkovs positie als *mnemonic actor* en kijk daarvoor naar zijn omgang met Stalin, maar ook met de herinnering aan het stalinisme in bredere zin. De films behandelen de Grote Terreur en de "Grote Vaderlandse Oorlog". Hoe verhoudt Michalkovs omgang met deze belangrijke historische episodes zich tegenover het dominante discours van zijn tijd?

Methode

Om een antwoord te bieden op bovenstaande vragen zal ik een aantal sleutelsequenties in *Burnt by the Sun* en *Burnt by the Sun 2* analyseren. De belangrijkste thema's en cineastische technieken worden uitgelicht en besproken, alvorens ze in de bredere context van de Russische geheugenpolitiek te plaatsen. De nadruk ligt op Michalkovs omgang met het verleden, maar dit betekent niet dat dit onderzoek een evaluatie van de historische accuraatheid van de films poogt te bieden. Wanneer het gaat over Michalkovs omgang met het stalinistische verleden, gaat het meer over *geheugen* dan over *geschiedenis*. Aleida Assman geeft in *Transformations between History and Memory* (2008: 61) het verschil tussen de twee weer.

History (geschiedenis of geschiedschrijving) streeft naar een enkele, universele weergave van gebeurtenissen, losgekoppeld van de persoonlijke of groepsidentiteit. In de geschiedschrijving wordt het verleden gestructureerd en gedistantieerd benaderd, gescheiden

van het heden en de toekomst. Het streeft naar een neutrale, objectieve beschrijving en analyse van het verleden, los van acties van individuen of groepen in het heden.

Memory (geheugen of herinnering), daarentegen, is geworteld in de ervaring van individuen, groepen of instellingen. Er bestaan verschillende versies van het verleden: verschillende groepen kunnen verschillende herinneringen hebben. Geheugen is intrinsiek verbonden met de individuele of collectieve identiteit en fungeert als brug tussen verleden, heden en toekomst. Het is selectief: vergeten is een strategie om bepaalde gebeurtenissen of details te negeren of te onderdrukken. Geheugen creëert waarden en betekenis en biedt motivatie en oriëntatie voor actie. Geheugen is een dynamische kracht die mensen in het heden inspireert en leidt (Assman 2008: 61).

Michalkov werkt in dit tweede veld. Het verleden in zijn cinema hangt samen met de nationale identiteit. Verleden, heden en toekomst zijn onlosmakelijk verbonden en informeren elkaar op vlak van waarden en betekenis. Ik kijk daarom naar hoe hij in zijn films het verleden gebruikt om mensen in het heden te beïnvloeden.

Assman beschrijft het collectief geheugen als “an umbrella term for different formats of memory that need to be further distinguished, such as family memory, interactive group memory, and social, political, national, and cultural memory” (2008: 55). Al die zaken hebben gemeen dat een verzameling herinneringen van generatie op generatie wordt doorgegeven. Om dat te bereiken, moet het op verschillende manieren herhaald worden: via visuele en verbale tekens, instellingen, massamedia, sites en monumenten, tastbare relikwieën en herdenkingsrituelen die periodiek het geheugen reactiveren (Assman 2008: 55-56).

Ik bekijk hoe Michalkovs films bijdragen aan het collectief geheugen en doe dat vanuit het theoretisch kader dat Bernhard en Kubik bieden. Zij stellen: “[t]he creation of historical memory is rarely a simple attempt to formulate a “truthful” reconstruction of the past; it is usually about creating a specific vision of it for instrumental reasons” (2014: 8). Ze onderscheiden vier verschillende archetypes van mnemonische actoren, elk met hun eigen visie op de geheugenpolitiek en hoe die in de praktijk te brengen: “mnemonic warriors, mnemonic pluralists, mnemonic abnegators, and mnemonic prospectives” (2014: 11). Ik onderzoek waar Michalkov past in dit schema.

Voor *mnemonic warriors* bestaat er één correcte, mythische versie van het verleden, waarover geen onderhandeling mogelijk is. Partijen die een ander verhaal aanhouden worden gecategoriseerd als ‘de ander’ of zelfs ‘de vijand’. *Warriors* worden gedreven door fundamentalisme en streven ernaar dat anderen hun kijk op het verleden overnemen. *Mnemonic pluralists*, daarentegen, geloven dat verschillende vormen van collectief geheugen naast elkaar kunnen bestaan. Ze steven naar de creatie van “a field of memory politics that accommodates competing visions and provides a platform for a dialogue among them” (Bernhard & Kubik 2014: 13). *Mnemonic abnegators*, daarentegen, nemen niet deel aan debatten over het collectieve geheugen. Zij zien stilstaan bij het verleden als tijdverspilling en concentreren zich liever op hedendaagse problemen. *Mnemonic prospectives*, het laatste type dat Bernhard en Kubik onderscheiden, “believe they have solved the riddle of history and thus have the key to a better future” (2014: 14). Net als de *warriors* tolereren ze geen afwijkende meningen. *Prospectives* worden echter niet gedreven door een mythisch verleden, maar door een utopisch toekomstbeeld.

Opbouw

Na een beknopte synopsis van de films, wordt in het corpus van dit werk Michalkovs omgang met het stalinistische verleden opgebouwd aan de hand van drie historische sleutelmomenten.

In het eerste hoofdstuk bekijk ik hoe Michalkov omgaat met de Terreur in *Burnt by the Sun*. In het tweede hoofdstuk staat Stalin zelf centraal: ik analyseer enkele scènes in *Burnt by the Sun 2* en vergelijk de portrettering van Stalin met die in *Burnt by the Sun*. In het derde hoofdstuk analyseer ik hoe “De Grote Vaderlandse Oorlog” wordt herinnerd in *Burnt by the Sun 2*.

In elk hoofdstuk worden stukken van de film grondig geanalyseerd: soms gaat het om verschillende korte scènes die dan tegenover elkaar worden gezet, op andere momenten over lange sequenties. Ik koos deze sequenties omdat ze het thema van dit werk – met name de omgang met de Terreur, Stalin en WOII – het duidelijkst of best uitdrukken. Er zijn andere passages die ook een grondige analyse verdienen, maar minder relevant zijn voor mijn doelstellingen. Ik denk hier bijvoorbeeld aan de sequentie in *Burnt by the Sun 2* waarin Kotov na jaren terugkeert naar de datsja. Het is boeiend om te onderzoeken hoe Michalkov hier narratief en audiovisueel bepaalde zaken uit zijn eerste film spiegelt en andere vervormt. Desondanks zie ik in de climaxsequentie meer typerende zaken voor Michalkovs cinematografische en dramaturgische stijl, in combinatie met zijn omgang met geschiedenis. De scène waarin een door de nazi’s verkrachte Russin tijdens een bombardement een zoontje baart dat ze naar Stalin vernoemt, is eveneens boeiend en rijk aan betekenis, maar de belangrijkste elementen daarin worden nog beter weergegeven in de scène waarin Nadja een Duitse aanval overleeft en tegelijk gedoopt wordt.

Het is dan ook niet de bedoeling van dit werk om een exhaustief verslag van de *Burnt by the Sun*-films te schrijven, maar wel om de kernideeën grondig te bespreken aan de hand van enkele sleutelscènes. Het doel is om zo een weinig onderzocht onderwerp in de literatuur te belichten. Het is een eerste poging om een dialoog te starten over Nikita Michalkovs weergave van Stalin en het stalinisme en het verband met de officiële geheugenpolitiek van het Kremlin.

Synopsis van de films

Burnt by the Sun

Burnt by the Sun speelt zich af in juni 1936, aan de vooravond van de Grote Terreur, net voor de showprocessen. De actie vindt plaats in een datsja op het platteland. Divisiecommandant Sergej Petrovič Kotov (vertolkt door Michalkov zelf) verblijft hier bij de familie van zijn vrouw. Kotov is een beroemdheid, een held van de revolutie. De andere bewoners zijn:

- zijn vrouw Marija Borisovna of Marusja (Ingeborga Dapkūnaitė);
- hun dochtertje Nadja (gespeeld door Michalkovs zevenjarige dochter Nadežda Michalkova);
- Marusja’s moeder Ol’ga Nikolaevna (Inna Ul’janova);
- de grootmoeder Lidija Stepanovna (Alla Kazanskaja);

- diens vriendin Elena Michajlovna (Nina Archipova);
- haar zoon Kirik (Vladimir Il'in);
- Marusja's oom Vsevolod Konstantinovič (Vjačeslav Tichonov);
- Katja Mochova (Svetlana Krjučkova), de huisvrouw met een mentale beperking.

Deze familie bestaat uit restanten van de oude Witte intelligentsia, die hun inerte, bevoordeelde levensstijl op een of andere manier hebben weten te behouden in de Sovjetperiode. Het rustige leven in de datsja komt onder spanning te staan wanneer Dmitrij Andreevič Arsent'ev, kortweg Mitja (Oleg Men'sikov), er onverwacht opduikt. Hij is de vroegere minnaar van Marusja. Zijn aanwezigheid verstoort de balans bij de familie en oude wonden worden weer opengehaald. Het blijkt dat hij acht jaar eerder verloofd was met Marusja, tot hij plotseling verdween. Zij ondernam een zelfmoordpoging en wachtte dan lange tijd vergeefs op de terugkeer van Mitja. Uiteindelijk ontmoette ze Kotov, die haar, ondanks het aanzienlijke leeftijdsverschil, voor zich wist te winnen.

Mitja is niet meer dezelfde als toen: de pianist die in het Witte Leger diende is NKDV-agent geworden. De gehele film blijven zijn intenties troebel. Aan de oppervlakte lijkt het alsof hij alleen maar een oude bekende is die een leuke zomerdag bij de familie spendeert: ze gaan naar het strand, eten, zingen, dansen en spelen voetbal. Langzaam dringt het bij Kotov door wat Mitja's werkelijk van plan is: hij komt hem arresteren.

Doorheen de film wordt mondjesmaat duidelijk hoe het zover is gekomen. Mitja was ooit een leerling van Marusja's vader – een bekende concertpianist. Na de Revolutie, waarin Mitja aan Witte zijde vocht, ging hij voor tien jaar in ballingschap. In 1927 keerde Mitja terug naar Rusland – nu de Sovjet-Unie – en trok opnieuw in bij de vader van Marusja, die kort erna overleed. Mitja en Marusja raakten verloofd. Buiten medeweten van Marusja werd Mitja echter door divisiecommandant Kotov gerekruteerd voor de OGPU, de geheime politie van de Sovjet-Unie, die zich in de jaren '20 onder meer bezighield met het opsporen van anticommunisten.¹³ Kotov zag in Mitja een uiterst nuttige dubbelagent door zijn Witte achtergrond. Mitja verdween naar het buitenland en kreeg de opdracht bij Witte émigré's te infiltreren. Hij slaagde erin acht Witte generaals aan te geven, die vervolgens werden geëxecuteerd. Daarna ging hij voor de NKVD werken in het binnenland. Nu komt hij Kotov arresteren op verzonnen aanklachten van samenzwering.

Door de terugkomst van Mitja, dreigt Marusja opnieuw zelfmoord te plegen; Kotov weet haar te kalmeren en ze hebben seks, waarna Kotov opbiecht dat hij met zijn verdwijning te maken had. Vervolgens spreekt Kotov met Mitja af dat hij hem mag arresteren, maar dat de rest van de familie het niet door mag hebben. Mitja gaat ermee akkoord de schijn nog even op te houden.

In de climax van de film wordt Kotov weggevoerd, terwijl Nadja en Marusja denken dat hij gewoon een ritje gaat maken met oom Mitja. Tijdens de rit gelooft Kotov eerst nog dat alles uitgeklaard zal worden: pompeus verklaart hij dat hij met Stalin zal praten en dat die deze vergissing zal rechtzetten. De NKVD-agenten slaan hem tot een bloederige pulp. De auto wordt tegengehouden door een verdwaalde vrachtwagenchauffeur, die Kotov herkent. De čekisten

¹³ De *backstory* van Mitja doet denken aan operatie "Trest", zie: ru.wikipedia.org/wiki/Операция_«Трест».

schieten deze toevallige getuige neer en zetten hun rit verder. Het besef dat dit het einde is, daalt in bij Kotov, die zijn lot zwijgend accepteert.

In de epiloog van de film zien we Mitja terug: hij ligt met doorgesneden polsen in zijn badkuip. Hierna volgen beelden van Nadja die door het graanveld dartelt en het titellied zingt terwijl we via tekstpancartes vernemen hoe het met de personages afliep: Kotov werd gefusilleerd op 12 augustus 1936; Marusja werd gearresteerd, samen met Nadja; zij stierf in een kamp in 1940. Nadja werd op 27 november 1956 vrijgelaten en volledig gerehabiliteerd; haar overleden ouders werden postuum gerehabiliteerd in datzelfde jaar. Nadja emigreerde naar Kazachstan en werd muziklerares.

Burnt by the Sun 2: Exodus

Dit verhaal begint vijf jaar na de gebeurtenissen in 1936. Het slot van vorige film is nu geannuleerd. Personages die in de epiloog stierven of doodverklaard werden, leven nog.¹⁴ Drie personages staan hier centraal: de in ongenade gevallen revolutieheld Kotov, zijn dochter Nadja en NKVD-agent Mitja. Hun verhalen worden afwisselend met elkaar verteld.

Het verhaal van Kotov start op de dag dat het Duitse Rijk de Sovjet-Unie binnenvalt: 22 juni 1941. Kotov verblijft in een strafkamp. Hij draagt een geïmproviseerde prothese op de plaats van zijn linkerhand. Samen met zijn medegevangenen verneemt hij het nieuws van de aanval. De gevangenen die veroordeeld zijn voor een politieke misdaad zullen worden geëxecuteerd. Net op tijd krijgt hij te horen dat zijn status is veranderd van artikel 58 (politieke gevangene) naar 129 (crimineel). Kort daarna bombarderen Duitse vliegtuigen het kamp en in de verwarring weet hij te ontsnappen samen met zijn excentrieke vriend Ivan (Dmitrij Djužev).

Er volgen een aantal oorlogsscènes. Achternagezeten door Duitse tanks vluchten beiden over een brug. De Sovjet hebben die ondermijnd om de opmars van de Nazitroepen te vertragen. Door een miscommunicatie ontploft de brug te vroeg en er vallen talloze Sovjetslachtoffers. Kotov en Ivan ontkomen op het nippertje aan de dood.

De verhaallijn van Mitja begint bijna twee jaar later: in mei 1943. Hij is intussen tot NKVD-kolonel bevorderd. Hij wordt ontboden bij niemand minder dan Stalin (Maksim Suchanov). Stalin, die vergezeld wordt door Beria (Adam Bulgučev), geeft Mitja een bijzondere opdracht: vind de verdwenen Kotov terug. De instructies over wat hij met Kotov moet doen zitten in een mysterieus koffertje.

Mitja bezoekt Nadja. Deze zit op dat ogenblik in een Pionierskamp. Ze is door een andere Pionier verklikt omdat ze haar vader weigert te verloochenen. Mitja – die Nadja heeft verteld dat haar vader dood is – verspreekt zich, waardoor zij het idee krijgt dat Kotov nog leeft. Na Nadja uit de problemen geholpen te hebben, verlaat Mitja het Pionierskamp. In zijn auto wordt hij opgewacht door Marusja (ditmaal gespeeld door een andere actrice: Viktorija Tolstoganova). Destijds, in 1936, heeft Mitja ervoor gezorgd dat Marusja op vrije voeten is kunnen blijven; nu blijken ze getrouwd te zijn.

¹⁴ Er gebeuren nog een aantal andere rare dingen op vlak van continuïteit. Een van de meest opvallende is dat Nadja plots een jonge vrouw is, hoewel ze vijf jaar geleden nog maar zes jaar was.

Mitja gaat naar het hoofdkwartier van SMERSJ om een zekere kapitein Lunin (Sergej Makoveckij) te ondervragen. Deze weet te vertellen dat Kotov in oktober 1941 werd ingelijfd bij een strafbataljon om een Duitse aanval tegen te houden.

De film schakelt over naar dat moment. We zien Kotov en zijn bataljon in besneeuwde loopgraven wachten op de Duitse aanval. Kotov heeft zijn handprothese omgevormd tot een wapen: via een mechanische constructie kan hij vlijmscherpe messen uit de vingers laten komen. Het strafbataljon bestaat uit een zootje ongeregeld uit alle windstreken van de Sovjet-Unie. Ze krijgen versterking van net afgestudeerde Kremlinkadetten: groentjes. Onverwachts worden de Sovjets in de rug aangevallen door Duitse tanks. Het wordt een bloedbad - maar Kotov kan zich redden, samen met Ivan en een handvol van zijn medestrijders.

Kapitein Lunin vertelt ook een ander incident: in de zomer van 1942 weigerde Kotov overgeplaatst te worden van het strafbataljon naar een gevechtseenheid. Hij nam deel aan het gevangennemen van een Duitse soldaat. We krijgen deze episode te zien. In een verlaten kerk vindt Kotov een tas met de naam van zijn dochter Nadja, die hij dood waande. Terwijl hij de tas doorzoekt, weet hij te ontkomen aan een sluipaanval van een Duitse soldaat en een bomaanval.

De lotgevallen van Nadja worden beschreven in de derde verhaallijn van de film. In augustus 1941 moet haar Pionierskamp geëvacueerd worden over de Baltische Zee. Een Duitse piloot veroorzaakt een tragedie door het schip waarop gewonde soldaten en Pioniers zich bevinden te bombarderen. Nadja wordt gered door een priester die haar doopt voordat hij sterft. Uiteindelijk spoelt ze aan op een strand, waar ze visioenen heeft van haar vader.

In een andere scène zien we haar in een door Duitsers bezet dorpje. Zij is getuige van een massamoord: een nazi brengt een groep zigeuners om het leven. De Duitser wil Nadja uit de weg ruimen, maar zij slaat op de vlucht. Zij klopt vergeefs aan alle deuren en verschuilt zich ten slotte in een schuur. Twee nazi's komen haar zoeken, maar worden allebei vermoord. Een lokaal meisje neemt Nadja mee naar een schuilplaats in het bos. Zij zegt dat zij verkracht is door deze mannen en suggereert dat zij hen heeft gedood. Het eindigt ermee dat alle dorpsbewoners in de schuur worden geduwd en levend verbrand. Nadja wil ernaartoe rennen, maar wordt tegengehouden door het meisje.

Later zien we Nadja terug in februari 1942, rondlopend door de ruïnes van een stad. Zij is nu verpleegster en zoekt naar gewonden. Als ze bij een stervende Sovjet-tankcommandant terecht komt, vraagt deze haar borsten te tonen; ze voldoet aan zijn laatste wens.

De queeste van Mitja is intussen niet ten einde. Kapitein Lunin laat hem weten dat Kotov wellicht gesneuveld is: hij is voor het laatst opgemerkt in de buurt van de Citadel, waar zwaar gevochten wordt. Met die informatie gaat Mitja verder op zoek.

Burnt by the Sun 2: Citadel

Het tweede deel van *Burnt by the Sun 2* begint met een introductie van deze Citadel. Het is een enorm middeleeuws kasteel op de top van een heuvel. Door de gunstige ligging kunnen de Duitsers die het bezetten alle oprukpogingen van het Sovjetleger stoppen. Kotov zit met zijn strafbataljon in de loopgraven tegenover de Citadel. Een dronken Sovjetgeneraal beveelt de strijders van het strafbataljon om het fort aan te vallen, hoewel dit een zekere dood voor hen

betekent. Mitja komt ook aan: hij vindt Kotov in de loopgraaf. Om aan Mitja te ontsnappen, zet Kotov, zonder op het commando te wachten, de aanval in. Mitja volgt Kotov: ze ontmoeten elkaar op het slagveld en weten te ontsnappen aan het vijandelijke vuur.

Na de strijd voert Mitja Kotov in een jeep naar een afgelegen strand. Kotov begrijpt niet wat Mitja nog van hem wil: hij heeft in 1936 al alles gedaan wat die wou. We leren dat Kotov toen onder zware foltering documenten tekende waarin hij zijn schuld bekende en Marusja verklikte. Kotov vraagt Mitja hem uit zijn lijden te verlossen. Terwijl Mitja hem wegleidt, biecht Kotov met spijt op dat hij in 1919 een priester heeft geëxecuteerd omdat die een Witte officier had verborgen. Kotov herinnert zich hoe de priester lachend stierf, omdat hij – in tegenstelling tot Kotov – wist wat de zin van zijn dood was. Mitja vertelt Kotov dat hij het was die in 1941 zijn leven heeft gered door zijn artikel als politieke misdadiger aan te passen. Hij voegt eraan toe dat Marusja nog in leven is, en dat zij weet dat Kotov tegen haar getuigd heeft. In plaats van Kotov te executeren, overhandigt Mitja hem zijn pistool.

We krijgen een flashback te zien waarin Mitja en Marusja ruziën. Mitja verwijt Marusja dat de herinnering aan Kotov – die volgens haar al vier jaar dood is – hun huwelijk verziekt. Hij toont haar de door Kotov ondertekende verklaring over haar schuld. Zij wil het niet geloven, waarna Mitja woest wordt en Marusja slaat en verkracht.

De film cut terug naar Mitja en Kotov op het strand. Kotov, met het pistool in de hand, besluit Mitja niet te doden. Hierop informeert Mitja hem dat hij is gerehabiliteerd en de rang van luitenant-generaal heeft gekregen. In de auto krijgt Kotov de mysterieuze koffer die Mitja bij het begin van zijn opdracht door Stalin zelf is gegeven. We zien nu dat daarin Kotovs uniform en medailles zitten.

Nadja dient intussen nog steeds in de medische eenheid. Tijdens de evacuatie van haar ziekenhuis bestuurt zij een vrachtwagen met gewonde soldaten en een zwangere vrouw (gespeeld door Michalkovs andere dochter Anna Michalkova). Zij blijkt zwanger van een Duitser, die haar verkrachtte. De vrachtwagen wordt onder vuur genomen, maar Nadja weet te ontkomen. Tijdens het bombardement baart de vrouw, geholpen door de gewonde soldaten, een zoon. Ze noemen het kind Iosif Vissarionovič, ter ere van Stalin.

Mitja en Kotov komen aan bij de datsja, waar Marusja nog steeds woont met haar familie. Iedereen reageert verbouwereerd op de aanblik van de dood gewaande Kotov. Die aanschouwt hoe het leven daar gewoon is doorgegaan, alsof hij er nooit was: zelfs de foto's van hem en Nadja zijn verdwenen. Kotov berispt de familie voor het feit dat zij in comfort bleven leven terwijl hij door de hel ging. Hij wordt vooral woest op Kirik als die onthult hoe hij zijn legerdienst wist te ontlopen: vanwege platvoeten. Kotovs woede bereikt het kookpunt als hij te weten komt dat Marusja en Kirik nu een koppel zijn en een baby opvoeden. Marusja zet de tegenaanval op Kotov in: ze confronteert hem met de documenten die hij in 1936 ondertekende, waarin hij haar verklikte. Kotov slaat een fles kapot en dreigt Kirik aan te vallen, maar weet zich net op tijd te bedwingen. Hij vraagt hoe het kind heet. Marusja onthult dat ze het naar hem noemde: Serjoža. Er volgt een emotionele scène tussen Kotov en Marusja, die uitmondt in een vrijpartij, waarna Kotov vertelt hoe hij in een NKVD-kerker werd gemarteld tot hij de beschuldigingen ondertekende. We zien in een flashback hoe een groep čekisten Kotovs linkerhand met een hamer verbrijzelt, terwijl ze zijn rechter vasthouden en daarmee de papieren tekenen. Kotov valt bij Marusja in slaap.

Als hij wakker wordt, is de familie verdwenen. Kotov vindt hen terug bij het station, waar ze op de trein staan te wachten. Kirik probeert een akkoord met Kotov te sluiten: als de rest van de familie mag weggaan, zal hij blijven en naar het front gaan. Eerst gaat Kotov akkoord, maar na een smeekbede van Marusja besluit hij de hele familie, Kirik inclusief, te laten vertrekken. In de buurt van het station heeft Kotov nog een reeks belevenissen: eerst wordt hij aangevallen door rovers, die hij weet te doden met de messen in zijn mechanische hand, daarna komt hij terecht op het trouwfeest van een invalide oorlogsveteraan. Kotov ontpopt zich tot gangmaker op dit volksfeest: hij drinkt, danst en kust een vrouw.

In de volgende scène verschijnt Stalin weer op het toneel. Hij zit tegenover Kotov en geeft deze de opdracht een frontale aanval op de Citadel te lanceren met een bataljon bestaande uit 15 000 dienstweigeraars. Stalin beseft dat het een slachting zal worden, maar beschouwt het als een statement. Op deze manier zal men in het binnenland zien wat er gebeurt met dienstweigeraars, terwijl de rest van de wereld geconfronteerd zal worden met de urgentie van de strijd tegen de nazi's. Stalin belooft Kotov dat hij een leger onder zijn bevel zal krijgen als hij deze opdracht volbrengt.

Mitja wordt ondertussen gearresteerd op aanklachten van spionage en het voorbereiden van een aanslag op Stalin. Hij ondertekent alle documenten – en daarmee zijn doodvonnis – zonder protest.

De film springt naar de bestorming van de Citadel. Burgers die in de loopgraven aankomen, krijgen schoppen en stokken in plaats van geweren. Nadja's verpleegeenheid bevindt zich nabij. Tot haar ontzetting krijgt ze het bevel de gewonden tijdens de bestorming niet te verzorgen. Als commandant wordt Kotov verwacht van de zijlijn toe te kijken, maar in plaats daarvan daalt hij zelf af in de loopgraven. Als de andere hooggeplaatste Sovjets hem proberen tegen te houden, dreigt hij met zelfmoord. Kotov neemt een stok en marcheert langzaam naar de Citadel, gevolgd door de dienstweigeraars. De nazi's maken zich klaar om het vuur te openen. Voordat dat kan gebeuren, wordt een van de Duitse schutters – een bebrilde man - gedood door een schot van een Sovjetsnipper. Een zonnestraal schijnt door de bril, waardoor een stapel papieren vlam vat. Er ontstaat een brand, die ervoor zorgt dat hele Citadel uiteindelijk ontploft.

Kotovs bataljon stormt vol vreugde naar de Citadel. Nadja, die haar vader door een verrekijker ziet, rent naar hem toe. Als vader en dochter bijna bij elkaar zijn, stapt Nadja op een mijn. Kotov redt haar door zijn voet op die van haar te zetten, waardoor ze weg kan gaan. De mijn lijkt te gaan ontploffen en de scène eindigt. In de slotscène wordt onthuld dat Kotov het overleefd heeft. Hij en Nadja rijden op een tank richting Berlijn, gevolgd door een colonne Sovjettanks.

1. De Grote Terreur in *Burnt by the Sun*

Nikita Michalkov deinst er niet voor terug zich in de debatten over allerlei maatschappelijke en politieke kwesties te mengen. Het is dan ook niet verrassend dat hij zich uitgelaten heeft over zijn redenen om een film over het stalinistische verleden te maken. In een interview uit 1995 zegt hij:

I think that Russia must look back, rediscover what is right and good in its past and find its foundations again. It is necessary to peel away the successive layers, clean up. But *Burnt by the Sun* is not a film about nostalgia, on the contrary it turns toward the future. I want to warn the viewers instinctively by disturbing them with feeling. *Burnt by the Sun* is simply a film about life. About our life in 1936 which was both wonderful and miserable. About our life now, which could be miserable, but also magnificent, like a summer day in the sun with a light breeze blowing through the trees, and love... ('Sony Pictures' 1995)

Dit citaat maakt veel duidelijk over zijn intenties met de film. Hij wijst er expliciet op dat het verleden in zijn cinema ten dienste van het heden staat. Michalkov streeft ernaar het historisch trauma van de Terreur te verpakken in een verhaal waaruit het publiek lessen kan trekken. Als die lessen in de constructie van een toekomst voor Rusland in de praktijk gebracht kunnen worden, krijgt het willekeurige geweld en lijden toch nog zin. In dit hoofdstuk onderzoek ik hoe Michalkov de Grote Terreur behandelt en welke lessen zijn film bevat.

1.1. Stalin: de boosaardige zon

De originele titel *Утомлённые солнцем* betekent “zij die vermoeid zijn door de zon”. De titel is afgeleid van de tango ‘Утомлённое солнце’, ‘de vermoeide zon’. Door Michalkovs grammaticale aanpassing is het onderwerp van de zinssnede niet langer de zon, maar de mensen onder de zon, die erdoor vermoeid worden. Hetzelfde principe geldt voor de uitbeelding van de Terreur in de film. In plaats van de focus te leggen op Stalin, die bovenaan staat, zoomt Michalkov in op de mensen die onder hem leven. Michalkov toont hoe Stalin de revolutionaire idealen corrumpeerde en een moordzuchtig systeem installeerde waarvan de burger het slachtoffer was. Met deze portrettering sluit de film naadloos aan bij de heersende trend in de vroege jaren '90, waarin de menselijke tragedie van de Terreur de belangrijkste herinnering aan het stalinisme is. Michalkov wijst Stalin in *Burnt by the Sun* categoriek af: hij wordt herinnerd als een slechte vader, een valse afgod, iemand die zijn volk verraden heeft.

Zonder dat er een acteur is gecast om hem te spelen, zit Stalin toch in elke scène: Michalkov stelt hem namelijk voor als de zon. De openingsscène illustreert hoe Michalkov dit communiceert: hij begint met een shot van de rode ster op het Kremlin in Moskou. De ster wordt gekadreerd bovenaan de horizon: door die positie en haar rode kleur doet ze denken aan een laagstaande zon. De camera zoomt uit, doet een *tilt down* van de rode ster en onthult eronder een troep marcherende soldaten van het Rode Leger. Door de beeldtaal wordt de ster op het Kremlin, die symbool staat voor de man erachter, Stalin, geïntroduceerd als een zon aan de hemel die zijn troepen overschouwt.

Het linken van de zon en de hemel aan Stalin is een constante in de film, die zich niet voor niets afspeelt op de feestdag van de aviatiek. Bij de introductiescène van Kotov komt een plaatselijke boer hem uit de sauna halen voor hulp: Sovjettanks rijden over de akkers en verpletteren het graan. Kotov vraagt geïrriteerd waarom hij niet meteen bij de Partijvoorzitter gaat klagen, waarop de boer antwoordt dat die in een zeppelin zit.¹⁵ Later in de film zien we hoe een luchtballon met een portret van Stalin erop, die in de climax een sleutelrol speelt, wordt opgetrokken in fel tegenlicht van de zon. In een van de laatste scènes voordat Kotov wordt gearresteerd en weggevoerd, doet hij voor Nadja “de dans van de vogel die wegvliegt in een zeppelin”.¹⁶ De verbinding tussen Stalin en de lucht, de zon en de hoogte is een voortdurend terugkerend motief. De associatie met de Zonnekoning Lodewijk de 14^{de} – het schoolvoorbeeld van een absolute vorst met een quasi goddelijke status – is daarmee snel gemaakt. Die correspondeert met Michalkovs portrettering van Stalin: hij is onzichtbaar, leeft afgeschermd van de alledaagse realiteit in zijn paleis, maar heeft wel overal ogen en oren en behoudt zo de absolute controle over zijn burgers, als een soort alziend oog.

De personencultus is alomtegenwoordig. Stalins naam komt vaak in dialogen voor, zijn portret staat op de borden, vlaggen en portretten van de pioniers. Er is een goddelijke adoratie van Stalin, die synoniem wordt met de Sovjet-Unie. Michalkov onthult hoe Stalin een vals idool is: een straffende, onrechtvaardige leider, die het tegengestelde van aanbidding verdient. Michalkov zelf zegt daarover:

They all live under a "burnt sun" because they have destroyed all the suns that had illuminated the country for thousands of years. Before the Russian Revolution, God represented the law, the only law which Russians accepted, and they only seemed to follow those laws written by men of faith. After the revolution, the Bolsheviks understood how to use this religious vigilance of the Russian people. They realized they could replace the monarchy and the church with power embodied in the cult of one man, Stalin. Hence people held the socialist system in the same light as the church. ('Sony Pictures' 1995)

Ik kies twee sleutelpassages in de film: eerst die waarin Mitja de datsja betreedt, dan die waarin hij hem weer verlaat, samen met de gearresteerde Kotov. Ik analyseer hoe Michalkov in deze sequenties beeldtaal en symbolen gebruikt om met Stalin af te rekenen.

De eerste scène begint met een shot van een portret van Stalin. Michalkov onthult dat dit portret wordt gedragen door Pioniers die voorbij het landgoed marcheren met muziekinstrumenten en rode Sovjetvlaggen. Zoals steeds staat Stalins portret fysiek hoger dan de andere personages en lijkt het hen van bovenaf te overschouwen. Nadja zwaait de Pioniers toe, waarna de camera onthult dat tussen de kinderen een man met een zonnebril en een hoed loopt: Mitja in vermomming. Nadja vraagt of hij “Ded Moroz van de zomer” is; Mitja bevestigt en voegt toe dat hij een tovenaars is, afkomstig uit de Maghreb.¹⁷ Nadja neemt Mitja mee naar de datsja. Door de scène te beginnen met de Stalinportretten, toont Michalkov dat niet enkel Mitja maar ook Stalin de leefwereld van de Kotovs op dit moment betreedt. De Terreur doet zijn intrede. Dit is de startplotscène, waarin de status quo doorbroken wordt en het hoofdprobleem van de film geïntroduceerd wordt.

¹⁵ “Председатель на дирижабль”.

¹⁶ “Танец птицы, улетающей в дирижабле”.

¹⁷ Nadja: «А может, вы летний Дед Мороз?». Mitja: «Да, Надя, я волшебник из Магриба».

Meteen begint Mitja de datsja op stelten te zetten. Eerst spreekt hij Mochova – de kindse huishoudster – aan als “witte maagd” alvorens in haar borsten te knijpen, dan beschuldigt hij Vsevolod Konstantinovič van polygamie en begint hij piano te spelen. De camera focust op Marusja: zij heeft door dat het Mitja is. Wanneer hij zijn vermomming afneemt, wordt iedereen enthousiast. Marusja stelt Mitja aan haar man voor als “vriend van ons huis, lieveling van mijn vader”.¹⁸ Mitja merkt op dat hij en Kotov elkaar al ontmoet hebben. Als Marusja daarop wil ingaan, verandert Mitja van onderwerp en zet hij zijn komedie verder. Vanuit verschillende kamers lanceren de datsjabewoners vragen op Mitja, waarop die schertsend antwoordt. Alleen Marusja blijft in de eetkamer. De camera blijft op haar hangen terwijl ze luistert naar het vragenrondje. Een tante vraagt of Mitja getrouwd is. Hij liegt van wel, waarop Marusja naar de keuken gaat en een glas water vult. De camera onthult littekens op haar pols: de terugkeer van Mitja heropent oude wonden. Mitja gaat in een stoel zitten. De kleine Nadja spreekt hem erop aan dat het papa’s plaats is. Hoewel Kotov zegt dat de gast mag zitten waar hij wil, introduceert Michalkov het gegeven dat Mitja Kotovs positie als pater familias bedreigt. Eenmaal Marusja terug in de woonkamer is, blijft ze nerveus tegen haar waterglas tikken. Hoewel iedereen de façade van gezelligheid en nonchalance probeert op te houden, zorgt Mitja’s terugkeer voor spanning.

De volgende scène begint met een wijd shot van de Russische natuur vanuit vogelperspectief. Over een zandwegje komen de datsjabewoners aangewandeld bij een meer. Hun witte strandkledij contrasteert met de Pioniers op het strand, met hun rode sjaaltjes en vlaggen. Een omroeper kondigt aan dat er later die dag een optreden is van de muziek van de grote Sovjetcomponist Minaev ter gelegenheid van de zesde verjaardag van de bouw van Stalins zeppelins en vliegtuigen. Mochova verstopt zich bang in het bos: ze denkt dat de Pioniers haar zullen arresteren. Haar kindse gedrag toont hoe de datsjabewoners de staat vrezen: de Witte intelligentsia beseffen dat ze verdacht zijn en dat de staat zich tegen hen kan keren. Michalkov kondigt aan dat de veiligheid van de datsja een illusie is. De Terreur is al begonnen in de stad en zal hier op het platteland ook uitbreken. De brandende Rode zon, die met Mitja is binnengedrongen, zal de Witte luchtbel weldra uiteen doen spatten.

Kotov neemt Nadja mee op een boottochtje en vertelt haar over de mooie toekomst waaraan ze met de Sovjet-Unie werken, met goede wegen en transportmiddelen. Hij geeft haar levensadvies: werk hard, respecteer je ouders en hou van je Sovjetvaderland. Ze zeggen dat ze van elkaar houden en omhelzen elkaar. Alles aan deze intieme, dromerige scène illustreert de breekbare idylle, niet alleen van hun familiaal geluk, maar ook van de Sovjetidealen. Kotov gelooft oprecht wat hij aan zijn dochter vertelt, terwijl de kijker weet dat de Terreur al is begonnen en dat alle mooie idealen overschaduwde worden door een stalinistisch angstregime. Weldra zal Kotov ontdekken dat hard werk, vaderlandsliefde en ouderliefde (in zijn geval voor Stalin) niets betekenen als de NKVD je eenmaal in het vizier heeft.

Als Nadja en Kotov elkaar knuffelen, merkt Kotov op dat ze erg heet aanvoelt. Hij vraagt haar of ze ziek is; zij verzekert hem dat ze kerngezond is. Het lijkt een nietszeggend stukje dialoog, maar in de context van de film is het dat allerminst. Hitte is verbonden met vuur; vuur met de zon. De onschuldige opmerking over de hitte voorafschaduwde het lot van Kotov en

¹⁸ Marusja: «А это тот самый Митя. Друг нашего дома, любимец отца.» Kotov: «Котов!» Mitja: «Очень приятно!» Kotov: «Мне тоже.» Mitja: «Впрочем, мы же знакомы».

Nadja: zij zullen bruut uit elkaar getrokken worden door de stalinistische Terreur. De scène eindigt met een explicietere voorbode van het naderende onheil: mannen met gasmaskers komen aan bij het meer en evacueren iedereen voor een simulatie van gasaanvallen. De voorbereidingen op Stalins feestdag krijgen een omineuze bijklank: er loert gevaar.

Het onheil dat in deze sequentie is ingeluid, toont Michalkov ons in de climax in alle hevigheid. Dat is ook de scène waarin Michalkov zijn punt over Stalin het meest expliciet maakt. Mitja en zijn NKVD-handlangers voeren de geboeide, in zijn legeruniform geklede Kotov van de datsja.¹⁹ Ze slaan de hulpeloze Kotov brutaal in elkaar, terwijl die blijft beweren dat Stalin alles zal rechtzetten. Een vrachtwagenchauffeur, die we al enkele keren eerder in de film hebben gezien, houdt de auto tegen. De man is verdwaald en houdt telkens mensen tegen om de weg te vragen. Terwijl hij hetzelfde vraagt aan de čekisten, herkent hij de beroemde Kotov van zijn portret. Mitja, die geen getuigen wil, schiet hem neer. Hij kijkt omhoog en ziet een luchtballon met een enorm, felrood gekleurd spandoek met portret van Stalin. Mitja lacht naar zijn leider met ontblote tanden: een lach vol pijn en wanhoop. De auto rijdt verder. Kotov, zijn gezicht helemaal bebloed en gezwollen, beseft dat niemand hem zal redden en aanvaardt zijn lot in stilzwijgen. De scène eindigt met een wijd shot waarin de auto verder rijdt door het graan, alvorens te *pannen* naar de ballon met het Stalinportret.

Michalkov verbindt de kleur rood – in de rest van de film gelinkt met revolutie-idealen – nu met het bloed op Kotovs gezicht. Het portret van Stalin aan de horizon, op de plek van de zon, connecteert hij met de dood: dit is waar het pad van Stalinadoratie uitkomt.

Behalve als zon wordt Stalin ook opgevoerd als vader. Hij vervult die rol zowel voor Mitja als voor Kotov: het zijn twee zonen die om hun vaders liefde strijden. Kotov – over wiens geboortevader er nergens in de film gesproken wordt – wordt uiteindelijk verraden door zijn vaderfiguur. Mitja is een vaderloos kind. Stalin adopteert hem uiteindelijk: Mitja neemt de plek als zoon in van Kotov. Daarvoor moet hij hem wel eerst uit de weg ruimen. De gruweldaden die Mitja moet verrichten om door vader Stalin geaccepteerd te worden, zorgen ervoor dat hij niet meer met zichzelf kan leven: ook hij wordt dus verraden. Michalkov toont hier hoe de beul ook een slachtoffer van de stalinistische Terreur is. Voor Nadja is Stalin een grootvader, die haar berooft van beide ouders.

De blik op Stalin in *Burnt by the Sun* wordt door Beumers als volgt samengevat: “Stalin was disclosed as a false father figure, who betrayed and deprived the individual of responsibility for history, thereby destroying socialism” (2005: 124). Stalin is een slechte vader, die zijn kinderen en kleinkinderen heeft verraden. Michalkov connecteert vaderschap met nationale identiteit en gebruikt het gegeven van vaderloosheid om de desillusie na het stalinisme uit te beelden. In 1994 – na het uiteenvallen van de Sovjet-Unie – zijn de concepten van vaderloosheid en desillusie opnieuw razend actueel.

¹⁹ De auto waarin ze dit doen is een Packard Six uit 1937. Het is door kijkers opgemerkt dat dit een anachronisme is. Zie bron: ‘Kinopoisk: Burnt’.

1.2. De Terreur: een verschroeiende vuurbal

Waar de zon staat voor Stalin, representeren vuurballen – kleine zonnen – de uitvoerders van de Terreur: agenten, informanten en infiltranten. Deze vuurballen zijn het meest uitgesproken symbolische element in de film. Telkens wanneer Michalkov ze toont, is dat de voorbode van de destructieve krachten die Stalin loslaat op zijn volk. In een scène aan het begin van de film horen we dat de vuurballen deel uitmaken van een sabotagecampagne, volgens het radiojournaal en de *Pravda*, waaruit Mitja's huisknecht voorleest. Het lijkt een kwinkslag naar de propagandamachine in de jaren '30: zelfs natuurverschijnselen worden voorgesteld als vijanden van het communisme. Desondanks zit er een stukje van de werkelijke betekenis in de nieuwsberichten verscholen. Echter gaat het niet om spionnen die het proletariaat tegenwerken, maar om de Grote Terreur, die het leven van de gewone burger infiltreert en saboteert.

De vuurbal is verbonden met Mitja: als NKVD-agent met een rechtstreekse lijn naar de partijtop brengt hij de Terreur binnen bij de Kotovs. De vuurbal zweeft binnen in de datsja terwijl Mitja een sprookje vertelt aan Nadja. Mitja heeft het over de verliefde Jatim (Mitja achterstevoren), wiens geluk met zijn geliefde Jasuram (Marusja) hem bruut werd afgenomen doordat een belangrijke man (Michalkov cut hier naar Kotov) Jatim opriep om een queeste in een ver land te volbrengen. Weigeren was geen optie – dat zou hem zijn hoofd kosten – dus ging Jatim. Tijdens zijn afwezigheid trouwde Jasuram met de belangrijke man. Nadja vraagt wie die man was: misschien Koščej?²⁰ Mitja lacht om Nadja's suggestie: zo belangrijk was hij nu ook weer niet, zijn naam is Mitja zelfs vergeten. Tijdens het sprookje zweeft de vuurbal voorbij de familieportretten van de Kotovs en doet het glas voor de foto's barsten. Het sprookje eindigt met Nadja die 'Utemlënnoe Solnce' zingt, terwijl Mitja haar begeleidt op gitaar. Marusja, die Mitja heeft afgeluisterd, stormt in tranen de trap op. Kotov springt recht en schiet haar achterna. Marusja is hysterisch: ze dreigt uit het raam te springen. Kotov houdt haar tegen, waarna ze seks hebben. De vuurbal verlaat de datsja en stijgt op boven een bos, waar hij uiteindelijk in botsing komt met een vogel. De vogel gaat op in de vuurbal, die vervolgens tegen een boom vliegt, die afbrandt. Het vuur staat voor de Terreur, een chaotisch, destructief element. Wat dat vuur in de natuur veroorzaakt, doet Mitja in de datsja: hij stormt binnen en vernielt de idylle.

In de epiloog komt de vuurbal ook bij Mitja binnen. Het ding zweeft rond in zijn appartement terwijl hij in de badkuip ligt met doorgesneden polsen. Terwijl hij sterft, gaat de vuurbal naar buiten via het raam, vanwaar het Kremlin met de Rode ster te zien is. De vuurbal zweeft naar het Kremlin toe en wordt erdoor opgeslokt. De vuurbal van de Terreur, die Michalkov hier direct verbindt met het Kremlin en dus Stalin, verbrandt Mitja uiteindelijk ook.

Zelf heeft Michalkov het volgende te zeggen over de betekenissen van de vuurballen in zijn film: “[t]hese are symbols of the revolution and Stalin's grand purges” (‘Sony Pictures’ 1995). Dat de vuurballen staan voor Stalins zuiveringen, staat buiten kijf. Zijn bewering dat de vuurballen symbool zouden staan voor de revolutie, die zich twintig jaar voor de gebeurtenissen in de film voltrok, doet daarentegen de wenkbrauwen fronsen. Nergens in de film wordt daarop gealludeerd. Het is volgens mij belangrijk om op te merken dat deze uitspraak van Michalkov

²⁰ “Koščej De Onsterfelijke” (“Кощей Бессмертный”) is een archetypische slechterik uit de Slavische folklore. Het is ironisch dat Nadja aan een onsterfelijk wezen denkt, aangezien het hier over Kotov gaat.

komt uit een interview voor de homevideo-uitgave van de film in het Westen. Deze uitspraak is tekenend voor de verschillende wijze waarop de film in Rusland en in het Westen in de markt werd gezet. In de Engelse ondertiteling eindigt de film met een opdracht: “dedicated to those burnt by the sun of the revolution”. In de Russische versie is die zin nergens te bekennen. Misschien was Michalkov het idee toegedaan dat het thuispubliek de film beter zou begrijpen dan de buitenlandse kijker en vereenvoudigt hij zijn verhaal voor die tweede groep. Echter zou men ook kunnen denken dat Michalkov een andere boodschap mee wil geven aan de Russische kijker dan aan de Westerse. Wanneer men de film bekijkt zonder de opdracht, bevat die de boodschap dat de positieve idealen van de revolutie, waarin Kotov nog gelooft, sneuvelden tijdens de stalinistische Terreur. Dat past in de algemene geheugenpolitiek van zijn tijd, waarin Stalin als corrupt wordt onthouden, maar de verwezenlijkingen van de mensen die onder hem leefden, zeker niet geminimaliseerd werden. Voor de westerse kijker wordt het gehele communistische verleden over dezelfde kam geschoren: de revolutie, het stalinisme en de Terreur worden gepresenteerd als één grote fout.

De internationale vertalingen van de titel kunnen gezien worden als voorbeelden van die verschillende marketingstrategie. *Burnt by the Sun* suggereert dat mensen slachtoffer zijn van een zon die gewelddadig is. De Franse titel *Soleil Trompeur* zegt uitdrukkelijk dat de zon – Stalin, of het communisme – een bedrieger is. Deze titel komt van alle varianten het meest overeen met de betekenis die Michalkov in het interview meegeeft: de Terreur als gevolg van de aanbedding van een valse God. Beide titels zijn geval scherper dan *Vermoeid door de Zon*.²¹ Het is aannemelijk dat Michalkov en zijn Franse coproducent Michel Seydoux de film in het Westen, waar men hoopte op genormaliseerde relaties met een democratisch Rusland, als algehele afrekening met het communisme in de markt hebben gezet.

Verder in het interview beschrijft Michalkov de film als “the tragedy of a man blinded by the sun” (‘Sony Pictures’ 1995). Niet alleen vermoeit, verbrandt en bedriegt de zon de personages – afhankelijk van welke titel je kiest – ook verblindt hij ze. Kotov en zijn dochter Nadja zijn verblind door de valse idylle van het communisme, een fata morgana van progressie en eerlijkheid; Mitja is verblind door cynisme en haat; Marusja is verblind door de leugen van Kotov; de rest van de Witte familie leeft in een schijnrealiteit, een onechte recreatie van het prerevolutionaire verleden. Aan het einde van de film zijn ieders idealen uitgeput door de stalinistische terreur. Zoals het titellied komt iedereen tot de conclusie “dat er geen liefde is”.²² Stalin wordt onthouden als misdadige bedrieger: hij is geen barmhartige God, geen positieve vaderfiguur of lieve opa, maar een sadistische absolute vorst die de levens van zijn burgers als verwaarloosbaar beschouwt en verwoest.

²¹ Beumers (2005: 105) wijst er verder op dat de originele titel een toespeling is op *Унесённые ветром* – de Russische titel van *Gone with the Wind* (1939, Victor Fleming). Deze connectie met de klassieker over de Amerikaanse Burgeroorlog sluit goed aan bij haar analyse van *Burnt by the Sun*, waarin ze stelt dat de strijd tussen Witten en Roden centraal staat en Michalkov de Terreur voorstelt als een uitloper van de burgeroorlog in Rusland. Andrej Plachov (2006) noemt de film: “onze “Gone with the Wind” — een conservatieve filmroman met een liefdesrelatie geprojecteerd op het vlak van de geschiedenis” (“наши «Унесённые ветром» — консервативный киноroman с любовной интригой, спроецированной на плоскость истории”).

²² “Что нет любви”. Hier de volledige tekst van het lied: a-pesni.org/cabaret/utomlsolnce.php.

1.3. Een verhaal van Witten en Roden?

Birgit Beumers schrijft: de film “conveys a pre-Revolutionary lifestyle that really did survive into the 1930s in exceptional circumstances” (2005/a: 105). Hoewel een dergelijke situatie misschien heeft kunnen bestaan in de realiteit, voelt Michalkovs portrettering van een Witte bourgeoisie, die in het midden van allerlei politiek tumult een luilekkerleventje leidt op het platteland, beslist aan als een anachronisme. Het gegeven dat de patriarch van de Witte familie de legendarische Rode Divisiecommandant Kotov is, maakt de situatie nog meer kunstmatig. Dmitrij Kalichman (2011: 17) argumenteert hierom dat de levensstijl van de familie uiterst twijfelachtig is: na de moord op Kirov in december 1934 organiseerde de NKVD “operatie voormalige mensen”, een grote zuivering, die leden van de voormalige adellijke klasse viseerde. In realiteit zou een persoon als Kotov wellicht gedwongen zijn van zijn vrouw te scheiden, of om naar de verre periferie van het land te verhuizen.

De leefsituatie die Michalkov presenteert, is historisch gezien hoogst onwaarschijnlijk. Zijn streven is dan ook niet om een geschiedkundig zo accuraat mogelijk portret van het leven aan de vooravond van de stalinistische zuiveringen te maken. Michalkov is geen historicus, maar een kunstenaar die werkt in het gebied van de herinnering. Beumers beschrijft zijn omgang met geschiedenis als “revisionism of a lost past” (2005/a: 126). Hij construeert in zijn films een verleden als spiegel voor het heden. Michalkov idealiseert bepaalde waarden die volgens hem in het heden ook belangrijk zijn, terwijl hij misstanden scherp aftekent om zijn kijkers ervoor te waarschuwen. In de film presenteert hij via de datsja een idylle, die vervolgens op brutale manier wordt vernietigd door de Terreur. In één dag verandert het droomleven van Kotov en zijn gezin in een verschrikkelijke nachtmerrie. Dit gegeven is vanuit dramaturgisch oogpunt uiteraard veel potenter dan de historisch correcte variant, gesuggereerd door Kalichman, waarin de familieleden al als bannelingen zouden leven en Kotov, ver van zijn familie, bij een opdracht in een van de grootsteden, gearresteerd zou worden, enkele jaren in een strafkamp zou zitten en dan uiteindelijk gefusilleerd zou worden. Michalkov is veel meer met *memory* bezig dan met *history*, wat maakt dat de geschiedkundige kritiek van Kalichman wat voorbijschiet aan Michalkovs intenties met de film.

Interessanter, toch zeker voor dit onderzoek, is hoe Birgit Beumers naar dit materiaal kijkt. Zij toetst Michalkovs portrettering van het verleden niet aan de werkelijkheid, maar bekijkt hoe deze fungeert in het kader van de geheugenpolitiek. Ze stelt dat Michalkovs positie in deze film schommelt tussen neo-leninisme en russofilie. Volgens haar verheerlijkt Michalkov “not only the Russia of the past but also Bolshevism [...]. Mikhalkov thus creates an apologia for what the Soviet system turned great Russia into and sways between a neo-Leninist and Russophile position.” (2005/a: 112).

Het zijn vooral de personages zelf die de systemen verheerlijken: Kotov heeft een geïdealiseerde visie op het communisme. In de Witte familie wordt er nostalgisch gesproken over het prerevolutionaire verleden. Michalkov toont empathie voor beide partijen en is positief tegenover bepaalde aspecten van beide systemen (zoals de culturele rijkdom van de Witten en de heldhaftige strijd van de Roden), maar kritisch op andere zaken. Er is kritiek op o.a. de inertie van de Witte intelligentsia en de blinde volgzaamheid van de bolsjewiek. Michalkovs eigen politieke overtuiging blijft ver op de achtergrond. Beumers denkt daar anders over. Volgens haar

portretteert Michalkov de geschiedenis van 1936 als een verhaal over de Roden versus de Witten, waarin die laatsten de schuld krijgen:

The film [...] juxtaposes the ideals of the Whites against those of the Reds, and ultimately insists on the destructive power of political ideas as opposed to personal happiness. Mikhalkov returned to a pre-Revolutionary, beautiful setting, never condemning Bolshevism and blaming the betrayal of ideas on the Whites; as it were, they annihilated the potential for opposition to Bolshevism. (Beumers 2005/a: 104)

Zij schetst Michalkovs omgang met het stalinistische verleden als een confrontatie tussen twee idealensystemen (Wit versus Rood), waarin hij exploreert wie de schuld voor de Terreur draagt. De werkelijke kern van Michalkovs herinneringspolitiek is echter iets anders: de film toont hoe de Grote Terreur het gevolg is van een systeem dat zijn idealen verloor.

1.3.1. Een duel tussen Rood en Wit

De dramatische kern van de film is inderdaad de tweestrijd tussen Mitja en Kotov, die Beumers beschouwt als een duel tussen Wit en Rood. Deze lezing is begrijpelijk: Michalkov wijst beide karakters duidelijk een kleur toe. Hiervoor volstaat het hun introductiescènes te bekijken.

De eerste keer dat we Mitja zien, is hij gekleed in een driedelig wit pak. Hij komt binnen in zijn appartement, waar hij leeft met zijn Franse huisknecht Philippe, die jaren geleden werd aangenomen door Mitja's vader om zijn zoon Frans te leren. Meteen wordt Mitja getypeerd als intellectueel uit een vermogende prerevolutionaire familie. Terwijl ze praten, zet Mitja de radio luid aan om het eventuele afluisteraars moeilijk te maken. Hierna begint de telefoon te rinkelen. Mitja neemt niet op: in plaats daarvan gaat hij naar de badkamer. Hij speelt Russische roulette: zijn pistool klikt. Het leven is voor hem zijn waarde verloren: hij laat het toeval beslissen over leven en dood.

Kotov krijgen we voor het eerst te zien in een sauna op het platteland, waar hij samen met zijn vrouw en dochtertje aan het genieten is van een vrije dag. Plots komt er een man binnengestormd met de mededeling dat er Sovjettanks over de graanvelden rijden en de oogst verpesten. Kotov trekt snel zijn broek en teln'jaška (een gestreept militair onderhemd) aan, springt op een paard, rijdt naar de tanks en roept dat ze moeten stoppen. Eerst protesteert de commandant van de tanks, maar dan neemt Kotov een kepie van een soldaat af en zet die op. De commandant stamelt: "kameraad Kotov" en kan verder nauwelijks nog iets uitbrengen. Hij is zo *starstruck* dat hij zijn eigen naam vergeet wanneer Kotov daarnaar vraagt. Kotov neemt de radio van de soldaten, beveelt de leiding de tanks te stoppen en redt zo het graan van de boeren. Doorheen de film wordt Kotov niet zomaar als bolsjewiek getypeerd, maar als de ultieme Rode. Tijdens de burgeroorlog onderscheidde hij zich in die mate dat hij als iconische Sovjetheld naar voren wordt geschoven. Hij kent Stalin: in zijn kantoor hangen foto's van de twee samen. Hij heeft zelfs zijn persoonlijke telefoonnummer. Zelf is hij al bijna net zo beroemd als de Voorzitter. De tweede die hem herkent is een academica, uitgenodigd in de datsja door Vsevolod Konstantinovič. Wanneer Kotov voorbij wandelt, verandert de intellectuele dame prompt in een verliefd schoolmeisje: ze kan niet geloven dat ze in dezelfde kamer is als de held

wiens portret ze dagelijks ziet in de universiteit. De laatste die Kotov herkent, is de vrachtwagenchauffeur, die daarop wordt neergeschoten door Mitja.

Kotov maakt geen deel uit van de bourgeoisie of intelligentsia: hij kent geen Frans, weet niets van kunst en gedraagt zich niet volgens de etiquette. Hij heeft zich opgewerkt in de maatschappij door de drie zaken die hij Nadja inprentte: hard werk, vaderlandsliefde, trouw aan Stalin. Als gezinshoofd staat hij voor rust en stabiliteit; daarnaast wordt hij geassocieerd met de natuur en het platteland. Mitja, daarentegen, zit binnen, in een donker appartementje in de stad, verstikt door de voortdurende aanwezigheid van de Partij. Hij brengt onvoorspelbaarheid en chaos in de datsja binnen, waar hij voortdurend een rol speelt. De echte Mitja, zonder toeschouwers, is echter als een levende dode: eenzaam, leeg en levensmoe.

Door de typering van protagonist en antagonist kan men Beumers' visie op de film als tweestrijd tussen Wit en Rood perfect volgen. Echter is niet Rood versus Wit, maar idealisme versus cynisme de werkelijke kern van de tweestrijd. Een sleutelscène die dat demonstreert, speelt zich af na de scène waarin Kotov en Mitja overeenkomen de schijn op te houden tot de arrestatie.

Het gehele gezelschap speelt een spelletje voetbal in het bos bij de datsja. Kotov en Mitja doen alsof er niets aan de hand is. Wanneer de bal wordt weggetrapt, gaat Kotov die zoeken, gevolgd door Mitja. Nu ze alleen zijn, vraagt Mitja of Kotov wel goed begrijpt dat hij gearresteerd zal worden en of dit dan de manier is waarop hij zijn laatste uur in vrijheid wil spenderen. Kotov pareert door te vragen wat Mitja dan verwacht had: dat hij papieren zou gaan verbranden of zelfmoord zou plegen? Hij adresseert Mitja als "Hans Christian Andersen": een referentie naar diens sprookje en een eerste sneer naar het gebrek aan authenticiteit in zijn persoon.

Kotov confronteert Mitja met de acht Witte generaals die Mitja aangaf. Mitja verdedigt zichzelf door te zeggen dat ze vijanden van het volk waren. Kotov herinnert Mitja eraan dat die aan hun kant stond, terwijl hijzelf tegen hen vocht. Mitja's fout is niet dat hij een Witte is, maar dat hij een verrader is. Waar Kotov in een ideaal gelooft, is Mitja een opportunist, bereid om anderen te slachtofferen om de carrière ladder te beklimmen.

Kotov vraagt of Mitja uit eigen beweging is gekomen of gestuurd werd. Mitja zegt dat hij gedwongen werd, waartegen Kotov protesteert: in de vorige scène beweerde hij nog dat iedereen altijd een keuze heeft. Kotov bijt Mitja toe dat hij zich als een hoer heeft verkocht aan de Sovjetmacht. Mitja verdedigt zich: hij is teruggekeerd naar de datsja omdat hem dit leven beloofd was toen hij gerekruteerd werd. Kotov en zijn vrienden hebben hem belogen en bestolen van zijn leven, zijn werk, zijn liefde, zijn vaderland en zijn geloof. Kotov zegt dat hij nu ziet waarom Mitja is teruggekomen: om zich eerst uitgebreid te wentelen in zijn ellende en dan wraak op hem te nemen. Hij noemt Mitja een leugenaar en, opnieuw, een hoer. Mitja bijt hem toe dat hij die uitspraken aan Kotov zal herhalen wanneer die over enkele dagen, kruipend in zijn eigen uitwerpselen, zijn schuldbekentenis zal ondertekenen, waarin hij toegeeft dat hij een spion is – sinds 1920 voor de Duitsers en sinds 1923 voor de Japanners – en een aanslag op Stalin beraamt. Mitja schreeuwt dat als hij niet zal tekenen, ze hem eraan zullen herinneren dat hij een vrouw en een dochter heeft. Bij de vermelding van zijn gezin slaat Kotov Mitja in het gezicht.

De tweestrijd tussen Kotov en Mitja is – meer dan een verhaal van Rood versus Wit, of van neoleninisme versus Russofilie – een strijd tussen idealisme en cynisme. Michalkov zelf zegt

over de schuldigen aan de Terreur: “[t]hey are responsible by their apathy, their seeing life in such a cynical way, and their disregard of the sanctity of man. It all contributed to debasing our vision of the world” (‘Sony Pictures’ 1995). Wat de schuldigen voor hem verbindt, is niet hun politieke kleur, maar hun apathie en cynisme. Mitja is vanaf het begin getypeerd als Witte, maar vooral als iemand die Russische roulette speelt. Mitja is een gedesillusioneerde persoon, die geen waarde hecht aan het leven. Hij gebruikt het systeem voor zijn persoonlijke wraak en carrière. Hij gelooft niet in idealen – noch die van het collectivisme, noch die van het tsarisme.

Nadat Kotov Mitja neergeslagen heeft, komt Nadja enthousiast aangerend, roepend dat de Pioniers Kotov willen zien. Mitja komt recht uit het lange gras met de bal in zijn handen. De mannen nemen elk een hand van Nadja vast en ze wandelen terug alsof er niets gebeurd is. In de volgende scène staat Kotov tegenover een Pioniersmeisje, dat enthousiast een eed tegenover hem aflegt. Kotov krijgt een rode kepie overhandigd en saluëert de Pioniers. Kotov corrigeert Nadja’s hand om de Pioniersgroet correct uit te voeren: hij is zijn geloof in de zaak niet kwijt.

Het grote verschil tussen de protagonist en de antagonist is dus het feit dat de eerste zijn idealen trouw blijft, terwijl de ander er eigenlijk geen heeft. Michalkov toont hoe, aan de top van de machtspiramide onder Stalin, het idealisme van Kotov plaats moet maken voor het cynisme van Mitja. Het feit dat Mitja de rangen kan beklimmen terwijl Kotov gearresteerd wordt, toont hoe corrupt Stalins systeem is.

Michalkov toont het onderlinge duel tussen Kotov en Mitja als gevecht om de affectie van de kleine Nadja. Nadja representeert de toekomstige generatie: zij is voortdurend in de film bezig met Pionier worden en droomt ervan een waardevolle toevoeging aan de Sovjetmaatschappij te zijn. Ze loopt over van het idealisme en enthousiasme voor de communistische zaak, waarover Kotov haar ernstig heeft onderricht. Kotov is authentiek en puur, een rechtschapen man die zich heeft bewezen in de burgeroorlog en gelooft in de idealen van bolsjewisme. Zijn vaderlijke autoriteit wordt bedreigd door Mitja, wiens speelse omgang met Nadja totaal verschillend is. Hij verleidt Nadja met knappe trucjes, verkleedpartijtjes en meeslepende sprookjes, maar achter die aantrekkelijke façade schuilt een grote morele leegte. Via deze tweestrijd toont Michalkov hoe, onder Stalin, de cynische opportunist het overneemt van de ware gelover. Doorheen alles blijft Kotov koppig vasthouden aan zijn utopie. Men kan dat als naïef beschouwen, maar voor Michalkov is het juist een kwaliteit. Een utopie – of, ten minste, een sterk geloof in een ideaal – is wat mensen op het rechte pad houdt. Net dat raakte de bevolking onder Stalin kwijt.

1.3.2. Een huwelijk tussen Rood en Wit

Behalve de tweestrijd tussen Kotov en Mitja is ook het huwelijk van Kotov en Marusja belangrijk in Beumers’ lezing van de film. Zij schrijft:

The film explores the marriage between the old Russian intelligentsia (Marusia) and the Revolutionary system (Kotov). The possibility of such a marriage, or the compatibility of the two systems, is addressed: the marriage is based on lies (Kotov has never confessed his involvement in sending Mitia away) and held together by Marusia’s attempt to forget the past. The alliance survives, mainly because of Kotov’s energy and (sexual) power. It survives, however, only in a

place that eclipses Soviet reality and continues with past traditions. The dacha is an artificial environment, out of space and out of time. (Beumers 2005/a: 106)

Gesteld dat het huwelijk van Marusja en Kotov symbool zou staan voor de verbintenis tussen Witten en Roden in de Sovjet-Unie, is de tegengestelde conclusie – namelijk dat zo'n huwelijk wel degelijk kan werken – ook mogelijk. Ten eerste is er, zoals Beumers opmerkt, een grote aantrekkingskracht tussen Kotov en Marusja. Wanneer zij na Mitja's verhaal uit het raam dreigt te springen, kleedt Kotov zich uit tot zijn hemd en sust hij haar alsof ze een bang katje is, waarna ze seks hebben en zij zich ontspant. Mitja maakt Marusja onrustig met zijn woorden; Kotov kalmeert haar met zijn lichaam.

In haar periode met Kotov ondernam Marusja geen zelfmoordpogingen, maar toen Mitja haar verliet en nu hij weer terugkomt, komt die drang tot zelfdestructie weer boven. Mitja, die voor zijn reünie met Marusja nog Russische roulette speelde, laat na de gebeurtenissen in de datsja niets meer aan het toeval over en snijdt zijn polsen over. Kortweg kan men dus stellen dat het Rode vitalisme van Kotov het Witte defaitisme van Marusja uitbalanceert. Waar een huwelijk tussen Rood en Wit tot leven leidt, eindigt een relatie tussen Wit en Wit in de dood.

Een ander argument voor een tegengestelde lezing aan die van Beumers, vinden we bij Nadja. Zij toont al op jonge leeftijd intelligentie, fantasie en fijngevoeligheid – eigenschappen die in de film eerder gelinkt worden aan de Witten – maar ook discipline en idealisme, karakteristieken die ze van haar Rode vader heeft. Als we Kotov en Marusja's dochter beschouwen als Rood-Wit kind, is ze een levend bewijs dat een dergelijke verbintenis kan werken. De sterktes van de ene ouder vullen de zwaktes van de ander aan; het resultaat is een gezond, uitgebalanceerd kind.

Beumers merkt terecht op dat het huwelijk tot stand gekomen is door een leugen. Echter: als Kotov na de seks heeft opgebiecht dat hij Mitja de buitenlandse opdracht heeft gegeven, blijft Marusja rustig naast hem liggen. Niets in haar handelswijze wijst erop dat deze onthulling haar liefde voor Kotov vermindert of hun huwelijk in vraag doet stellen. Het huwelijk eindigt niet door interne incompatibiliteit, maar door externe dwang. Eerder dan te willen zeggen dat een huwelijk tussen Wit en Rood alleen standhoudt in een idylle die buiten de Sovjetrealiteit staat, toont Michalkov dus dat een huwelijk tussen Wit en Rood – of toch de beste kanten ervan – had kunnen lukken, maar dat Stalin dat potentieel heeft vernietigd. Niet een strijd tussen de Witte en Rode moraal, maar een algemeen verlies van moraliteit zette de kettingreactie van de Grote Terreur in gang.

1.4. Geheugenpolitiek: van utopie naar dystopie en terug

Birgit Beumers beschouwt *Burnt by the Sun* als een film die doet aan *myth-taking* (2000: 173). Michalkov positioneert zich als iconoclast die de Stalin-idolatrie aanklaagt. De personages sterven geen glorieuze dood van zelfopoffering voor het gemeenschappelijke doel. Hun dood is tragisch door de zinloosheid. Kotovs geloof dat een mens altijd een keuze heeft, blijkt een illusie: aan zijn arrestatie en terdoodveroordeling kan hij niets veranderen. De luchtbel van de utopie die Stalin zijn volk voorhoudt, wordt doorprikt. Michalkov demythologiseert het

verleden dus, maar dat wil niet zeggen dat hij tegen mythes is. Het tegenstelde is waar: hij kadert de Terreur als gevolg van een verlies aan utopische idealen.

Kotovs idealen zijn de originele beloftes van het communisme, zoals gelijkheid, vooruitgang en collectivisme. Voor Vsevolod Konstantinovič, die de oude Witte intelligentsia vertegenwoordigt, is de utopie dan weer een precommunistisch verleden dat is verloren door de revolutie. Marusja's utopie bestaat uit een gelukkig familieleven, wars van ideologische tegenstellingen, waarin engagementen worden nagekomen. De mensen met idealen schaden niemand: drie verschillende generaties leven in harmonie in de datsja, ondanks politieke meningsverschillen. Mitja is de enige die tot wreedheden overgaat omdat bij hem een utopie ontbreekt. Michalkov zelf somt de conclusie van de film als volgt op: “[i]n Russia it is often said "don't fear your enemy, the worst he can do is kill you. Don't fear your friend, the worst he can do is betray you. But fear indifference. Because by its silence, its tacit accord, it can kill you and betray you” (‘Sony Pictures’ 1995). Voor Michalkov zijn onverschilligheid en immoralisme hetzelfde: een mens of een systeem zonder ideaal of utopie, is gedoemd tot destructie en tragedie. Door Mitja's onverschilligheid wordt hij een schakel in Stalins moordmachine. Hij is verantwoordelijk voor de dood van Kotov en Marusja, acht Witte generaals en de vrachtwagenchauffeur die op het foute moment op de foute plaats is.

Beumers ziet Michalkovs omgang met het verleden in *Burnt by the Sun* in een traditie waarin ook Tengiz Abuladze en Aleksej German werkten. Bij hen is de geschiedenis van de jaren '30 “not an amalgam of stories that constitute a myth, but a phenomenon that is remembered differently and for different things by different people at different times” (2000: 172). Hoewel Beumers het schema van Bernhard en Kubik niet gebruikt, past die typering van de geheugenpolitiek bij het type van de *mnemonic pluralists*, die geloven dat er verschillende versies van het verleden naast elkaar moeten kunnen bestaan. Ik snap haar redenering: Kotov, Nadja, Marusja en Mitja beleven de situatie anders door hun achtergrond en de info die ze hebben. Desondanks eindigt het voor alle personages op dezelfde manier: in diepe tragedie. Uiteraard beleven mensen de geschiedenis anders, maar de realiteit haalt hun in en breekt de idylle. Michalkov toont wel degelijk een definitieve versie van het stalinistische verleden: een van lijden en slachtofferschap, veroorzaakt door het volgen van een vals idool, met een waardensysteem dat niet deugde, een utopie die een dystopie bleek. Als we Michalkovs activiteit als *mnemonic actor* in kaart brengen, past hij daarom beter bij de groep van de *mnemonic prospectives*: hij gebruikt het verleden om een utopische toekomst te schetsen. In het geval van *Burnt by the Sun* is die utopie er nog niet, maar wordt er wel een basis gelegd waarop die gebouwd kan worden. Door de oude mythe af te breken en te waarschuwen voor valse idolen en morele verloedering, creëert Michalkov plaats voor de constructie van een nieuwe.

Michalkov toont het huidige Rusland hoe belangrijk het is om een utopie, of een systeem van idealen, te hebben. Wat de utopie precies inhoudt, is voor Michalkov van ondergeschikt belang: de essentie is *dat* er een utopie is, want een maatschappij zonder utopie verandert in een dystopie. Hoewel de film gaat over de jaren '30, is zijn boodschap nog meer van toepassing op de situatie in 1994, kort na het uiteenvallen van de Sovjet-Unie. Het is een film die, in een tijd van desillusie en ideologische leegte, schreeuwt om een nieuwe collectieve utopie waarnaar het volk kan streven.

2. De heinnering aan Stalin in *Burnt by the Sun 2*

Burnt by the Sun sluit aan bij de officiële geheugenpolitiek van de vroege jaren '90: Stalin en het stalinisme worden als misdadig beschouwd, de misstanden en tragedies van de periode worden erkend en openlijk besproken, de Sovjetburger wordt in de eerste plaats onthouden als slachtoffer. *Burnt by the Sun 2* sluit dan weer aan bij de officiële geheugenpolitiek van zijn tijd, waarin patriottische trots en unificatie bovenaan de agenda staan. Om dat narratief te promoten worden nuttige herinneringen uit verschillende historische periodes gekozen, terwijl zaken die voor verdeling zorgen, worden vermeden. De overwinning in WOII is de belangrijkste herinnering, de rol van Stalin daarin wordt gekenmerkt door onduidelijkheid en contradicties.

In Michalkovs omgang met Stalin in *Burnt by the Sun 2* zien we deze geheugenpolitiek in actie. Stalin wordt niet langer onomwonden veroordeeld, maar ook niet actief gevierd. Michalkovs positie tegenover Stalin, in 1994 nog een van volledige afwijzing, wordt in 2010 gekenmerkt door ambiguïteit en fluïditeit. Om dit aan te tonen, analyseer ik de portrettering van de Partijvoorzitter in vier scènes uit *Burnt by the Sun 2*: drie waarin hij als personage ten tonele komt en één die op een andere manier veelzeggend is.

Bij het analyseren van *Burnt by the Sun* is er voldoende literatuur om mee in dialoog te gaan, terwijl *Burnt by the Sun 2* op dat vlak grotendeels onontgonnen gebied is. In dit hoofdstuk ben ik dus voornamelijk alleen aan het woord.

2.1. Stalin stikt in suikergoed

De eerste volwaardige scène van de film – na enkele sfeershots van het gevangenenkamp waarin Kotov nu leeft – is een droomscène. De actie speelt zich af waar ook de eerste film start: een paviljoen aan een kabbelende rivier, dicht bij de datsja. Een orkestje speelt het lied waaraan de film zijn titel ontleent. De setting is idyllisch: het is zonnig, de beelden zijn iets overbelicht en hebben een zachte, honingachtige filter. Michalkov introduceert de personages in het paviljoen: Kotov en Marusja zijn in het gezelschap van Stalin, Beria en twee generaals: Semën Budënyj en Klim Vorosilov. Alle personages zijn in het wit of lichtbeige gekleed. Het enige wat vloekt met het lichte, zachte kleurpalet zijn de zwarte NKVD-auto's die aan het water geparkeerd staan. Stalin smeert confituur op een stuk brood. Wanneer een bij landt op zijn boterham, zetten alle aanwezigen zich schrap om dit probleem op te lossen. Kotov wil het insect wegblazen, maar als Stalin het vertederd begint toe te spreken, houdt hij op. Stalin vertelt hoe hij vroeger urenlang naar smeltende jam keek zonder ervan te eten en zo zijn wilskracht versterkte. Hij vraagt aan Budënyj of die ooit zo'n boterham heeft gegeten. Budënyj schrikt: hij denkt dat hij het eten zal moeten voorproeven op vergif. Onthutst probeert hij deze taak door te schuiven naar Vorosilov. Stalin merkt het gedoe tussen de twee generaals niet eens op: al zijn aandacht is bij het insect, dat hij eindelijk zachtjes van zijn boterham blaast. Hij verklaart dat de mannen geen idee hebben hoe lekker zo'n boterham is en tast toe. De dreiging lijkt weg. Marusja en Kotov kijken naar elkaar en knikken: het signaal om een verrassing te onthullen. Er wordt een taart met daarop een portret van Stalin in chocolade aangebracht. Budënyj moet de taart aansnijden. Zijn hand bibbert: hij durft de beeltenis van Stalin niet te vernielen. Stalin ruikt

verlekkerd aan de taart tot Kotov hem er plots met zijn gezicht in drukt. Kotov begint te schreeuwen, gevolgd door Marusja. De filmtitel verschijnt in beeld.

De openingsscène drukt Kotovs *want* en *need* uit. Hij wil wraak nemen op Stalin, maar wat hij echt nodig heeft, is herenigd worden met zijn familie. De idyllische weergave van het paviljoen bij de datsja drukt zijn verlangen uit om terug te keren naar de vredige toestand voor de gebeurtenissen in 1936.

Deze scène is een belangrijke indicator van de omgang met Stalin. Michalkov toont dat Stalin geen held of mythisch figuur is, maar een mens van vlees en bloed; in feite een bejaard, traag mannetje dat zeurt over vroeger en vooral gefocust is op aardse zaken. Terwijl Stalin ontspannen is, is iedereen rondom hem doodsbenuwd om iets verkeerd te doen. Twee keer – eerst met de bij, dan met het aansnijden van de taart – is er spanning voor een futiliteit. Hoewel Stalin in de scène letterlijk geen vlieg kwaad doet, maakt het gedrag van de mensen rondom hem duidelijk dat hij gevaarlijk is. In deze scène is Stalin evenwel niet de paranoïde intrigant die van hem wordt gemaakt: hij merkt de wrevel tussen Buděnyj en Vorošilov niet op.

Door Kotov Stalin in de taart te laten drukken, lijkt Michalkov te verklaren dat hij zal afrekenen met Stalin. Hij belooft als het ware aan de kijker dat hij zonder verpinken zal omgaan met een donkere bladzijde uit de geschiedenis. Hij suggereert een scherpe breuk met de symbolische, indirecte omgang met Stalin van *Burnt by the Sun*: ditmaal wordt hij hard en direct aangepakt. Van een breuk tussen de twee films is er zeker sprake, maar niet zoals deze scène belooft: qua stijl is Michalkovs aanpak van Stalin dan wel directer, maar inhoudelijk is er juist een stuk meer ambiguïteit.

2.2. Stalins schoothondje

De volgende scène met Stalin speelt zich af in mei 1943 in diens datsja bij Kuncovo. Na zijn pistool ingeleverd te hebben, stapt Mitja binnen in een vergaderkamer waar Stalin en Beria hem opwachten. Stalin verwelkomt Mitja en wijst hem meteen op de piano in de kamer. Hij vraagt Mitja erop te spelen en de kwaliteit van het instrument te beoordelen, alvorens nonchalant toe te voegen dat Ždanov er nog op speelde. Mitja speelt een stukje en besluit dat het een uitstekende piano is. Hij wil ter zake komen, maar Stalin dringt aan om verder te spelen. Terwijl Mitja dat doet, vraagt Stalin hem naar Kotov. Mitja verklaart dat die doodgeschoten werd. Beria haalt een document over Kotov tevoorschijn: daarin is er geen melding van een executie. Mitja veert recht om zich te verdedigen. Stalin gebiedt: zit en speel verder. Mitja gehoorzaamt. Stalin polst hem nogmaals naar zijn relatie met Kotov. Mitja stopt opnieuw met spelen, waarop Stalin hem weer terugfluit. Terwijl hij luistert naar het pianospel, stopt Stalin een pijpje. Beria begint Mitja op de rooster te leggen, maar Stalin maant hem lachend tot rust. Hij neemt zelf het woord: de Kotovs zijn niet dood, Mitja is daarvoor verantwoordelijk en moet zijn fout rechtzetten. Een koffer met instructies wacht op hem. Voor Mitja vertrekt, vraagt Stalin hem wat hij echt van Kotov vindt. Mitja vraagt of hij zijn mening als man of als čekist wil horen. Stalin lacht om de suggestie dat die twee verschillend zijn. Michalkov eindigt de scène op een close-up van Stalin die Mitja indringend aankijkt.

De scène is op veel vlakken gelijkaardig aan de droomscène. Weer presenteert Michalkov Stalin als een beangstigende tiran achter de façade van een gezellig grootvadertje. Na het eten

uit de eerste scène is Stalin nu gepreoccupeerd met het pianospel en het stoppen van een pijp. Michalkov benadrukt opnieuw Stalins banaliteit en vulgariseert hem. Als Stalin intimiderend is, komt dat opnieuw door de houding van de mensen rondom hem. Mitja, die in bijna iedere scène zijn tegenspelers domineert, stelt zich totaal ondergeschikt aan Stalin op. De dynamiek tussen die twee lijkt op die tussen een huisdier en zijn baasje. Stalin zegt “speel”, Mitja gehoorzaamt telkens opnieuw. Tussen Beria en Stalin is er een gelijkaardige dynamiek: ook hij is onderdanig aan Stalin. Waar Mitja echter een braaf schoothondje is, lijkt Beria meer op een aanvalshond, wiens leiband Stalin af en toe moet aantrekken.

Uiteraard maakt Michalkov volop gebruik van de historische kennis van de kijker. Stalins terloopse vermelding van Ždanov kan geïnterpreteerd worden als intimidatietactiek: Ždanov is bekend voor zijn rol in de Zuiveringen en zijn harde aanpak van artiesten zoals Šostakovič. Het zou een hint naar Mitja kunnen zijn: mensen met zin voor esthetiek zijn niet vrijgesteld van de Terreur – als dader of slachtoffer.

De scène culmineert, net als de droomscène, in een conflict: Mitja laat uitschijnen dat hij het niet eens is met alles wat hij als NKVD-agent moet doen, een subtiele ondermijning van Stalins gezag. Bij Stalin is er een onderton van wantrouwen tegenover Mitja. Om te bewijzen dat dit gevoel ongegrond is, moet Mitja een nieuwe opdracht volbrengen. Kotov valt Stalin in zijn droom direct en gewelddadig aan, Mitja is in de realiteit van de film subversief op uiterst subtiele, voorzichtige wijze – zelfs dat is levensgevaarlijk.

Waar er inhoudelijk veel gelijkenissen zijn tussen de eerste twee scènes met Stalin, kan het stilistische contrast nauwelijks groter zijn. De eerste scène is licht en speelt zich af in de open lucht. De zon schijnt, iedereen is in het wit gekleed en het orkestje speelt een prettige tango. De tweede scène speelt zich af in een donker kamertje met kunstlicht. De personages zijn in grauwe kostuums gekleed. Mitja stopt en start voortdurend bruusk met zijn pianospel: een effect dat de gespannen sfeer versterkt.

2.3. De doop van Nadja en de onthoofding van Stalin

Een derde sequentie speelt zich af in augustus 1941. Hoewel Stalin er niet als personage in voorkomt, is deze sequentie tekenend voor Michalkovs omgang met de historische herinnering aan Stalin en zijn bredere omgang met geschiedenis.

Twee schepen maken zich klaar om de Baltische Zee over te steken: een transportschip en een schip van het Rode Kruis. Het eerste vervoert bustes van Stalin, documenten en dure spullen. De weinige passagiers zijn duidelijk leden van de elite, zo is er een opgetut dametje dat boos wordt omdat haar kristallen kroonluchter niet goed is ingepakt. Het tweede schip vervoert gewonde soldaten en Pioniers, waaronder Nadja. Eenmaal op zee, merken twee Duitse gevechtsvliegtuigen het schip van het Rode Kruis op. Bij wijze van gevechtsoefeningen vliegen ze laag over het dek. De passagiers schieten in paniek, maar de kapitein roept op tot kalmte: de conventie verbiedt hun het Rode Kruis aan te vallen. De nazi's vuren inderdaad niet, maar provoceren wel: een van de Duitse soldaten gaat hangen uit de cockpit en doet zijn behoefte op het schip. Een van de gewonde Sovjetsoldaten, die een vuurpijlgeweer heeft meegesmokkeld, beantwoordt de provocatie: hij schiet een vuurpijl, waarmee hij de Duitse soldaat doodt. Zijn piloot opent het vuur op het schip, dat zinkt met alle inzittenden. Nadja staat op het punt te

verdrinken, alvorens naar het oppervlak getrokken te worden door een gewonde oude man. Hij en Nadja klampen zich vast aan een drijvende mijn.

Nadja's redder blijkt een orthodoxe priester te zijn: Vader Aleksandr. Hij vraagt of hij Nadja mag dopen. Zij sputtert tegen: ze is een Pionier, haar vader is communist. De Duitse piloot merkt hen intussen op en zet de aanval in. Aleksandr begint te bidden; miraculeus missen alle kogels hun doelwit en stort het vliegtuig neer. Bij het zinken van het Duitse vliegtuig legt Michalkov de nadruk op het hakenkruis, om daarna te snijden naar Vader Aleksandr die Nadja doopt. In slow-motion hangt deze een kettinkje met een kruisbeeld om haar nek, dat zij kust. Michalkov plaatst het symbool van het hakenkruis tegenover het orthodoxe kruis. Na de doop verklaart Vader Aleksandr dat Nadja vanaf nu nergens meer bang voor hoeft te zijn. Hij zegt haar dat ze moet bidden, waarop zij verklaart geen gebeden te kennen. Aleksandr stelt haar gerust. Zeg gewoon: "Heer! Zorg ervoor dat mijn wil de Jouwe niet verstoort".²³ Vervolgens gebiedt Aleksandr Nadja de ogen te sluiten. Hij geeft haar een laatste kruisteken alvorens de mijn los te laten en te verdrinken.

Nadja opent de ogen en dobert alleen rond. De eliteboot vaart voorbij. Nadja schreeuwt om hulp. De passagiers merken haar op, maar besluiten haar niet te redden. Nadja valt flauw en droomt over het idyllische boottochtje met papa in *Burnt by the Sun*. Wanneer ze ontwaakt, is de kust in zicht. Nadja bedankt de mijn en neemt er afscheid van, alvorens naar het land te zwemmen. Er klinkt een knal: de andere boot is gebombardeerd en ontploft. Een stenen Stalinhoofd landt op een halve meter van Nadja op het strand.

Michalkov gebruikt symbolen en filmtechnieken om de essentie van zijn visie op WOII uit te drukken. Ten eerste is er de cut van het zinkende hakenkruis naar het orthodoxe kruis dat Vader Aleksandr om Nadja's nek hangt. Hier gebruikt Michalkov intellectuele montage als Eisenstein om visueel uit te leggen hoe hij wil dat de "Grote Vaderlandse Oorlog" onthouden wordt. Niet de hamer en sikkel, maar het orthodoxe kruis verslaat het hakenkruis. Michalkovs presentatie van WOII als religieuze oorlog past naadloos in het narratief van Russisch messianisme dat gepromoot wordt onder Putin. Dit narratief "treats Orthodoxy as a political religion, emphasizing the connection of the Russian Church with the war and "resistance to evil by force", which improves the instrumental capacity of the church for the state and aides justification of potential military action" (Lewis 2020: 535-6). Michalkov hamert er de boodschap in door visuele symboliek. Stalinbustes gaan kapot maar Nadja – nu gedoopt – overleeft. God beschermt, Stalin niet. Stalin en het communisme hebben de Russen de oorlog niet doen winnen: dat heeft God gedaan. Michalkov stelt op die manier dat religie superieur is aan politieke systemen, zij het communisme of fascisme.

Waar Stalin in *Burnt by the Sun* steeds met de lucht verbonden werd, komt hij nu letterlijk uit de lucht gevallen, onthoofd. Dat is tekenend voor de veranderde aanpak van Stalin: in *Burnt by the Sun* was hij nog de zonnegod, nu is hij gewoon een aards element, een mens en een menselijke creatie. De hemel is voorbehouden aan de ware God. Vanaf het moment dat Nadja gedoopt is, krijgt ze een soort goddelijke macht. Natascha Drubek schrijft over de rol van de priester in de huidige orthodoxe kerk: "he is able to be a mediator between God and man, as he has "spiritual sight." (2013: 88). Vanaf het moment dat Nadja God accepteert, krijgt zij dit spiritueel zicht ook. God toont haar de weg: ze wordt verpleegster bij het Rode Kruis en gaat

²³ "Господи! Сделай так, чтобы моя воля не перебила Твою".

het grotere goed dienen. Door Zijn bescherming weet ze zich miraculeus uit iedere penibele situatie te redden.

Ook opvallend is de negatieve uitbeelding van de elite. Michalkovs sympathieën liggen duidelijk bij het gewone volk. De mensen aan boord van het andere schip laten het na Nadja te redden en worden meteen daarna opgeblazen. Gods bescherming moet verdiend worden.

2.4. Op de thee bij opa Stalin

De laatste scène met Stalin als personage bevindt zich helemaal aan het einde van Michalkovs epos. Kotov is intussen gerehabiliteerd. In de vorige scène was hij nog aan het feesten met het volk op een trouwfeest, nu komt hij, gekleed in zijn uniform, binnen bij Stalin. Er is een groot contrast tussen de uitgelaten, ongedwongen, volkse sfeer, waarin Kotov gedijt, en de gespannen, verstikkende sfeer die hier heerst.

Stalin gebiedt hem te gaan zitten en begint te spreken: “Kotov, ik begrijp dat je wil vragen waarom. Waarom ze jou – een legendarische commandant, held van de burgeroorlog en ten slotte mijn vriend – in de gevangenis opsloten. [...] Je gaat vragen: maar waarom hebben ze je nu vrijgelaten? Gaven ze je onderscheidingen terug, gaven ze je de rang van luitenant-generaal, ja? Maar de vragen waarom en waarvoor zijn fout, Kotov. De juiste vraag is waartoe.”²⁴

Stalin klaagt over de grote verliezen die ze leiden en de gruwelen van de Duitse invasie, alvorens bij zijn punt te komen: er zijn te veel dienstweigeraars in de Sovjet-Unie. Deze lafaards zullen een probleem veroorzaken bij een overwinning: er zullen spanningen ontstaan tussen de oorlogsveteranen en de dienstweigeraars. In het slechtste geval zal dat leiden tot een nieuwe burgeroorlog. Kotov heeft een plan opgemaakt over het probleem van de Citadel. Zijn plan houdt in dat de Sovjetroepen de bevoorrading moeten afsnijden, zodat de nazi's gedwongen worden tot overgave. Stalin noemt het plan strategisch juist, maar politiek fout. Hij kiest voor een andere strategie: 15 000 dienstweigeraars moeten de Citadel frontaal bestormen onder leiding van Kotov. Het zal een bloedbad worden, maar dat zal iedereen wakker schudden en doen beseffen dat er slechts twee keuzes zijn: de overwinning of de dood. Kotov krijgt de leiding over de operatie.

Stalin zegt dat hij Kotov heeft gekozen omdat hij op zijn zeventiende de wapens oppakte in de revolutie, in 1919 een priester van het klooster in Bežec heeft geëxecuteerd, in 1921 in Chersk talloze Witte boten heeft doen zinken en in 1922 gifgas heeft gebruikt tegen de protesterende boeren in Tambov. Stalin ziet deze zaken als bewijs van Kotovs trouw aan de zaak en besluit dat alleen hij deze operatie kan uitvoeren. Als hij de opdracht tot een goed eind brengt, zal hij een echt leger onder zich krijgen. Hierna begint Stalin de thee te becommentariëren: hij noemt het een heerlijk drankje.

Doordat Stalin voor het eerst lang aan het woord is, is dit de ideale scène om Michalkovs visie op Stalin te onderzoeken. Men kan stellen dat Michalkov hem als sociopaat afbeeldt, zonder enig respect voor een mensenleven of voor een “vriend”. Stalin looft Kotovs misdaden

²⁴ «Я понимаю, что ты хочешь спросить: за что? За что тебя, легендарного комдива, герой гражданской войны, моего друга наконец, посадили в тюрьму. [...] Ты хочешь спросить: а почему тебя теперь выпустили? Вернули награды, дали звание генерал-лейтенанта, да? Но почему и за что – это неверный вопрос, Котов. Верный вопрос: зачем?»

als heldendaden en geeft hem de opdracht er nog een te doen. Het is een terugkerend element in beide *Burnt by the Sun*-films dat Stalin zijn “zoons” opdraagt gruweldaden te verrichten om hun trouw aan hem te bewijzen. Zijn stelling dat de waaromvraag irrelevant is en dat “waartoe” de enige juiste overweging is, illustreert dat hij mensen als pionnen gebruikt om zijn zin te krijgen. Als men de scène echter vanuit een ander perspectief benadert, kan men ook argumenteren dat Stalin hier een harde, maar correcte beslissing maakt: in oorlogstijd moet iedereen gemobiliseerd worden, dienstweigering is landverraad en moet bestraft worden. Daarnaast heeft Stalin heeft de juiste keuze gemaakt door de onterecht veroordeelde Kotov te rehabiliteren. Hij zit nu tegenover de Partijvoorzitter en krijgt de verantwoordelijkheid voor een belangrijke opdracht. Misschien heeft hij wel een punt en is “waartoe” inderdaad het enige wat ertoe doet. Michalkovs laat voldoende ruimte voor interpretatie en neemt geen duidelijke positie tegenover Stalin in.

Op enkele vlakken contrasteert de scène met de andere keren dat Stalin in beeld komt. Het is de enige één-op-één-dialogoog, zonder Beria of anderen. De intimiteit weerspiegelt zich in de filmtaal. De scène is sfeervol: hij speelt zich af in een donkere kamer met veel houttinten, slechts verlicht door de warme lampen in de kamer. Michalkov speelt met clair-obscur om een intieme, mysterieuze sfeer te creëren. Daarbij filmt hij bijna alles extreem close. Hij begint met een tilt up van de medailles op Kotovs borst naar zijn gezicht. De onthulling van Stalins gezicht stelt Michalkov uit: eerst focust hij op diens handen die noten kraken. Zoals al vaker opgemerkt, is er weer aandacht voor aardse handelingen van Stalin. Het notenkraken is een *counter action* die geweld en dwang impliceert. Wat Stalin met de noten doet, heeft hij ook met Kotov gedaan: de man is compleet gebroken. Vervolgens begint Stalin een pijpje te stoppen: hij breekt een sigaret open voor zijn tabak – opnieuw een actie rond openbreken en stukmaken. Na zijn pijpje gestopt te hebben, begint hij thee te zetten en schikt hij zich weer in de rol van onschuldige grootvader die we al eerder zagen. Michalkov speelt opnieuw met de spanning tussen Stalins gemoedelijke façade en harde kern. De toeschouwer hoort een koude, berekende monoloog, maar ziet een warme, gezellige tête-à-tête.

Het contrast met de scene die volgt, kan niet groter zijn: Mitja wordt een cel binnengeleid, waar een kapitein genaamd Rjabov hem opwacht met een schuldbekentenis. In een hoek van de ruimte staat een tafeltje met een hamer: een martelwerktuig voor de mensen die niet willen meewerken. Terwijl Stalin noten openbreekt in zijn warme, gezellige datsja, breken zijn beulen botten in een vieze, kille martelkamer. Rjabov reageert dan ook verrast als Mitja coöperatief binnenkomt en glimlachend verklaart dat hij geen pijn wil en alles zal tekenen. Er vliegt een wit vlindertje in de cel: Rjabov slaat het insect weg, terwijl Mitja ermee speelt. Mitja leest de schuldbekentenis voor alsof het een fait-divers is: erin staat dat hij gewerkt zou hebben voor de Duitse geheime dienst en een aanslag op Stalin beraamde. Mitja helpt de kapitein met de opmaak van het document: het is 12 september 1943, maar Mitja zegt dat ze het document op 19 september moeten dateren, zodat ze zagezegd een week onderzoeksperiode hebben doorlopen. De kapitein weet zichzelf geen houding te geven: hij lacht ongemakkelijk met Mitja's uitzonderlijke coöperatie, terwijl hij voortdurend het vlindertje wegslaat. De scène eindigt met Mitja die tekent. Wanneer het vlindertje op de schuldbekentenis landt, slaat Mitja

het bruto dood. De speelse nonchalance van Mitja is in één klap weg. Hij trekt grote ogen en herhaalt enkele malen: “dat is alles”.²⁵

Het witte vlindertje in de donkere bunker kan Mitja representeren: de speelse fantast, restant van de Witte bourgeoisie, die door de harde en brutale werkelijkheid van het stalinisme fladdert tot op dit moment, waarop het regime hem een fatale klap toebrengt. Het kan ook simpelweg staan voor de vrijheid die bruusk beëindigd wordt. Het belangrijkste is echter dat de vlinder staat voor Mitja's spiritualiteit, het laatste stukje onschuld en schoonheid dat nog in hem zit. Door het dier te vermoorden, slaat hij de kans af om zich te verzoenen met God. Met inkt ondertekent Mitja zijn vonnis voor het aardse gerecht, met het bloed van de vlinder doet hij hetzelfde voor het hemelse.

2.5. De omgang met Stalin: scherpgestelde onscherpte

In de eerste film wordt Stalin niet als mens getoond, maar slechts als icoon – op vlaggen en portretten – of uitgebeeld met een symbool – dat van de boosaardige zon. Ondanks die indirecte stijl, die past in een traditie van Sovjetcinema waarin censuur op dit soort manieren werd omzeild, is Michalkovs houding ten opzichte van Stalin er een van categorische afwijzing. In deel 2 is de indirecte stijl helemaal verdwenen: Stalin wordt ge vulgariseerd en tastbaar gemaakt. Als hij niet aan het eten of drinken is, is hij met iets anders zintuiglijks bezig. Hoewel de weergave van Stalin een stuk prozaïscher en directer is, is de inhoud juist troebeler. Michalkov presenteert de kijker een kluwen van tegenstrijdigheden, waarin hij Stalin nu eens veroordeelt, dan weer vergoelijkt; nu eens op een afstand houdt en dan weer dichtbij laat komen. Eerst drukt Michalkov zijn gezicht in de taart en onthoofd hij zijn bustes; later toont hij hoe hij ook goede beslissingen maakte, zoals Kotov rehabiliteren en Mitja gevangennemen.

Net als Putin houdt Michalkov een contradictorisch en ambivalent discours over Stalin aan. Van Stalinverheerlijking of zuivere restalinisatie is er in *Burnt by the Sun 2* is er geen sprake. Wél is er een vernieuwde tolerantie tegenover Stalin in vergelijking met zijn film uit '94, waarin enkel het negatieve centraal staat. Er is meer ruimte voor interpretatie en onderhandeling wat betreft Stalins rol in het verleden. Michalkov gebruikt een gelijkaardige strategie als Putin in zijn discours: hij veroordeelt of wijst Stalin nooit af omdat hij weet dat de kwestie voor verdeling zorgt. Ambigüiteit en hybriditeit zijn strategisch beter. Het oordeel over Stalin blijft voldoende vaag, zodat de kijker het naar voorkeur kan inkleuren. Stalins bevel de Citadel te bestormen is een goed voorbeeld van die dubbelzinnigheid: hij kan in deze scène ofwel geïnterpreteerd worden als een vastberaden bevelvoerder die de harde beslissingen durft te maken die nodig zijn om een oorlog te winnen, of als een roekeloze psychopaat zonder achting voor mensenlevens. Michalkovs film is de perfecte illustratie van een “contradictory discourse and memory policies, simultaneously rehabilitating the Stalinist version of the Great Patriotic War and trying to keep a distance with historical Stalinism” (Perrier: 2019: 143).

In het verleden van *Burnt by the Sun* staat slachtofferschap centraal: het volk is een slachtoffer van Stalin. In *Burnt by the Sun 2* blijft het Groot-Russische volk slachtoffer, maar is dat niet het belangrijkste. Centraal staat nu hoe ze al dat lijden door wilskracht, collectiviteit en

²⁵ “Бсѣ”.

geloof kunnen ombuigen naar de overwinning. In 1994 staat de herinnering aan het individu centraal – we zien hoe de vuurbal van de Terreur de microkosmos van de datsja in brand steekt en de levens van gewone mensen verwoest. In de vervolgfilm zoomt Michalkov uit en toont hij ons een veel breder panorama van de Sovjet-Unie. Er vallen meer slachtoffers, vaak in massascènes, maar dat zijn bijfiguren waarmee de kijker geen emotionele connectie heeft opgebouwd.

In de geheugenpolitiek over het stalinisme moeten schaamte en schuld plaatsmaken voor fierheid. Er is een *zoom out* van individu naar collectief en een *focus shift* van trauma naar trots. Stalin is dan misschien niet de held van de overwinning, hij wordt in ieder geval niet langer als de grote vijand onthouden: dat zijn nu de nazi's.

3. De “Grote Vaderlandse Oorlog” in *Burnt by the Sun 2*

In haar recensie van *Burnt by the Sun 2* beschouwt Elena Razlogova de losse manier waarop Michalkov met de geschiedenis van WOII omgaat opvallend genoeg als een welkome afwisseling met het *mainstream* discours in Rusland: “Mikhalkov’s frivolity with history is welcome, insofar as it counters the tight control that the Russian state has asserted over the memory of the Great Patriotic War” (2011). De film past echter perfect in het plaatje van de Russische staat, die kiest voor een herinneringspolitiek die meer de nadruk legt op morele concepten dan op historische openheid. Dina Khapaeva’s samenvatting van Putins geheugenpolitiek rond “De Grote Vaderlandse Oorlog”, gebaseerd op Russisch messianisme, is perfect toepasbaar op Michalkovs film:

The Russians single-handedly rescued civilization from the global evil of fascism and secured world peace under Stalin's leadership. The Soviet Union and the Russian nation are presented as the messianic nation, that sacrificed itself for the happiness of mankind. (Khapaeva 2016: 65).

Michalkov spreekt met deze film het officiële narratief niet tegen, maar speelt er juist op in. Hij beeldt in *Burnt by the Sun 2* het verleden af als het verhaal van een volk dat zijn geloof verloor, God verried en daarvoor werd gestraft. Pas toen ze Hem opnieuw erkenden, boog God de straf (de oorlog) om in beloning (de overwinning). Niet toevallig viel de bioscooprelease van *Exodus* gelijktijdig met een preek van Patriarch Kirill voor Overwinningsdag, waarin hij WOII precies zo kaderde. Stephen Norris schrijft daarover:

The Great Patriotic War was atonement for the bloodbath of the Bolshevik Revolution. “God revealed to us a truth about ourselves in the Great Patriotic War,” he concluded. “He punished us for our sins, but he also appeared to us and gave us his glory and the strength of our people.” Today Russians must remember by “finding our spiritual sight” and learning this lesson. (Norris 2010)

Natascha Drubek sluit zich aan bij deze visie. Zij schrijft over de banden tussen Michalkov en de orthodoxe kerk, specifiek Patriarch Kirill, “who was among the few who actually praised the film” (Drubek 2013: 85). Ook zij ziet dat *Burnt by the Sun 2* en de toespraak van Kirill twee expressies van dezelfde moraal zijn:

If we listen carefully to Kirill’s eloquent sermon at the Church of Christ the Savior, its rhetorical twists might remind us of his ties with Mikhalkov, in whom he is interested in both as a film director and Orthodox Christian: according to the patriarch “the Church does not look at the war as historians or politicians do.” The patriarch suggested that the war had redeemed Russia from its sins. This is the “particular stance, a particular spiritual point of view” of the church. Only “spiritual sight” takes away the blindness with which “some homespun historians” look upon Russian history, “thinking wrongly that evil here was as bad as there” (having in mind Hitler’s Germany). The patriarch might have counted on Mikhalkov’s film as the most efficient way to show this “religious understanding” [...] of the war. (2013: 87)

De opmerking van de patriarch dat de Kerk niet naar de oorlog kijkt zoals historici, is de sleutel om Michalkovs omgang met geschiedenis te begrijpen. Michalkovs reconstrueert de “Grote Vaderlandse Oorlog” als religieuze parabel. Centraal daarin staat het concept van het “spiritueel

zicht” dat de Russen kwijt waren en terugvonden. Als we dit concept omarmen, wordt het mogelijk alle onwaarschijnlijkheden in de film te plaatsen. Zoals besproken ontvangt Nadja haar spiritueel zicht van Vader Aleksandr. Kotov accepteert het zijne pas in de climax, waarin hij zijn lot in de handen van God legt. Na God te omarmen, wordt Kotov de verpersoonlijking van het Russisch messianisme. Ik bespreek twee sequenties in de film om dit aan te tonen: eerst de scène waarin Kotov wordt uitverkoren door God, vervolgens de finale, waarin Kotov zijn rol als redder accepteert. Deze sequenties bevatten samen de kern van Michalkovs uitbeelding van WOII als spirituele oorlog.

3.1. Kotovs spirituele zicht ontwaakt

In een van de laatste scènes van *Exodus* komt Kotov na zijn omzwervingen terecht in een orthodoxe kerk. De camera legt uitgebreid de nadruk op de iconen die zich daar bevinden. Kotov kijkt rond en vindt een tas met Nadja’s naam erop. Erin zitten een kam en een brief aan haar grootmoeder. Kotov krijgt voor het eerst het teken dat zijn dochter nog leeft. Er verschuilt zich echter een Duitse soldaat in de kerk, die naar Kotov sluipt om hem te vermoorden. Het lot beslist daar anders over: net voor de sluipmoordenaar kan toeslaan, valt er een Duitse luchtbom door het dak van de kerk, die blijft hangen in de kroonluchter. Kotov en de Duitser zetten het op een lopen en slagen erin net voor de bom ontploft uit de kerk te ontsnappen. De Duitser vraagt of Kotov beseft dat er net een wonder gebeurd is. Kotov zwijgt en tuurt in de verte. De camera toont ons zijn *point of view*: het landschap wordt helder, de camera tilt omhoog, richting hemel, waarna het hele beeld wit wordt en hij flitsen van de volwassen Nadja ziet. Het is geen flashback, want Kotov kent Nadja alleen als kind: zijn spiritueel zicht openbaart zich aan hem. Kotov schudt het visioen van zich af en komt terug naar de realiteit: hij accepteert het nog niet. Kotov en de Duitser blijven verwonderd achter.²⁶ De scène eindigt met een shot op een miraculeus intact gebleven icoon in de ruïnes van de kerk: het is het “Icoon van de Moeder Gods Eleousa” (of “Umilenie”), waarin Maria het kindje Jezus vasthoudt.

Van het icoon fadet Michalkov naar Nadja. Die schuimt als verpleegster het front af op zoek naar gewonden. In een ruïne vindt ze een zwaargewonde Sovjetsoldaat, die op het punt staat te sterven. Hij merkt het kruis rond haar nek op en vraagt of ze een gebed kan zeggen. Nadja bidt zoals Vader Aleksandr haar leerde, maar op een wat vervormde manier: “Heer! Zorg ervoor dat mijn wil de Uwe niet voorbijsteekt” De soldaat is verbaasd: “De mijne?”. Nadja antwoordt: “Nee, de Zijne” en wijst met haar hoofd naar de hemel. De soldaat stamelt “Stalin?”, maar beseft dan dat het niet over hem gaat. “Nee, nee, nee, ik begrijp het niet.” Nadja zegt: “Wanneer volwassen bent, zal je het begrijpen”.²⁷ De soldaat vraagt om haar borsten te zien: hij is slechts negentien jaar oud en wil niet sterven zonder er ooit gezien te hebben. Zij vervult zijn laatste wens. Hij sterft terwijl hij naar haar ontblote borsten staart. De scène eindigt met een kraanshot: terwijl de twee in deze positie blijven, stijgt de camera hoog op. Michalkov suggereert dat de ziel van de soldaat dezelfde beweging maakt.

²⁶ We vernemen via het verhaal dat Mitja te horen krijgt bij SMERSJ dat de Duitser gearresteerd werd.

²⁷ “Сделай так, что моя воля не перешла Твою!” “Мою?” “Нет, Его.” “Сталин... Нет, нет, нет, я не понимаю!” “Когда вырастешь, поймёшь”.

Nadja maakt expliciet dat God bovenaan staat en niet Stalin. Zij heeft de rol van Vader Aleksandr als mediator tussen God en volk overgenomen. Het tonen van haar borsten versterkt haar rol als moeder: het beeld doet denken aan de icoon. Nadja draagt God in zich en geeft het spiritueel zicht door.

Het is belangrijk dat de religie die Michalkov toont niet elitair of exclusief is. Je hoeft er niet voor gestudeerd te hebben: Nadja kan zelfs niet correct bidden. De spiritualiteit die Michalkov toont is puur, naïef, volks en daardoor verbindend.

3.2. Kotov wordt de Messias

Een trein vol dienstweigeraars komt aan in de duisternis, ergens in de buurt van de Citadel. Iedereen die uitstapt, moet zijn bezittingen afgeven aan de soldaten die hen opwachten. Kotov kijkt toe vanop de achterbank van een zwarte auto terwijl hij een slok sterkedrank uit een flacon neemt. Dit is een verwijzing naar het einde van de eerste film, waarin Kotov in dezelfde auto, in hetzelfde uniform en ook al drinkend naar zijn noodlot werd gevoerd. Kotov lijkt in hetzelfde schuitje als toen te zitten: weer is hij een gevangene zonder keuze. Het wordt dag. De dienstweigeraars marcheren in een lange colonne richting loopgraven, terwijl Kotov te paard toekijkt. Een Sovjetscherpschutter in een boom vlakbij de Citadel houdt door het vizier van zijn geweer alles in de gaten.

Nadja is ook in de buurt: zij maakt zich klaar om de gewonden van de aankomende slag te gaan verzorgen. De bevelhebber van het Rode Kruis komt Nadja en haar collega's instrueren dat ze de gewonden pas ná de veldslag mogen helpen. Nadja pruttelt tevergeefs tegen: het is een bevel. Ze saluëert en draait zich om. Met een bezwaarde blik kijkt ze naar boven.

Voor Stalin hoeven de dienstweigeraars niet te overleven: hoe meer slachtoffers, hoe groter de politieke impact. Voor de dienstweigeraars zelf is het een kans: zij kunnen hun historische erfenis omgooien. Als ze overleven betekent dat heldendom; als ze sterven martelaarschap. In ieder geval zullen ze niet onthouden worden als landverraders. Het doet denken aan de propositie waarmee Evgenij Prigožin in 2022 gevangenen overtuigde om in zijn Wagner-groep te gaan strijden in Oekraïne. In ruil voor zes maanden dienst zou hun straf kwijtgescholden worden. Prigožin verzekerde aan degenen die sneuvelden aan het front een heldenbegrafenis; verraders wachtte de kogel (Triebert 2022).

Hierna brengt Michalkov ons binnen in een van de torens van de Citadel. De scène opent met een detailshot van een platenspeler die de aria 'Brünnhilde, heilige Braut (Siegfrieds Tod)' uit de opera *Götterdämmerung* van Wagner speelt,²⁸ terwijl een muis op de platenspeler rondkruipt. Een eenzame Duitse scherpschutter heeft met zijn bril een muizenkooitje gemaakt. Hij eet brood en voert het dier kruimels, terwijl hij meezingt met de aria. Valerij Kličin beschouwt de Citadel als symbool voor Duitsland en wijst op het belang van de titel van de opera: "de Citadel wordt afgebeeld als Duitsland zelf: goed gevoed, ordelijk, maar *godvergeten*, verdoemd. Het is niet langer een citadel, maar De Citadel" (2011: mijn nadruk).²⁹ Aan die

²⁸ Wagner: *Götterdämmerung*, WWV 86D / Act III.

²⁹"Цитадель воспринимается как сама Германия - сытая, аккуратная, но Богом забытая обреченная. Это уже не просто цитадель, но - Цитадель".

beschrijving zou ik nog willen toevoegen dat ze hoog staan. Vanuit hun Citadel, op de top van een berg, kijken ze letterlijk neer op de Russen. Figuurlijk is de relatie dezelfde: de Duitsers houden zich bezig met hoge cultuur, terwijl de Russen volks en onbeschaafd zijn.

Terwijl de Duitse soldaat in zijn toren naar Wagner luistert, krijgen de dienstweigeraars in de loopgraven stokken en schoppen in hun handen gedrukt. Er wordt geroepen dat ze naar de slachtbank gaan. Iemand komt aan met een accordeon en verklaart dat hij een muzikant is, geen soldaat; een andere roept dat zijn ogen te slecht zijn om te vechten. Tegen Kotov wordt gezegd dat de anti-retraite-eenheden paraat zijn: munitie krijgen de kogel. Kotov drinkt een paar slokken medische alcohol en ziet een overbelicht shot van Nadia. Hij daalt af naar de loopgraven en wandelt tussen de dienstweigeraars. Een van hen smeekt Kotov hem te laten gaan, waarop die aangeeft dat hij dat niet kan: hij is zelf ook een gevangene. Nogmaals wordt duidelijk dat Kotov een man van het volk is, die weliswaar in deze positie is gedwongen door Stalin, maar zijn lot toch accepteert. De dienstweigeraars zijn minder stoïcijns: voor hen is zelfbehoud belangrijker dan eer of hogere idealen. Een van de mannen komt in opstand: hij begint de Roden uit te schelden en roept dat hij meer van hen had willen ophangen. De anti-retraite-eenheid komt tussen en steekt de man met een bajonet neer. Michalkov maakt duidelijk dat je verzetten tegen je lot niet goed afloopt.

Kotov wordt door de hogergeplaatste militairen gevraagd uit de loopgraven te komen – hij moet zich niet begeven tussen het gepeupel. Kotov beveelt de accordeonist te spelen en springt uit het loopgraf. Demonstratief laadt hij zijn pistool, zet het tegen zijn slaap en dreigt de trekker over te halen als iemand hem probeert tegen te houden. Hij neemt een stok, daalt weer af en begint als eerste te marcheren naar de Citadel, door het water. Kotov doet zijn morele plicht: hij weigert zich boven de dienstweigeraars te plaatsen. Hij gaat voorop en geeft zich over aan het lot. Dat hij de afloop niet zelf in de hand heeft, wordt geïllustreerd in het volgende shot: de Duitse scherpschutter heeft Kotov in zijn vizier.

In deze scène accepteert Kotov zijn spiritueel zicht en zijn rol als Messias. Hij ziet het visioen van Nadja, daalt af tot het volk en toont het de weg. Zijn leven legt hij in Gods handen. Realistisch gezien is het een zelfmoordmissie, maar Kotov laat zich niet langer leiden door rationele overwegingen: hij volgt het spirituele pad. Als leider van het volk wordt Kotov de proponent van het Russische messianisme. Dit zorgt ervoor dat God zijn plaats als zoon terug inneemt en zijn licht zal doen schijnen op “zijn” volk.

Het muziekstuk van Wagner verdient aandacht, want sluit thematisch aan bij enkele belangrijke ideeën in deze sequentie. De aria komt uit de sterfscène van de held Siegfried, waarin die een droombeeld van zijn bruid Brünnhilde toezingt, alvorens in een onbewaakt moment gedood te worden – een voorafspiegeling van wat er met de Duitse soldaten staat te gebeuren. Zoals Siegfried heeft Kotov een visioen: hij ziet Nadja door zijn spiritueel oog. Onderzoeker Gunter E. Grimm vestigt de aandacht op een bijzonder motief in deze aria, dat slechts op twee andere momenten in de opera voorkomt: “de eerste keer, als Brünnhilde wakker wordt in de derde akte van Siegfried en zingt “Heil dir, Sonne. Heil, licht!”” (2023)³⁰ Het toezingen van de zoon sluit goed aan bij deze sequentie, waarin God zijn plek aan de hemel eindelijk terug inneemt. De andere keer dat het motief in de opera voorkomt is “wanneer de

³⁰ “[D]as erste Mal, als Brünnhilde im dritten Akt des Siegfried aufwacht und «Heil dir, Sonne. Heil dir, Licht!» singt.”

lage arpeggio's een grondmist lijken te belichamen die rond de voeten van de drie Norns zweeft, die [...] hun blik laten dwalen over verleden, heden en toekomst” (Grimm 2023).³¹ Ook dat sluit aan bij de thematiek van de film, waarin het lot centraal staat. Michalkov schetst verleden, heden en toekomst als een deel van een goddelijk plan, waarop de mens weinig invloed kan uitoefenen. Stalin speelt voor God, maar zijn plannen worden niet op alle vlakken werkelijkheid. Hetzelfde geldt voor de Duitsers, die de hemel bestormen. De godslastering van beide partijen zorgt voor enorm menselijk lijden.

Kotov wandelt langzaam naar de zwaarbewapende Citadel, gevolgd door een kolonne burgers met stokken. De Nazi's kijken toe: een van hen verklaart dat ze wel moeten schieten om de Sovjets te beletten de Citadel in te nemen. De officier zegt: “laat ze nog 500 meter naderen en open dan het vuur. Maar ik kijk er niet naar. Ik ben een officier van de Wehrmacht, geen slachter”.³² Het contrast tussen deze officier en Kotov is groot: die zet zichzelf op gelijke voet met zijn ondergeschikten en marcheert voorop. De Duitse officier geeft een wreed bevel dat hij niet eens kan aanzien, laat staan uitvoeren. Het overkoepelende thema van de *Burnt by the Sun*-films – cynisme versus idealisme – duikt weer op. Kotov volgt moedig zijn idealen: hij volgt het moeilijke, gevaarlijke pad richting utopie. De nazi's zijn opportunistisch en denken slechts aan zelfbehoud. De Duitse generaal gedraagt zich niet veel anders dan Stalin, die in zijn datsja zit terwijl hij 15 000 burgers naar een vrijwel zekere dood stuurt.

Ondertussen marcheert de colonne verder, terwijl de accordeonist speelt. Het audiovisuele contrast tussen de Sovjets en de nazi's kan niet groter zijn: enerzijds zijn er de piekfijn geüniformeerde, zwaarbewapende, naar Wagner luisterende Duitsers vanuit de hoogte van de Citadel; anderzijds de sjofele, vuile, met stokken zwaaiende Sovjets die door de modder ploeteren terwijl de accordeonist volksdeuntjes speelt. Dit is tekenend voor de nationale identiteit die Michalkov promoot: hij portretteert het Groot-Russische volk dat de oorlog wint als simpel, ongecultiveerd, misschien ongewassen, maar wel puur.

De Duitse scherpschutter ziet een spin voor zijn vizier. Als hij vooroverbuigt om het weg te halen, schiet de eerder geïntroduceerde Sovjetsniper in de boom hem in zijn voorhoofd. Bij het vallen, stoot de Duitser een olielamp om. Die landt bij een papier met bladmuziek, dat langs zijn bril ligt. Een luchtalarm gaat af: het signaal voor de Duitse soldaten in de Citadel om het zware geschut boven te halen en zich te klaar te maken om te schieten. Het muisje kruipt voorbij het lijk van de Duitse sniper en begint te rennen in zijn rad. Intussen druipt de olie van de lamp over het papier. Er schijnt een straaltje zonlicht door het glas van de bril, waardoor het blad vlamvat. Al snel staat het hele vertrek van de scherpschutter in brand. Ook de elektrische draden schieten in brand. Het vuur bereikt een zekering en er volgt een gigantische ontploffing, die de hele Citadel doet exploderen.

Ironisch genoeg zorgt de bladmuziek – een object dat staat voor de elitaire, culturele “superioriteit” van de Duitsers – ervoor dat hun basis in de lucht vliegt. Ook niet onbelangrijk is dat een klein element – een spin, een muis – het tij doet keren. Wat hier gebeurt is congruent met wat er met Kotov gebeurt: zijn beslissing een stok te grijpen en te beginnen marcheren, is

³¹ “[A]ls die tief einsetzenden Arpeggios einen Bodennebel zu verkörpern scheinen, der um die Füße der drei Nornen wabert, die [...] ihren Blick über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft schweifen ließen”.

³² “Lassen Sie sie noch 500 Meter weiter vorkommen, dann eröffnen Sie das Feuer. Aber ich sehe mich das nicht an. Ich bin Offizier der Wehrmacht, bin kein Schlächter”.

het eerste dominosteentje dat een kettingreactie in gang zet. De naam Kotov bevat overigens het Russische woord voor “kat”.³³ Dieren, zoals eerder ook de vlinder, zijn verbonden met God. Michalkov toont hoe een hoop kleine diertjes samen het Duitse monster verslaan.

Kotovs leger ziet de enorme explosie en rent in vreugde naar de Citadel. Nadja kijkt toe door een verrekijker en merkt haar vader op. Ze stormt naar hem toe, maar wordt tegengehouden door de andere hospikken, die haar erop wijzen dat er een mijnenveld voor haar ligt. Nadja is niet tegen te houden: ze trekt zich los en rent dwars door het mijnenveld naar Kotov. In een ultieme poging haar te doen stoppen, gooit een verpleger zijn tas op het veld, waarna een mijn ontploft. Die knal grijpt Kotovs aandacht: hij ziet Nadja. Al even blind rent hij naar haar, tot ze nog maar enkele meters van elkaar verwijderd zijn. Kotov ziet Nadia van dichtbij. Het shot is overbelicht en dromerig zoals zijn visioenen, waardoor hij eerst denkt dat hij hallucineert. Hij stamelt: “luitenant, sorry, ik heb me vergist”,³⁴ draait zich om en stapt weg, waarop Nadja ‘Utemlënnoe Solnce’ begint te zingen. Kotov draait zich om en zegt haar naam. Met betraande ogen stormt Nadja vooruit om in haar papa’s armen te vliegen, maar dan weerklinkt er een klik: ze staat op een mijn. Kotov draagt haar op stil te blijven staan: als ze haar voet opheft, wordt de mijn geactiveerd. Hij zet zijn voet boven op de hare en omhelst haar. Hij zegt dat ze niet bang moet zijn en langzaam haar voet moet opheffen uit haar laars. Zij schudt nee. Kotov zegt dat ze moet gehoorzamen, want dat de mijn over tien minuten sowieso zal ontploffen. Op zachte toon begeleidt hij Nadja terwijl ze haar voet uit haar laars wurmt en achteruitgaat. Hij geeft haar de kam die hij in de kerk vond en zegt dat ze twintig stappen moet terugkeren over haar voetsporen. Ze wil niet, maar hij beveelt haar, nu luid en autoritair, in zijn rol als generaal: wandel weg en zing. Nadja zingt snikkend terwijl ze uit het kader stapt. Kotov blijft alleen achter met zijn voet op de mijn. Hij kijkt naar de lucht: een helder licht schijnt door de wolken. De mijn begint te tikken en het scherm wordt volledig wit. De titel verschijnt in beeld.

Men kan zich op dit moment de vraag stellen welke zon er op Kotov schijnt. Is het de valse zon – Stalin – of de goede – God? Komt er goddelijke interventie of sterft hij? Michalkov beantwoordt die vraag in de volgende scène: een colonne tanks rijdt naar de camera toe. Ze komen aan bij een uitgebrand huisje met enkele richtingsaanwijzers: “Berlin, Warschau, Moskau, Neswesh”. Een verwarde man in Duits militair uniform rent uit het huisje naar buiten, zijn broek dichtknopend. Hij haalt een slagboom naar beneden. Een Russisch vrouwtje rent hem achterna, roepend dat hij moet stoppen, of ze zullen hem doodschieten. De man begint met een sein te zwaaien. De tanks stoppen. De oude vrouw gaat voor het kanon staan en probeert de Sovjettanks uit te leggen dat ze hem niet moeten neerschieten. Ze vertelt dat hij geen Duitser meer is, maar gewoon een ziel, door de oorlog beroofd van zijn verstand. Zijn landgenoten dachten dat hij dood was en lieten hem achter. Zij vond hem met een metalen plaat in zijn hoofd en verzorgt hem sindsdien. Als ze hem zouden vermoorden, zou zij niemand meer hebben om mee te praten. Een persoon daalt neer van de tank: het is Nadja. De vrouw denkt dat zij de Duitser zal doodschieten en neemt zijn hand vast: dan moet je mij ook doodschieten. Nadja benadert de man echter glimlachend en verandert het sein in zijn hand van richting: naar Berlijn. Hij begint wild te zwaaien en “vorwärts” te roepen. Nadja kruipt terug op de tank. De camera onthult dat ook Kotov – ongedeerd – erop zit. De tank rijdt dwars door de slagboom richting

³³ Кот.

³⁴ “Лейтенант, извините, обознался”.

Berlijn. De mensen op de tank – Nadja, Kotov en enkele ex-gedetineerden – salueren de gestoorde Duitser met een brede glimlach. ‘Utemlënnoe Solnce’ begint te spelen en iedereen zingt het lied luidkeels mee. Michalkov snijdt naar een wijd shot vanuit hoog perspectief, waarin we zien hoe een kolonne tanks door een platgebrande nederzetting rijdt, alvorens de aftiteling in te zetten.

Door hun lot in de handen van God te leggen, hebben Kotov en Nadja deze beproeving overleefd. Nu rijden ze samen naar Duitsland om de rest van de wereld van de nazi’s te bevrijden. Het moest zo zijn: dit is niet alleen het lot van de Kotovs, maar van het hele Groot-Russische volk. Zij zijn door God uitverkoren om de wereld te bevrijden van het nazisme: de mythe van het Russisch messianisme in filmvorm.

Het is een merkwaardige climax, omdat de extreem hopeloze situaties waarin Michalkov zijn protagonisten plaatst – eerst de onbewapende aanval, dan het gebeuren met de mijn – tot tweemaal toe door een deus ex machina wordt opgelost. Eerst komt er hulp vanuit de hemel door een zonnestraal die de Citadel doet ontploffen, vervolgens gaat het wolkendek open, waardoor het heldere zonlicht recht op Kotov schijnt, en ontploft de mijn toch niet. Michalkov gebruikt beide keren hetzelfde beeld: de lucht gaat open, het zonlicht komt tot redding. De religieuze symboliek is moeilijk te missen. Eerst zorgt God ervoor dat de ter dood opgeschreven dienstweigeraars overleven en hun missie kunnen volbrengen; vervolgens laat Hij Nadja en Kotov ontsnappen uit hun hachelijke situatie. De zon, die in de eerste film slecht was, want door Stalin gekaapt, is nu weer goed. God heeft zijn plaats opnieuw ingenomen. Ook belangrijk is dat het volk overwint: de overwinning is niet aan officieren te danken, maar aan gewone mensen. Kotov krijgt de rol van Messias; zijn volgelingen zijn zondaars die zich verlossen: burgers die eigenlijk niet wilden vechten en ex-gedetineerden.

In de scène met de mijn zet Michalkov zijn kijker op het verkeerde been door het getik te doen stoppen, het beeld te laten uitbleken en naar de titel te snijden. Het is bevreemdend dat Kotov in de volgende scène gewoon nog leeft, zonder dat de scène op het mijnenveld is afgerond. De kijker krijgt geen verklaring over hoe Kotov en Nadja zich uit de penibele situatie hebben gered. Het antwoord is simpel: God beschermt zijn kinderen. Beide personages hebben Hem geaccepteerd en worden daarvoor beloond. Het is overigens niet de eerste keer dat God verschijnt als mijn: Nadja wordt gedoopt terwijl ze een mijn vasthoudt. Die zorgt ervoor dat Nadja naar de oever kan drijven en als maagdelijke moeder de soldaten kan gaan helpen.

Kotov heeft zich in Gods ogen verlost van zijn zonden. In een eerdere scène heeft hij zijn spijt geuit over zijn executie van een orthodoxe priester. Hij herinnert zich daar dat de priester hem uitlechte: hij zei dat hij niet bang was voor de dood en wist waarvoor hij stierf. Dit in tegenstelling tot Kotov, die toen nog Stalin aanbad. Nu heeft Kotov zijn spiritueel zicht ook gevonden en begrijpt hij wat God van hem verwacht. In de scènes net voor het mirakel riskeert Kotov eerst zijn leven voor zijn volk en dan voor zijn dochter. Hij vecht voor de goede zaak. Hij laat zich niet langer leiden door het zonlicht van zijn oude vader, Stalin, maar door dat van God, zijn echte vader. Door zijn spiritueel zicht, het goddelijke dat in hem zit, te volgen, kan hij zijn rol als Messias accepteren.

Waar er in de herinnering over veel zaken uit de Sovjettijd ambiguïteit is, wordt het antiklerikale geweld duidelijk afgewezen. Onder Putin wordt de Kerk weer belangrijk: die verbindt en geeft zijn regime een morele basis.

Recensenten hebben het moeilijk deze sequentie serieus te nemen. Elena Razlogova, bijvoorbeeld, beschrijft de film als “a fairytale, where everything turns out well”, “where spiders win battles and father and daughter ride on a tank on a road to Berlin after being blown up to pieces in a previous scene”. De climax komt volgens haar uit een superheldenfilm: “[b]y the time Kotov explodes on a mine yet lives, we, the audience, are no longer surprised at his superhuman abilities”. (Razlogova: 2011) De zaken die zij als belachelijk bestempelt, zijn echter weloverwogen keuzes van Michalkov. Hij trekt zich weinig aan van algemeen geaccepteerde moderne scenariotheorieën, die zeggen dat een verhaal de wetten van oorzaak en gevolg moet respecteren en dat een deus ex machina uit den boze is. Michalkov lijkt zich eerder te spiegelen aan het klassieke Griekse theater, waarin het noodlot van de personages van boven bepaald is en waarin een ultieme goddelijke interventie de schrijver de gelegenheid biedt het voorgaande binnen een bespiegeld en moralistisch kader te plaatsen. Dat is precies wat Michalkov in de climax doet. Hij toont hoe niemand, noch de bevelhebbers, noch het voetvolk in de loopgraven, zijn lot in eigen handen heeft. Door dat te erkennen en hun leven in Gods handen te leggen, krijgt het Russische volk de overwinning. Michalkov maakt van de “Mythe van de Grote Vaderlandse Oorlog” een religieuze parabel, waarin hij zelf de Messias speelt en zijn dochter moeder Maria.

3.3. Religie als hoeksteen van Michalkovs geheugenpolitiek

Nu gedemonstreerd is dat de film in feite een religieuze parabel is, dringt zich de vraag op hoe dit verband houdt met de geheugenpolitiek. Natascha Drubek stelt dat *Burnt by the Sun 2*, zowel inhoudelijk als op vlak van marketing, emblematisch is voor “the intentions of film makers, producers, church and political leaders to cooperate on a project of sacralizing national history and nationalizing religion in Russia” (2013: 95). Op vlak van marketing heeft ze het over de verschijningsdatum van de film, op Overwinningsdag, maar ook over de originele titel van het eerste deel van de vervolgfilm. “Predstojanie” is een ongebruikelijk en archaisch woord, dat “anticipatie” of “afwachting” betekent, of “in the religious sense: “prayer.” Predstoyaniye can also be used in the sense of standing in front of God, facing him in the moment of death. As a term in art history it describes the representation of figures, situated in front of saints, Jesus or God (hypostasis)” (2013: 84). De Latijnse variant is “Coram Deo”: “voor Gods aangezicht”. Drubek stelt dit van toepassing is op de personages in de film: “[i]n the context of the Russian Orthodox Church’s attention to new media, the title Predstoyaniye seems to aspire to introduce the film screen as a modern icon wall with the Kotov family in predstoyaniye” (2013: 88). Dit klopt: Kotov en Nadja, maar ook Mitja worden finaal beoordeeld door God. Oog in oog met hun dood krijgen ze de keuze hun spiritueel zicht te accepteren of af te wijzen.

De eerste keuze – die van Nadja en Kotov – houdt in dat ze God als leider aanvaarden en herboren worden als spiritueel mens. Het gewone volk in de film, bijvoorbeeld de leden uit het strafbataljon die Kotov volgen en de stervende soldaat die bidt met Nadja, wordt in dat verhaal betrokken. De tweede keuze – die van Mitja, de nazi’s in de Citadel en de mensen op de eliteboot die Nadja laten verdrinken – leidt tot de dood. Michalkov presenteert de keuze als een zeer concrete, waarop God dus al even concreet reageert. “God beschermt de goede mensen en

straf de slechte” (Bogomolov 2010):³⁵ de goeden rijden zingend in een tank naar Berlijn; de slechten sterven in strafkampen en vuurzeeën.

Drubek merkt terecht een verband op tussen het religieuze en het nationale project dat Michalkov promoot via de herinnering aan de “Grote Vaderlandse Oorlog”: “Mikhalkov’s film shows the Russian victory of the Great Patriotic War as a national, i.e. Orthodox, victory” (2013: 24). Stellen dat Michalkov de nationale overwinning als een orthodoxe tekent, is begrijpelijk: Michalkov toont orthodoxie het vaakst en meest expliciet. De enige vorm van spiritualiteit in de geheugenpolitiek van de grote overwinning is het echter niet. Michalkov maakt dat duidelijk in een scène in *Exodus*: het strafbataljon van Kotov is net samengevoegd met een troep kadetten van de militaire academie om een Duitse aanval af te houden. De twee troepen, samen in ondergesneeuwde loopgraven, verschillen erg: de gevangenen zien er vuil en doorleefd uit, hun gedrag is excentriek, maar ze hebben ervaring; de jonge kadetten presenteren zich piekfijn, maar zijn nog groen achter de oren. Terwijl ze wachten tot de nazi’s aankomen, besluiten ze te bidden. Eén van de kadetten gaat naar een oude gevangene, die op zijn knieën tot Allah bidt, en spreekt hem in het Tataars aan: “Ik ben de zoon van een geëxecuteerde Moellah. Laat ons bidden tot Allah voor het gevecht”.³⁶ De gevangene accepteert: ze bidden samen. De camera tilt langzaam omhoog, het beeld gaat over naar slow-motion en wordt helderder tot het punt van overbelichting: de visuele techniek die Michalkov telkens gebruikt wanneer het spirituele zicht geactiveerd wordt. Hij *cut* naar een kadet die net liefdevol gesproken heeft over het appartement dat hem is toegewezen. Hij prevelt herhaaldelijk zijn adres, waardoor het in een mantra of gebed verandert. De camera onthult een foto van zijn gezin, dat ook weer overbelicht wordt. Ook familie kan de rol van een hogere macht innemen.

Het illustere spiritueel zicht is dus niet exclusief aan orthodoxe christenen. Groepen die hun spiritualiteit op andere manieren beleven, zoals Moslims en atheïsten met hogere idealen, maken ook een deel uit van de messiaanse natie die de “Grote Vaderlandse Oorlog” won. De verschillende religieuze en etnische identiteiten hebben hun eigen plek binnen het supranationale, Euraziatische Groot-Rusland. Het is van groot belang voor de staat dat deze minderheidsgroepen zich identificeren met de overkoepelende identiteit: een centrale nationale mythe is daarbij essentieel.

Nancy Condee beschrijft hoe Michalkov deel uitmaakt van een groter nationaal project in Rusland. Zij noemt hem “cinema’s key agent of hegemonic nationalism” (2012: 49). Ze duidt die term als volgt: “if a core aim of nationalism is sovereignty, then a core aim of hegemonic nationalism is the sublation of sovereignty to that higher power we would call empire” (2012: 40). Michalkov dient de hegemonie van de staat door hun officieel nationalisme te promoten. Een van de belangrijkste kenmerken van dat nationalisme is dat het etnische of culturele minderheden binnen de staat, die vanuit hun eigen nationalistisch project aanspraak zouden kunnen maken op autonomie, aan banden legt. Bij voorkeur gebeurt dit met *soft power*: die minderheidsprojecten worden – gedeeltelijk en selectief – omarmd en krijgen hun plek in het overkoepelende officiële nationale project. Het discours dat in Rusland gebruikt wordt om deze aanpak te staven, vindt zijn basis in “the philosophical workings of sobornost’

³⁵ “Бог хранит добрых людей, а недобрых наказывает”.

³⁶ “Я – сын расстрелянного муллы. Давай помолимся Аллаху перед боем”. Vermits ik het Tataars niet machtig ben, ga ik voor mijn vertaling af op de Russische ondertitels in de film.

(communitarianism), the Russian idea, or other nineteenth-century constructions of knowledge” (Condee 2012: 40-41). Dat eerste is vooral van toepassing op Michalkov. Sobornost’ wordt beschreven als: “social compatriotism based on love and cooperation, social activity, sincerity and sacrifice” (Parilov 2020: 754). Dit collectieve ideaal zagen de 19e-eeuwse slavofielen terug in boerengemeenschappen. Ook Michalkov viert altruïsme en zelfopoffering voor het collectief en vindt dat terug in het eenvoudige, pure Russische volk.

Het concept van een officieel nationalisme, met een dominante nationaliteit die opkomende emancipatoire nationalistische projecten binnen de staat in het gareel probeert te houden via *soft power*, is ook van toepassing op het religieuze of spirituele niveau. Orthodoxie is dominant, maar ook religieuze of ideologische minderheden krijgen hun eigen plek in het grotere plaatje. Door hun aandeel in de glorieuze historische mythe te benadrukken, wordt het volgens de logica van het officieel nationalisme minder waarschijnlijk dat zij zich gaan keren tegen het hegemoniale nationaal-religieuze project van het Kremlin en de orthodoxe kerk.

De meest bondige samenvatting van Michalkovs houding ten opzichte van de Sovjet-Unie, is deze: hij wijst het Sovjet-gedeelte af, maar omarmt de Unie. Michalkov valt het totalitarisme en de godslastering van het stalinistische systeem aan, maar looft tegelijk ook het verbindende potentieel van de communistische samenleving. Hij portretteert een multi-etnisch, multireligieus volk, waarin al die kleinere nationaliteiten harmonieus bestaan onder de paraplu van een overkoepelende nationaliteit met een gemeenschappelijk ideaal. Via het concept van sobornost’ kan het Sovjetverleden met het hedendaagse Groot-Russische project verbonden worden.

Michalkov onderhoudt, zeker sinds Putin president werd, nauwe banden met het Kremlin. Het is veilig om te zeggen dat *Burnt by the Sun 2*, gemaakt met een recordbedrag aan staatsubsidies, gedeeltelijk in dienst van die staat gemaakt is. Echter is het zeker geen onverbloemde propagandafilm: er een grote mate van ambiguïteit en hybriditeit wat betreft politieke en nationale thema’s. Dit is volgens Condee kenmerkend: “the cultural texts of hegemonic nationalism – its state-endorsed films, novels, monuments, and above all television and radio broadcasts – are a project of extraordinarily strategic fluidity”. *Burnt by the Sun 2* is daarom ook geen simpel hagiografisch portret van Stalin om Putins autocratische politiek te vergoelijken, maar wel een spel van “complex inter-determinations of empire-preserving and empire dismantling impulses, entanglement and disentanglement” (Condee 2012: 49).

Hoewel zijn discours fluïde en ambigu is, staat *Burnt by the Sun 2* dus wel degelijk in dienst van Poetins expansionistische Euraziatisch nationalisme. Zijn portrettering van “De Grote Vaderlandse Oorlog” fungeert als “a ready-made brand for Putin’s Russia” (Norris 2010). Geschiedenis, nationalisme en spiritualiteit zijn de pijlers waarop dat systeem gebouwd is. Alle drie die zaken komen samen in het concept van Russisch messianisme: God heeft Rusland uitverkoren om de wereld van de nazi’s te redden. We zien deze geheugenpolitiek vandaag in actie in Oekraïne, waar de oorlog wordt ingepakt als een strijd tegen de nazi’s: een continuatie van de “Grote Vaderlandse Oorlog”.

Conclusie

In dit onderzoek is geanalyseerd hoe Michalkov in zijn films omgaat met de herinnering aan Stalin, enerzijds in de vroege jaren '90, anderzijds in de periode rond 2010. Het is evident dat er een verschuiving gebeurt tussen *Burnt by the Sun* en *Burnt by the Sun 2*. In de eerste film schetst Michalkov Stalin als misdadige dictator aan de top van een totalitair systeem dat de burger schaadt. In *Burnt by the Sun 2* opteert Michalkov daarentegen voor een portrettering waarin er meer ruimte voor interpretatie is.

In *Burnt by the Sun* wordt Stalin niet als mens weergegeven, maar als symbool: hij is een “slechte zoon”, die de Sovjetburgers verblindt, verteert en verbrandt, met de dood tot gevolg. Michalkov toont hoe Stalin een machtspositie bekleedt die aan God is voorbehouden. Dit is een fout met vreselijke gevolgen, die Michalkov in de climax demonstreert: Stalin kijkt vanuit de lucht lachend neer op zijn subjecten, die elkaar in zijn naam vermoorden. Als er een les uit de geschiedenis van het stalinisme getrokken moet worden, is dat het gevaar van het volgen van valse profeten.

In *Burnt by the Sun 2* schiet Michalkov deze boosaardige zoon uit de lucht. Hij zet Stalin op ooghoogte, zodat de kijker ziet wat de voorheen mythische dictator voorstelt als mens. Hij is een middelmatig oud mannetje, dat meer aandacht heeft voor zoetheid en muziek dan voor zijn volk. Michalkov houdt evenwel ruimte voor interpretatie: hij geeft Stalin op verschillende manieren weer, waardoor hij zowel geïnterpreteerd kan worden als onbenullige opa, als sterke leider of als roekeloze psychopaat. Michalkovs discours wat betreft Stalin is fluïde, ambigu en ambivalent. Wat betreft de herinnering aan Stalin schuift Michalkov dus mee met de officiële geheugenpolitiek en blijft hij de dominante tendens van zijn tijd volgen.

In zijn bredere omgang met geschiedenis zien we dezelfde beweging. In *Burnt by the Sun* demythologiseert Michalkov het stalinisme en de jaren '30 en legt hij de nadruk op persoonlijke tragedies. Het is een film die doet aan *myth-taking*: er is niets om te verheerlijken aan De Grote Terreur, een diep historisch trauma, dat mogelijk nooit helemaal verwerkt werd. De helden sterven niet op glorieuze wijze voor een groot, gemeenschappelijk doel; het zijn tragische martelaars, want hun dood is zinloos. Kotovs overtuiging dat de mens altijd een keuze heeft, blijkt een illusie: aan zijn arrestatie en terdoodveroordeling kan hij niets veranderen.

Sinds Putin een strakke greep op de geheugenpolitiek kreeg, worden netelige kwesties als de Terreur liefst vermeden. “Grote cinema over de Grote Oorlog”,³⁷ zoals *Burnt by the Sun 2*, kan daarentegen op presidentiële steun rekenen: het recordbedrag aan subsidiegelden, de première in het Kremlin en Putins setbezoek maken dat zonneklaar. In het discours van Michalkov, dat gelijkloopt met de officiële geheugenpolitiek, moet schaamte plaatsmaken voor trots. Door het einde van *Burnt by the Sun* te annuleren, toont Michalkov voortschrijdend inzicht: zijn geheugenpolitiek van *myth-taking* wordt – in lijn met het officiële discours – vervangen door een van *myth-making*. Michalkov “corrigeert” het narratief uit zijn vorige film. Hij wekt zijn personages opnieuw tot leven en verandert hun geschiedenis: het onrecht uit deel één wordt rechtgezet en de hoofdpersonages krijgen het lot dat ze verdienen.

³⁷ De slogan “grote cinema over de Grote Oorlog” (“великое кино о Великой Войне”) stond centraal in de promotiecampagne voor *Exodus*.

Michalkov creëert een mythe voor het heden op basis van een geïdealiseerd verleden. *Burnt by the Sun 2* is een film die niet de historische realiteit van WOII uitbeeldt, maar de mythe van de “Grote Vaderlandse Oorlog”. Net als in de officiële geheugenpolitiek, worden problematische episodes vergeten of verhuld. Wat niet past in de mythe wordt geschrapt. De glorieuze overwinning vervangt de Terreur als belangrijkste herinnering aan het stalinistische verleden. We kunnen dus zeker concluderen dat Michalkovs films een afspiegeling zijn van de *memory shift* die onder Putin gebeurt, waarin de staat het historische geheugen controleert en instrumentaliseert.

Khapaeva’s analyse dat “Stalin's leadership and his role as Commander-in-Chief of the Soviet Army has always been the central part of this myth” (2016: 65) komt echter niet overeen met Michalkovs verhaal. In zijn versie van het verleden triomfeerde de Sovjet-Unie eerder *ondanks* dan *dankzij* Stalin. De architect van de overwinning is God; de uitvoerder het verenigde volk. De plaats van Stalin in *Burnt by the Sun 2* past het best in een meer genuanceerde beschrijving van de officiële geheugenpolitiek, waarin “both Russian state and society have adopted an ambiguous attitude to Stalin” (Perrier 2019: 143) en “neither re-Stalinization nor de-Stalinization is likely to occur” (Sherlock 2016: 45).

De mnemonische verschuiving over Stalin in de *Burnt by the Sun*-films is emblematisch voor een subtiel proces van Stalinrehabilitatie in Rusland. Michalkovs aanpak loopt parallel aan die van staat, die “does not praise Stalin openly and directly, but many of its decisions, its struggle in the field of memory politics, and its methods have led to a social norm that is not to condemn Stalin but to respect him” (Bíró 2023: 65). Van Stalinverheerlijking of zuivere restalinisatie is er noch bij Putin, noch bij Michalkov sprake. Naast overeen te komen met de positie van de autoriteiten, past de Stalinherinnering in *Burnt by the Sun 2* ook in de algemene trend onder de bevolking tussen 2008 en 2012, waarin Stalin niet overheersend negatief of positief wordt onthouden, maar ergens tussen de twee in schipt (Pipija 2018).

Als het over de burger gaat, volgt Michalkov ook de trend in de officiële geheugenpolitiek: waar in deel 1 de nadruk bij het individu ligt, komt die in deel 2 – in de traditie van *sobornost* – bij het collectief te liggen. Dat collectief moet wel op een sterke manier geleid worden. De eerste film wijst ons op het destructieve potentieel van een autoritair regime: via NKVD-agent Mitja verwoest een vernielzuchtige Stalin Kotovs gelukkige gezinnetje. Het tweede deel, daarentegen, toont ons hoe het Groot-Russische volk zich overgeeft aan de goddelijke autoriteit en zo naar de verlossing geleid wordt. Kotov en Nadja zetten hun individualiteit opzij voor het grotere doel: Kotov als strijder, Nadja als verpleegster. Dit doen ze zonder enige bekommernis om hun eigen leven: ze laten God beslissen over hun lot. Michalkov zet zijn personages “*Coram Deo*” tegenover de Rechter over allen en geeft hun de kans om zich te verlossen. Wie zijn fouten inziet en Hem accepteert, wordt niet alleen gered, maar gaat richting het paradijs. Kotov wordt gerehabiliteerd, herenigd met zijn geliefden, wint een onmogelijke strijd, overleeft een zekere dood en rijdt zingend richting Berlijn een gelukkige toekomst tegemoet. Wie weigert zich over te geven aan de goddelijke autoriteit, zoals Mitja, gaat richting hel: via een martelkerker naar de vergeetput van de goelag, naar het vuurpeloton om onder de grond gestopt te worden.

Het is ironisch dat blinde overgave aan autoriteit in de eerste film enkel verdeling en dood veroorzaakt, terwijl het in het vervolg leidt tot unificatie en overleving. Absolute autoriteit in deel 1 is gevaarlijk: het is een slechte zon die de burgers verbrandt. In deel 2 zorgt diezelfde autoriteit ervoor dat alles goed komt. Wat Michalkov dus vertelt, is niet dat autoriteit in se iets

is om te wantrouwen, maar dat die absolute autoriteit aan God is voorbehouden: een mens als Stalin hoort die niet te hebben. In het hedendaagse Rusland is dit probleem opgelost doordat de orthodoxe kerk en het Kremlin wel aan hetzelfde koord trekken: het zijn twee pilaren van dezelfde autoritaire machtsstructuur. Voor die machtsstructuur is het religieus determinisme dat Michalkov met zijn film uitdraagt, waarin alles deel uitmaakt van een groot goddelijk plan, een uiterst wenselijke overtuiging. Als de mens zich gaat bemoeien met het goddelijk lot, heeft dat nefaste gevolgen. Michalkovs les is dat het volk een fout beging door de Goddelijke autoriteit te ondermijnen en te vervangen door menselijke. De Terreur en de Duitse invasie zijn goddelijke straffen voor die fouten. Pas toen het volk God terug accepteerde, volgde de overwinning: de goddelijke beloning. Michalkov gebruikt de geschiedenis om aan te tonen dat Rusland een sterke staat en kerk nodig heeft, die met elkaar verbonden zijn en die het publiek zich niet moet willen beïnvloeden. In die zin draagt zijn film bij tot wat Khapaeva *neo-medievalism* noemt: een autocratisch, uitgesproken antiliberaal model, waarin het individu ondergeschikt is aan het collectief (2016: 61).

Een constante is de portrettering van de Rus als slachtoffer, maar ook daarin is er een verschuiving merkbaar: in *Burnt by the Sun* zien we hoe onschuldigen sneuvelen voor niets, terwijl het lijden voor de goede zaak in *Burnt by the Sun 2* leidt tot de verlossing en overwinning. Het Russische volk krijgt de boodschap dat hun lijden deel uitmaakt van een groter, goddelijk plan, ook al is dat nu nog niet zichtbaar. Hoewel slachtofferschap nog steeds een belangrijk deel van de herinnering is, is het niet langer de kern, wat het in *Burnt by the Sun* nog wel was.

In *Burnt by the Sun 2* is de fundamentele mythe er een van messianisme. Khapaeva schrijft hoe in het putinisme de Sovjet-Unie wordt voorgesteld als de redder van de wereld in de strijd tegen het fascisme. Michalkov gaat daar in *Burnt by the Sun 2* volop in mee, maar geeft er een draai aan: eerder dan de mastodontische Sovjet-Unie die die wereld redt, toont hij hoe het doorsnee volk, gesteund door God, voor de overwinning zorgde. Kotov kiest consequent voor het volk: hij weigert overgeplaatst te worden naar een normaal regiment, hij blijft trouw aan zijn makkers van het strafbataljon. In de climax schiet hij zich nog liever een kogel door het hoofd dan aan de zijlijn te blijven staan tussen de hoge piefen. Hij daalt af naar het gewone volk en marcheert met hen naar de Citadel. In de mythe van het Russisch messianisme staat verbinding centraal: het Groot-Russische volk vecht samen – proletariaat en elite, mensen van verschillende nationaliteiten en religies – tegen de historische vijand: de nazi's, afkomstig uit het Westen. Deze mythe, uitgebeeld in *Burnt by the Sun 2*, wordt door Putin onder andere aangewend om de oorlog in Oekraïne van een morele basis te voorzien: dat is een continuatie van de “Grote Vaderlandse Oorlog”, een strijd tegen diezelfde nazi's, om het Groot-Russisch volk te bevrijden en verenigen. Tussen 2010 en 2014 gebruikt het Kremlin het verleden voor “the ‘mental’ mobilization of the Russian people around the traditionalist, conservative, Russian historical narrative that is linked to the “Russian World” (Russki Mir) discourse” (De Graaf & Verpoest: 2022: 3). Wat Michalkov doet, sluit daar naadloos bij aan: hij vertaalt de mythe van de Groot-Russische overwinning naar een *big budget*-oorlogsfilm en probeert op die manier de nationale trots aan te wakkeren.

Als we Michalkov toetsen aan het kader van Bernhard en Kubik, waarmee ze verschillende *mnemonic actors* typeren, kunnen we concluderen dat hij het dichtst aansluit bij het type van de *mnemonic prospective*. “Prospectives believe they have solved the riddle of history and thus

have the key to a better future” (2014: 14). Ondanks de grote inhoudelijke verschuiving tussen 1994 en 2011, gebruikt hij in zijn films het verleden om te ijveren voor een utopische toekomst, die in zijn woorden “could be [...] magnificent, like a summer day in the sun with a light breeze blowing through the trees, and love” (‘Sony Pictures’ 1995). De fouten van het verleden (zoals de goddeloosheid van de Sovjet-Unie) moeten in deze utopische toekomst vermeden worden; de goede zaken (zoals de grote, multi-etnische Euraziatische staat) moeten behouden of gereconstrueerd worden.

In de eerste film toont hij dat het volk een utopie nodig heeft, maar wat die precies moet inhouden, is minder duidelijk. De film weerspiegelt de vele vragen en dilemma’s waarmee de nog jonge Russische Federatie kampt. In deel 2, daarentegen, biedt Michalkov een kant-en-klaar recept voor een utopische toekomst aan: het ideaal van officieel, inclusief nationalisme en dito spiritualiteit, met president Putin en patriarch Kirill als onfeilbare autoriteitsfiguren.

Michalkov doet aan *cherry picking* uit het Russische verleden om zijn ideologisch systeem te illustreren en kracht te zetten. Dit is precies wat het regime wil: “a grand narrative for the controversial 20th century that elevates the patriotic unity of the Russian state and people above the more discrete (and divisive) political traits of the tsarist, communist, and post-communist regimes” (Sherlock 2016: 46). Michalkovs beeld van de sterke autoritaire patriarch, ondergeschikt aan God, komt uit tsaristisch Rusland. Voor het groot, multi-etnisch Rusland dat hij voor ogen heeft, grijpt hij naar de Sovjet-Unie. Zijn filosofie over het traditionele, spirituele Rusland als tegenhanger van het Westen, en de daarbij horende splitsing tussen *sobornost* en individualisme, haalt hij van de slavofiele beweging van de negentiende eeuw. In zijn films doet hij aan een soort historische *bricolage* om zijn visie voor de koers van Rusland in het heden te legitimeren. Het moralistisch kader zoals gepresenteerd in Michalkovs cinema sluit naadloos aan bij de agenda van het Kremlin: het toont een historische basis voor Russisch exceptionalisme, traditionalisme, een autocratisch beleid, expansionisme in de ex-Sovjetgebieden, agressief antiwesters, antiliberaal sentiment en een grote invloed van de orthodoxe kerk. Als Putin het politieke brein is van dit nationaal-religieuze systeem; en Kirill het spirituele hart, probeert Michalkov zichzelf met deze film te casten als het gezicht op het grote scherm. Niet Stalin, maar hij wordt het gezicht van het Russisch messianisme, gebaseerd op de overwinning in de “Grote Vaderlandse Oorlog”.

De scène in de climax van *Burnt by the Sun 2* waarin Kotov zich tussen het voetvolk in de loopgraven begeeft om hen naar de overwinning te leiden, is tekenend voor Michalkovs visie op zichzelf en zijn rol. Hij maakt een grote, commerciële *blockbuster* voor het gewone Russische volk, waarmee hij hen bij de hand neemt. Via het verleden – herschreven als religieuze parabel *cum* nationalistische mythe – zet hij het pad uit voor het heden: een pad waarin alles goed komt als men onvoorwaardelijk gelooft de onfeilbare, goddelijke autoriteit. Als Kotov en Nadja op de mijn staan, zegt die eerste: “Wees niet bang, nergens voor”, waarna God tussenkomt en zorgt dat ze de situatie miraculeus overleven. Dat is ook de boodschap van Michalkov voor het Russische volk: laat je maar leiden, dan komt alles goed. De gevaren van absolute autoriteit waar hij in zijn eerdere film op wees, zijn opgelost: het lag aan een corrupt (want goddeloos) regime. Nu is het regime wél verbonden met God en dient het de noden van het volk, wat betekent dat je het volledig kan vertrouwen.

Nikita Michalkov heeft de geschiedenis opgelost; de kijker hoeft maar bij hem op de tank te springen en zich naar Utopia te laten leiden.

Bibliografie

Assman, Aleida

2008 Transformations between History and Memory. *Social Research*, 75/1: 49-72.

Bernhard, Michael & Jan Kubik

2014 *Twenty Years After Communism*. New York: Oxford University Press.

Beumers, Birgit

2000 Myth-making and Myth-taking: Lost Ideals and the War in Contemporary Russian Cinema. *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes* 42/1-2: 171-189.

2005/a. *Nikita Mikhalkov: Between Nostalgia and Nationalism*. London: I.B. Tauris.

2005/b. *Pop Culture Russia! Media, Arts and Lifestyle*. Santa Barbara: ABC Clio.

Bíró, Zoltán Sz.

2023 The Falsification of History: War and Russian Memory Politics. In: Madlovics, Bálint & Bálint Magyar (eds.), *Russia's Imperial Endeavor and Its Geopolitical Consequences: The Russia-Ukraine War, Volume Two*: 51–76. Budapest: Central European University Press.

Bogomolov, Jurij

2010 Dlinno, necenzurno, šerochovato. *Grani.ru*, via: graniru.org/Culture/Cinema/m.177511.html (geraadpleegd 12/08/2024).

Brandenberger, David

2015 Promotion of a Usable Past: Official Efforts to Rewrite Russo-Soviet History, 2000–2014. In: V. Tismaneanu & B. C. Iacob (eds.), *Remembrance, History, and Justice: Coming to terms with traumatic pasts in democratic societies*: 191–212. Budapest: Central European University Press.

Child, Ben

2011 Russian critics brand *Burnt By the Sun 2*: Citadel 'inappropriate' for Oscar nomination race. *The Guardian*, 21 september 2011. Via: theguardian.com/film/2011/sep/21/burnt-by-sun-2-oscars-mikhalkov (geraadpleegd 12/08/2024).

Condee, Nancy

2009 *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*. New York: Oxford University Press.

2012 Tales told by nationalists. In: Bassin, Mark & Catriona Kelly (eds.), *Soviet and Post-Soviet Identities*: 37-52. Cambridge: Cambridge University Press.

de Graaf, Beatrice, & Lien Verpoest,

2022 The Return of History in Russia's Foreign Policy: Introduction. *Journal of Applied History*, 4/1-2: 3-7.

Drubek, Natascha

2013 Sacralizing National History and Nationalizing Religion. In: Berezhnaya, Liliya & Christian Schmitt (eds.), *Iconic Turns: Nation and Religion in Eastern European Cinema since 1989*: 81-98. Leiden: Brill.

Frosch, Jon

2010 Cannes courts controversy with film by pro-Putin auteur Mikhalkov. *France24*. Via: france24.com/en/20100429-cannes-film-russia-controversy-putin-auteur-nikita-mikhalkov-burnt-by-the-sun (geraadpleegd 12/08/2024).

Grimm, Gunter E.

2023 “Brünnhilde, heilige Braut” – Siegfrieds Tod (“Götterdämmerung”, Dritter Aufzug). *Nibelungenrezeption.de*. Via: nibelungenrezeption.de/musik/quellen/Bruennhilde_heiligekn_Braut.pdf (geraadpleegd 12/08/2024).

Harding, Luke

2010 Nikita Mikhalkov's *Burnt by the Sun 2* becomes Russia's most expensive flop. *The Guardian* 27 april 2010. Via: theguardian.com/world/2010/apr/27/nikita-mikhalkov-russia-war-film (geraadpleegd 12/08/2024).

‘IMDb: Burnt’

2024 *Utomlennye solntsem*, 1994. *IMDb*. Via: imdb.com/title/tt0111579 (geraadpleegd 12/08/2024).

‘IMDb: Citadel’

2024 *Utomlennye solntsem 2*, 2011. *IMDb*. Via: imdb.com/title/tt1912518 (geraadpleegd 12/08/2024).

‘IMDb: Exodus’

2024 *Utomlennye solntsem 2*, 2010. *IMDb*. Via: imdb.com/title/tt0403645 (geraadpleegd 12/08/2024).

Jebelean, Alexandra-Elena

2015 *Nikita Mikhalkov's Russia: The Nation as Motherland*. Budapest: Central European University (masterscriptie).

Kalichman, Dmitrij

2011 *Nikitomichalkovščina. Istoričeskaja pamjat' ili sotvorenje mifa: dva vzgljada na russkoe prošloe*. Moskva: Probel.

Khapaeva, Dina

2016 Triumphant memory of the perpetrators. *Communist and Post-Communist Studies* 49/1 (special issue: Between Nationalism, Authoritarianism, and Fascism in Russia: Exploring Vladimir Putin's Regime): 61-73.

Kim, Lucian

2019 Amid 'Quiet Rehabilitation Of Stalin,' Some Russians Honor The Memory Of His Victims. *NPR*. Via: npr.org/2019/07/08/739037704/amid-quiet-rehabilitation-of-stalin-some-russians-honor-the-memory-of-his-victim (geraadpleegd 26/07/2024).

‘Kinopoisk: Burnt’

2024 *Utomlennye solncem* (1994). *Kinopoisk*. Via: kinopoisk.ru/film/40848/ (geraadpleegd 12/08/2024).

‘Kinopoisk: Citadel’

2024 Utomlennye solncem 2: Citadel (2011). *Kinopoisk*. Via: kinopoisk.ru/film/481101 (geraadpleegd 12/08/2024).

‘Kinopoisk: Exodus’

2024 Utomlennye solncem 2: Predstojanie (2010). *Kinopoisk*. Via: kinopoisk.ru/film/103299 (geraadpleegd 12/08/2024).

Kličin, Valerij

2011 V prokat vyšel fil'm Nikity Michalkova “Citadel”. *Rossijskaja Gazeta* 4 mei 2011. Via: <https://rg.ru/2011/05/05/kino-poln.html> (geraadpleegd 12/08/2024).

Kuzio, Taras

2016 Soviet and Russian anti-(Ukrainian) nationalism and re-Stalinization. *Communist and Post-Communist Studies* 49/1 (special issue: Between Nationalism, Authoritarianism, and Fascism in Russia: Exploring Vladimir Putin’s Regime): 87-99.

Larina, Ksenia

2010 Teatr vremen Nikity Michalkova «Utomlennye solncem-2». *Radio Echo Moskyv*. Via: web.archive.org/web/20170517110244/https://echo.msk.ru/blog/xlarina/672807-echo/ (geraadpleegd 12/08/2024).

Larsen, Susan

2003 National Identity, Cultural Authority, and the Post-Soviet Blockbuster: Nikita Mikhalkov and Aleksei Balabanov. *Slavic Review* 62/3: 491-511.

Lewis, Charlie

2020 Contemporary Russian Messianism under Putin and Russian Foreign Policy in Ukraine and Syria. *The Slavonic and East European Review* 98/3: 531–59.

Michalkov, Nikita (dir.)

1994 *Utemlennye Solncem (Burnt by the Sun)* (A-Film, 2004). Studija Tritè, Mosfil'm, Goskino Rossii, Russkij Klub, Camera One, Canal+.

2011 *Utemlennye Solncem 2 (Burnt by the Sun 2)* (Arrow Video, 2013). Studija Tritè, Golden Eagle.

‘Mikhalkov's Disturbing Manifesto’

2010 Mikhalkov’s Disturbing Manifesto. *The Moscow Times*. Via: themoscowtimes.com/2010/10/28/mikhalkovs-disturbing-manifesto-a2595 (geraadpleegd 12/08/2024).

Miller, Alexei

2020 “Front Matter.” *Russia and Europe in Memory Wars*. Oslo: Norwegian Institute of International Affairs (NUPI).

‘Moskovskij patriarch’

2010 Moskovskij patriarch nazval “Predstojanie” Michalkova “prekrasnym fil'mom”. Glavnoe in UA. Via: glavnoe.in.ua/news/n53574 (geraadpleegd 12/08/2024).

Mukhortova, Olga

2020 New Auteurism: the case of Mikhalkov and Bekmambetov. In: Condee, Nancy et al. (eds.), *Cinemasaurus: Russian Film in Contemporary Context*. Boston, MA: Academics Study Press: 221-237.

Norris, Stephen M.

2005 Tsarist Russia, Lubok Style: Nikita Mikhalkov's Barber of Siberia (1999) and Post-Soviet National Identity. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 25/1: 101-118.

2010 Nikita Mikhalkov: Burnt by the Sun 2: Exodus (Utomlennye solntsem 2: Predstoianie). *KinoKultura* 8/30. Via: kinokultura.com/2010/30r-bbts2.shtml (geraadpleegd 12/08/2024).

2011 What does Mikhalkov's recent Oscar nomination mean? *Russia Beyond*. Via: rbth.com/articles/2011/11/07/what_does_mikhalkovs_recent_nomination_for_oscar_mean_13707.html (geraadpleegd 12/08/2024).

Parilov, Oleg V, et al.

2020 Sobornost as the Basis of Russian Identity: History and Current State. *National Interest, National Identity and National Security Proceedings of the International Scientific Forum National Interest, National Identity and National Security (NININS 2020)* (conferentie). Linguistics University of Nizhny Novgorod, 10-12 maart 2020.

Perrier (Morenkova), Elena

2019 Memory Watchdogs. Online and Offline Mobilizations around Controversial Historical Issues in Russia. In: Bernsand, Niklas, and Barbara Törnquist-Plewa (eds.), *Cultural and Political Imaginaries in Putin's Russia*: 141-174. Leiden: Brill.

Pipija, Karina

2018 Stalin v občestvennom mnenii. *Levada Centr*. Via: levada.ru/2018/04/10/17896/ (geraadpleegd 12/08/2024).

Plachov, Andrej

2006 Mikhalkov protiv Mikhalkova. *Seans* 5/9.

Razlogova, Elena

2011 Nikita Mikhalkov: Burnt by the Sun 2: Citadel (Utomlennye solntsem 2: Tsitadel', 2011). *KinoKultura* 9/34. Via: kinokultura.com/2011/34r-citadel.shtml (geraadpleegd: 12/08/2024).

'Review: Burnt'

2010 Review: Burnt by the Sun 2. *Knack Focus*, 24 mei 2010. Via: focus.knack.be/film/review-burnt-by-the-sun-2/ (geraadpleegd 12/08/2024).

Sherlock, Thomas

2016 Russian politics and the Soviet past. In: *Communist and Post-Communist Studies* 49/1, (special issue: Between nationalism, authoritarianism, and fascism in Russia: exploring Vladimir Putin's regime): 45-59.

'Sony Pictures'

1995 Sony Pictures Classics: An Interview with Nikita Mikhalkov. *Sony Pictures Classics*.
Via: sonyclassics.com/burntbysun/misc/interview.html (geraadpleegd 12/08/2024).

Stent, Angela

2019 *Putin's World: Russia against the West and with the Rest*. New York: Twelve.

Šušarin, Dmitrij

2010 US-2 v prokate pust' načal'stvo smotrit (blogpost, 27/04/2010). Via: graniru.org/blogs/free/entries/177515.html (geraadpleegd 12/08/2024).

Triebert, Christiaan

2022 Video Reveals How Russian Mercenaries Recruit Inmates for Ukraine War. *The New York Times* 16 september 2022. Via: [nytimes.com/2022/09/16/world/europe/russia-wagner-ukraine-video.html](https://www.nytimes.com/2022/09/16/world/europe/russia-wagner-ukraine-video.html) (geraadpleegd 12/08/2024).