

Henrik Arnstad

När Sverige kanske var med i andra världskriget:

***Gränsen* och krigsfilm som nationell identitetsskapare**

Filmer om andra världskriget utgör en central del av det kollektiva minnet i många länder, inte minst i Västeuropa. Filmerna blir avgörande pusselbitar i ett historiebruk, där kommersiella och politiska intressen sammanstrålar. Det förflutna används som råmaterial inom underhållningsindustrin, men också för att skapa och upprätthålla en idé om nationell identitet och därmed också legitimera rådande förhållanden, inrikes- såväl som utrikespolitiskt, i både förflutenhet och nutid. För att detta ska bli lyckosamt behöver filmen också finna en resonans hos publiken. Historia på film handlar snarare om att spegla samtiden än om att ge en bild av det förflutna.²³⁹

I januari 2011 hade den svenska krigsfilmen *Gränsen* premiär.²⁴⁰ Sverige anslöt sig därmed till den omfattande skara av länder som producerat krigsfilmer om nationella erfarenheter angående andra världskriget, bland vilka USA utgör en tongivande aktör. Med tanke på att sådana produktioner internationellt tillkommit fortlöpande på bred front under hela efterkrigstiden är Sverige anmärkningsvärt sent ute. Anledningen till detta verkar självklar; eftersom Sverige inte deltog i striderna gjordes ingen krigsfilm, utifrån genrens grundläggande princip som bäst illustreras med uttrycket ”baserat på verkliga händelser” (*”based on a true story”*). Filmen *Gränsen* hanterar detta genom att kon-

struera en historia innehållande fiktiva svenska stridshandlingar vintern 1942–1943, som dock framställs som sannolika i det historiska sammanhanget. Denna studies syfte är att undersöka filmen som svenskt nationellt identitetsskapande historiebruk i en västerländsk kontext av minneskultur. Detta görs framför allt genom att jämföra med både andra nationella filmproduktioner och svenska film- och tv-produktioner om striderna 1939–1945. Även genusaspekten kommer beröras för att förtäta analysen. Först läggs särskild tonvikt vid den inom populärkulturen dominerande amerikanska ramdiskursen om kriget, därefter vid nordiska produktioner, det vill säga krigsfilmer från Finland, Norge och Danmark.

Andra världskrigets dramaturgi och den amerikanska krigsfilmen som norm

Att andra världskriget utspelade sig globalt underlättar det kulturella utbytet mellan nationsgränserna, angående populärkultur om kriget. Det är en av mycket få historiska händelser som förenar stora delar av mänskligheten i kollektiv hågkomst. En annan dimension utgörs av andra världskrigets dramaturgi som är lätt att ta till sig – oavsett mottagarens geografiska eller kulturella bakgrund. Historikern Peter Englund har beskrivit det enligt följande: ”Andra världskriget är lättbegripligt och har en enkel sensmoral: Ondskan sticker upp sitt huvud och hotar det goda men besegras efter många äventyr och efteråt blir världen bättre. Detta är grundberättelsen i alla melodramer.”²⁴¹

Inbyggt i detta finns en annan viktig förklaring till att populärkulturen ständigt återkommer till detta krig, nämligen att det råder global konsensus om skurkrollen i melodramen: Adolf Hitler, Tredje riket och nationalsocialisterna (alternativt mer generaliserande ”tyskarna” som kollektiv). Populärkulturella krigsfilmer, som inte lämnar den kommersiellt lönsamma mittfåran, slipper alltså stämpas som ”kontroversiella”. Så länge verken anpassar sig till den fastslagna grundberättelsen kan de exempelvis oftast hitta ekonomiska medel som möjliggör produktion. Detta är av betydelse, eftersom ”film är den mest inflytelserika förmedlaren av historia”, enligt historikern Ulf Zander.²⁴²

År 1962, nära två decennier efter krigsslutet, hade den amerikanska mastodontfilmen *The Longest Day* premiär.²⁴³ Baserad på Cornelius Ryans bästsäljande bok med samma titel från 1959 etablerades D-dagen – 6 juni 1944 – i det allmänna historiemedvetandet som andra världskrigets avgörande händelse i kampen mot Hitlertyskland. Den avgörande sovjetiska krigsinsatsen skulle uttraderas i det västliga kollektiva minnet.²⁴⁴ Samtidigt som *The Longest Day* gick upp på biograferna var kalla kriget som mest intensivt. Världen stod under ett akut hot av kärnvapenkrig mellan USA och Sovjetunionen i samband med Kubakrisen. Därmed utgjorde minnet av andra världskriget ett politiskt problem eftersom Sovjetunionen under större delen av detta hade varit en viktig allierad till USA. Hur skulle väst hantera att den identitetsskapande kampen mot Nazityskland i huvudsak förts av Sovjetunionen under de avgörande åren 1941–1945?²⁴⁵ Medvetenheten om Sovjetunionens insats hade varit mycket stor i USA under kriget.²⁴⁶ Effekten blev att de amerikanska filmerna om andra världskriget under 1950-talet inte handlade om amerikanska landstrider i Europa. Istället skildrades bombkriget eller striderna mot Japan i Stilla havet.²⁴⁷ År 1962 var dock krigsåren på ett sådant avstånd att historien om striden mot Nazityskland kunde få ett nytt avgörande skede: myten om D-dagen etablerades och Sovjetunionens roll förminskades drastiskt i de västliga ”sagorna om andra världskriget”.²⁴⁸ Det amerikanska kulturella genomslaget har sedan dess kontinuerligt gjort historietolkningen från *The Longest Day* och dess efterföljare normativ, på senare år genom storproduktioner som spelfilmen *Saving Private Ryan* och den efterföljande tv-serien *Band of Brothers*.²⁴⁹ Samtliga västerländska nationella krigsfilmsproduktioner – och de är talrika – har haft att förhålla sig till denna norm.

The Longest Day är ett mycket bra exempel på den viktigaste hörnstenen i filmbyggena kring kriget: anspråken på historisk realism. Dessa filmer utger sig i hög grad för att återge ”sanningen”, vilket naturligtvis är avgörande om man – som i *The Longest Day* – vill konstruera en ny syn på vad som var krigets avgörande händelse. Detta kan jämföras med sådana produktioner som istället skildrar kriget som pojkboksäventyr. Visserligen kom kravet på realism tidigt i fråga om historiska filmer. Tanken var att ”filmmediets annars så vanliga vulgära framtoning upphörde i samma ögonblick som de rörliga bilderna övergick till

att visa den sanna historien”, enligt Zander.²⁵⁰ Men jag vill hävda att just filmerna om andra världskriget gått längre i sitt krav på realism än tidigare, efter 1962.

För att förstärka intrycket av ”sanning” används vissa produktionsmässiga konstgrepp. Viktigast är att manuset ofta baseras på ett tydligt angivet källmaterial, främst memoarer eller (betydligt mer sällan) samtida texter som dagböcker och protokoll. Filmernas handling är lång och utdragen, möjligen till och med avsiktligt långtråkig. Därigenom särskiljs de från äventyrsgenren, som till sin natur är rappt berättad i högt tempo. Långtråkigheten skänker tittaren en känsla av att ”så måste det ha varit”. Filmerna fokuserar ofta på krigets vidrighet. Återigen handlar det om att distansera sig från äventyrsfilmerna, för att skapa en känsla av realism hos tittaren. Ideligen är huvudpersonerna antihjältar, som mot sin vilja tvingas att slåss i kriget och som inte sällan själva begår moraliskt tveksamma handlingar. Det är också vanligt att samtida filmmaterial, framför allt journalfilm, klipps in i spelfilmerna, med originalets berättarröst bevarad, vilket ökar produktionernas ”dokumentära” framtoning. Kraven på autenticitet i fråga om vapen, uniformer och stridsfordon är mycket höga, inte minst eftersom det bland genrens entusiaster pågår ständiga diskussioner om produktionernas korrekthet utifrån denna aspekt.²⁵¹ En viktig detalj utgörs av språket; till exempel bör tyskar tala tyska och inte engelska med tysk brytning – en innovation som just *The Longest Day* var tidig med. Ofta åberopas i filmen att den har granskats av yrkesverksamma ”historiker” och andra experter, vilka garanterar verkshöjden. Sist men inte minst föregås nästan alltid dessa filmer av förtexter vilka placerar in filmen i en historisk kontext samt ger grundförutsättningarna för det historiebruk som är aktuellt. Den observante kan redan i dessa förtexter lägga märke till avgörande exkluderings, en betydelsefull aspekt som jag ska återkomma till.

Sammanfattar vi ovanstående i punktform får vi följande lista, som skisserar en standardmodell för ”autentisk” västerländsk krigsfilm²⁵²:

1. Explicit kommunikation om att filmen bygger på verkliga händelser, att manus baseras på historiskt källmaterial. Kort sagt att filmen förespeglar en *objektiv sanning*, inte en subjektiv tolkning av historien.

2. Långsam och utdragen handling (medveten långtråkighet).
3. Fokus på krigets vidrighet ("war is hell").
4. Inklippta samtida journalfilmer och andra dokumentära element (exempelvis nutida intervjuer med veteraner).
5. Högt ställda krav på autenticitet angående rekvisita som vapen och uniformer.
6. Åberopande av att yrkesverksamma historiker eller andra "experter", som exempelvis vapenexperter eller yrkesmilitärer, har deltagit i produktionen som faktagranskare.
7. Mycket vanligt är förtexter, vilka placerar filmen i sin historiska kontext, samt gör påstående enligt punkten 1, att filmen är baserad på verkliga händelser. Dessa förtexter visas, i alla fall i de senare filmerna, ofta med vit text på svart botten, för att ge ett allvarligt intryck. Nästan lika vanligt är eftertexter, där huvudpersonernas efterkrigstida livsöden presenteras (särskilt om de varit verkliga personer).

Av detta följer att de ideologiska motiven bakom historiska krigsfilmer framför allt maskeras bakom en arsenal av autenticitetshävdande strategier. Dessa är möjliga att spåra i exkluderingsarna – som dock är mycket svårare att observera än rena faktafel. Vad är det som *inte* berättas? *The Longest Day* och dess amerikanska efterföljare är på flera sätt nationellt identitetsskapande i USA.²⁵³ Samtidigt visar *The Longest Days* politiska efterföljd hur extremt framgångsrik spelfilm kan vara i fråga om ideologisk konstruktion av historia. Idag "vet" den västerländska allmänheten att andra världskriget avgjordes av framför allt amerikanska soldater på Normandies stränder i juni 1944 – vilket i sin tur bekräftar bilden av Förenta staterna som global ledare för *de goda nationerna*, de västerländska demokratierna. Sammanfattningsvis är alltså den ideologiska normen i fråga om den västerländska andra världskrigsfilmen extremt väletablerad idag, med de amerikanska produktioner som fortlöpande distribuerats globalt sedan *The Longest Day* som förebild. Ett intressant faktum är att det inte bara är Sovjetunionens och flera andra nationers insatser som exkluderas. Även den nazistiska judepolitiken och För-

intelsen är – än idag – anmärkningsvärt frånvarande i många av dessa produktioner. Å andra sidan kan argumenteras att förintelsefilmerna utgör en egen genre, vars norm grundlades av den amerikanska TV-serien *Förintelsen* 1978.

Uppfattningen om andra världskrigsfilmer som föregiven förmedlare av ”historisk sanning” har generellt stor framgång, vilket märks i reaktionerna. Journalister tenderar att beskriva flera av dessa filmer som ”historielektioner”, och även yrkeshistoriker reagerar uppskattande. Ett exempel är vad historikern Yvonne Hirdman skrivit om *Framom främsta linjen* (2004); att ”den kan jag rekommendera ty allt är på ’riktigt’, all rekvisita är kärleksfullt återskapad, eftersom Järv har försökt återge sin egen historia så sanningsenligt som möjligt. Fiktion och fakta ska inte blandas.”²⁵⁴ Namnet Järv syftar på filmens huvudperson, krigsveteranen Harry Järv (1921–2009), vars minnen utgjorde stommen till filmens manus och också är av vikt för en karaktär i *Gränsen*. Citatet visar att den norm som skapats inom produktionen av spelfilm om kriget är synnerligen effektiv i sitt syfte att konstruera historisk ”verklighet”. Det vi ser på vita duken uppfattas gärna som autentiskt, om filmhantverket utförs med skicklighet. I själva verket är det en omöjlighet att göra en spelfilm som inte blandar fiktion och fakta. Källmaterialet räcker inte till för en fungerande filmdialog, inte ens i de fall då produktionerna säger sig strikt följa en angiven källa.²⁵⁵ Men ännu viktigare för att identifiera filmernas ideologiska tendens är, som sagt, att lägga märke till exkluderingsarna, vilka alltid är svåra att upptäcka.²⁵⁶

Andra världskriget i nordisk film

Innan vi går in på *Gränsen* och den blygsamma svenska produktionen inom området ska något sägas om andra världskrigsfilmer i våra nordiska grannländer, där andra världskriget är av stor betydelse vad gäller det nationella identitetsskapandet. I Finland är den rentav central i fråga om kollektiv självuppfattning.²⁵⁷ I Norge är den mycket viktig, medan den spelar relativt stor roll i Danmark. Denna fallande skala återspeglas även i det genomslag, och den nationella betydelsen, respektive lands filmer om andra världskriget har.

Finland var tidigt ute. Redan 1955 hade den första filmatiseringen av Väinö Linnas roman *Okänd soldat* premiär.²⁵⁸ Denna films betydelse som nationell identitetsskapare understryks av att den fortfarande visas på finsk tv varje år, på självständighetsdagen den 6 december. Samtidigt är det brukligt att finska hem tänder ett ljus i fönstret till minne av fallna landsmän. En nyinspelning av filmen gjordes 1985.²⁵⁹ Andra filmer har producerats fortlöpande, bland dem *Vinterkriget* 1989, *Framom främsta linjen* 2004 och *Slaget om Finland* 2007.²⁶⁰ Intressant är att de sentida filmerna passar väl in i rådande internationell norm, trots att Finland 1941–1944 stred i allians med Nazityskland. Detta sker genom en anpassning till bilden av kriget som en demokratiernas kamp mot omänsklig diktatur. Eftersom demokratin Finland stred mot diktaturen Sovjetunionen fungerar detta, trots att Sovjetunionen från 1941 var allierat med västmakterna Storbritannien och USA.²⁶¹ Samtidigt förbiser de senare filmerna att en formell koppling till Nazityskland existerade 1941–1944.²⁶² Detta kan tolkas som ett handgrepp för att aktivt anpassa de finska produktionerna till den norm som internationellt råder bland filmerna om kriget, med de amerikanska produktionerna som förlagor. Det är alltså fullt möjligt även för en före detta axelmakt.²⁶³ Samtliga hantverkspunkter som redovisats ovan i fråga om att förstärka intrycket av ”historisk sanning” återfinns i de finska filmerna.

I fråga om framförallt Norge, men även Danmark, så är det ockupationen som står i centrum för filmerna. Det finns här ett potentiellt problem med tanke på filmernas nationella uppgift, eftersom kopplingen mellan motståndsrörelsen och statsmakten försvagas, jämfört med de exempel som listats ovan. Eftersom statsledningen i Norges fall befann sig i exil i London samt i Danmarks fall tolkas som illegitim (”samarbetsregeringen”) skulle den kollektiva identifieringen med motståndsrörelsen kunna bli mindre. Det var inte nationen i form av en värnpliktsarmé som stred mot ockupationen, utan ett fåtal individer. Men denna fråga är aldrig aktuell i respektive lands filmer. Dessa är på senare tid dels den norska *Max Manus*, dels den danska *Flamman och Citronen*.²⁶⁴ Dessa båda filmer är extremt likartade och passar väl in i mallen för andra världskrigsfilm, utifrån de sju punkterna ovan. Till skillnad från de finska filmerna har norska och danska produktioner inga problem med förhållningssättet till nazismen och Tyskland: nazis-

terna är tydliga och ondskefulla fiender. De problem som finns med i filmerna rör istället andra frågor, som i Danmarks fall att *Flamman och Citronen* underkommunicerar det danska godkännandet av Nazitysklands ”truppnrvaro” i landet 1940, och i Norges fall att *Max Manus* exkluderar den kommunistiska motståndsrörelsen. Dessa invändningar har inte förorsakat någon debatt i Danmark, och även i Norge har diskussionen varit lågmäld, även om den har existerat. Istället har dessa filmer fungerat väl som nationella identitetsskapare i både Norge och Danmark.²⁶⁵

Detta kanske tyder på att dessa länder har integrerat ett mer självkritiskt förhållningssätt även i den populärhistoriska uttolkningen. Danmark var formellt sett inte ockuperat under denna tid; den danska regeringen godkände den tyska truppnrvaron, om än under protest och exempelvis anmälde sig 15 000 danskar såsom frivilliga till Waffen-SS under kriget. En viss avmytifiering av den egna rollen som offer och motståndsfäste har lämnat tydliga spår i historieskrivning och det kollektiva minnet.

Någonstans i Sverige och 1939

Den allt annat överskuggande svenska produktionen i fråga om Sverige under andra världskriget är *Någonstans i Sverige* från 1973, en tv-serie i sju delar som skildrade en handfull svenska värnpliktiga under beredskapsåren. Viktigt i sammanhanget är att den inte hör hemma under genren *krigsfilm*, eftersom soldaterna aldrig deltar i några strider. Serien blev en enorm succé: ”på den tiden fanns det ju bara två kanaler, så hela svenska folket satt bänkat”, enligt regissören Bengt Lagerqvist.²⁶⁶ Produktionen grundlade vidare den svenska extremt självkritiska synen på det egna landets politik. Sverige agerar klandervärt som stat, samhällets elit är tydligt anstruken av sympati för Nazityskland och de enda positiva handlingarna utförs av enskilda värnpliktiga. Bakgrunden är, enligt historikern Alf W. Johansson, att kriget i Sverige inte fungerade ”positivt identitetsskapande – till skillnad från i de andra nordiska länderna”.²⁶⁷ Möjligen kan *Någonstans i Sveriges* kritiska bild tolkas utifrån sin historiska kontext, det tidiga 1970-talet, såsom den moraliskt och politiskt

väl medvetna 1968-generationens uppgörelse med sin föräldrageneration. Effekten av *Någonstans i Sverige* blev emellertid bestående, och är slående lik den kritik som manifesterades knappt 20 år senare i journalisten Maria-Pia Boëthius kända uppgörelseskrift *Heder och samvete* från 1991.²⁶⁸ Den moraliska debatt som ägt rum sedan 1990-talet, om svensk skuld under andra världskriget,²⁶⁹ har alltså sitt ursprung i 1970-talet.

Efter *Någonstans i Sverige* finns bara en enda svensk spelfilmproduktion om krigsåren och det är filmen *1939*, som hade premiär 1989.²⁷⁰ Med tanke på att filmen tillkom utifrån en tävling som Svensk Filmindustri arrangerade, där svenska folket skulle bidra med sina minnen från krigsåren (1989 var det 50 år sedan krigsutbrottet) är det intressant hur frånvarande själva kriget är i filmen. Striderna existerar bara som en fond till huvudpersonen Annikas öden och äventyr. Annika representerar SF-tävlingens vinnare, Helmy Helin, som i filmen spelades av den danska skådespelerskan Helene Egelund. Karaktären Annika är inflyttad från Värmland till storstaden Stockholm. Också här förekommer en del kritik mot svenska statens agerande under krigsåren, bland annat skildras dramatiskt hur norska soldater avvärjas då de passerar svenska gränsen. Men denna kritik är ändå nedtonad, till förmån för Annikas värld av slaggers, eleganta frisyrier och nostalgiska Stockholmsbilder. *1939* är långt ifrån någon krigsfilm, vilket inte minst visar på skillnaderna i synen på andra världskriget som nationell identitetsskapare i Sverige respektive Finland.

Gränsen

Tiden från 1945 fram till slutet av 00-talet var svensk krigsfilm i stort sett icke-existerande. År 2007–2008 hade dock två krigsfilmer om den fiktive, medeltide hjälten Arn premiär. 2011 lanserades *Gränsen*.²⁷¹ Det går redan här att anmärka att åtminstone historierna om Arn var medvetet producerade för att vara nationellt identitetsskapande. Detta enligt journalisten Jan Guillou, skapare av Arn, som kritiserade att ”svenskar” i gemen inte kände till hur det egna landet blev till. Guillous svar var att hänvisa till slaget vid Gestilren år 1210 såsom ”Sveriges Gettysburg, nationens födelseplats [...] Efter det blodiga riddarslaget uppstod det

vi i dag kallar vårt land”.²⁷² Möjligen kan alltså även *Gränsen* sättas in i samma nutida kontext, vars konservativt präglade uttryck är krig som skådeplats för nationellt avgörande händelser.

Gränsen utspelar sig krigsvintern 1942–1943 vid en värmländsk postering nära det tyskockuperade Norge. Huvudpersonen, löjtnant Aron Stenström (André Sjöberg), får befäl över en handfull svenska soldater, bland vilka hans yngre broder återfinns. När brodern beger sig på nattligt skidäventyr till Norge och tillfångatas av tysk trupp, börjar dramat: löjtnant Stenström bestämmer sig för att frita sin bror ur de onda tyskarnas klor. Just det regionala värmländska perspektivet är en viktig detalj för filmen, som fick stor uppmärksamhet i lokalpressen under inspelningstiden.²⁷³ Det går alltså att problematisera *Gränsen* som nationellt identitetsskapande, eftersom filmen även är regionalt identitetsskapande. Produktionen erhöll mycket uppskattande bevakning i lokala medier, som passade på att intervjua lokala åldrande veteraner från krigsåren.²⁷⁴ Filmens ”världspremiär” ägde rum i värmländska Torsby.²⁷⁵ Samtidigt har filmmakarna ansträngt sig för att göra filmen till något mer än en regional historieskildring. Exempelvis återspeglar rollkaraktärerna hela Sverige. Dialekterna som talas är stockholmska, göteborgska, finlandssvenska, etc. Enbart huvudpersonens flickvän Karin (Marie Robertson) talar en påtagligt värmländsk dialekt.

I relation till den etablerade mallen för andra världskrigsfilm, att det som skildras är en *objektiv sanning*, borde det vara en omöjlighet för *Gränsen* att passa in eftersom filmen bygger på en fiktiv historia. Produktionen försöker emellertid ta sig runt detta problem. Redan i förtexterna fastslås att ”under andra världskriget försvann nästan 300 [svenska] soldater spårlöst. Det här är historien om 6 av dem.” Via detta påstående vävs handlingen i *Gränsen* in i ”verkligheten”. På filmens webbplats kan man läsa följande: ”Bygger filmen på en verklig hemlig operation? Inte vad vi vet. Men om det skulle ha hänt som i ’Gränsen’ så skulle det heller aldrig ha kunnat bli offentligt – det är det som är så kittlande. Det kan ha hänt, blivit sekretessbelagt på 70 år, och kommer att avslöjas år 2012, vem vet?”²⁷⁶ Historiska ”fakta” används som bärande element i filmens handling. Anspråken på realism är höga, vilket understryks med hjälp av en långsam och utdragen handling, fokus på krigets vidrighet, högt ställda krav på autenticitet i fråga om rekvisita, samt återopandande av att

experter deltagit i produktionen såsom granskare. Förtexter som försöker placera filmen i sin historiska kontext har redan berörts.

Krigsvintern 1942–1943 var extremt händelserik,²⁷⁷ framför allt eftersom det var under denna tid som hela kriget vände, då den tyska krigsmakten förlorade slaget vid Stalingrad. Svenska UD:s arbete för att rädda judar startade på allvar och medvetenheten var stor om vad som hände. Vid Gustav Adolf-festligheterna i Lützen informerades den svenske ärkebiskopen Erling Eidem viskande om Förintelsen. Samtidigt nådde judeutrotningarna Norge och svensk press exploderade i ilska över att 532 norska judar fördes ombord på det tyska fraktfartyget *Donau*, för vidare transport till förintelselägren. I övrigt dominerades den svenska utrikespolitiken denna vinter av de så kallade norska kvarstadsbåtarna – det vill säga de norska handelsfartyg som efter det tyska angreppet på Norge låg kvar i Göteborgs hamn. För Sverige var detta under krigstiden ett känsligt ämne eftersom båtarna orsakade diplomatiska kontroverser med både de allierade och Tyskland. I januari 1943 sonderade utrikesminister Günther sin sovjetiske kollega Molotov angående separatfred med Finland. Han fick ett försiktigt positivt svar. Några dagar senare kapitulerade den tyske befälhavaren i Stalingrad, med en hel armé på 20 divisioner.

Gränsen tar istället fasta på en mer perifer historia, den så kallade ”operation Polarfuchs”. Benämningen kan orsaka viss förvirring eftersom det existerade två tyska operationer ”Polarfuchs” under andra världskriget. Anfallet mot Sverige var den ena, medan den andra var en del av det stora anfallet mot Sovjetunionen 1941. Målet med den sistnämnda var att inta den sovjetiska hamnstaden Murmansk. Den förstnämnda operationen innebar att 17–19 tyska divisioner skulle anfalla Sverige, via Danmark och Norge. Planen var dock en ren fantasiprodukt eftersom dessa divisioner aldrig existerade. Det kan tilläggas att förväxlingar mellan *tysk anfallsplanering mot Sverige* respektive *ett förestående anfall mot Sverige* är mycket vanliga, än idag. Ett Tyskland i krig var tvunget att ha färdig planering, om man skulle bli pressade att besätta Sverige. Detta är dock långt ifrån detsamma som att ett sådant anfall skulle iscensättas. Ändå bygger det avgörande dramaturgiska momentet i *Gränsen* på att filmens huvudpersoner upptäcker dessa anfallsplaner, då de tagit sig in i det ockuperade Norge. Filmen

exkluderar således både att andra världskriget vänder i Stalingrad vid samma tid – och därmed negligeras Sovjetunionens insats – och att den samtida dramatiken kring att Nazitysklands judepolitik når Norge, där huvudpersonerna befinner sig. Med andra ord exkluderar *Gränsen* För-intelsen. Bägge dessa exkluderings stämmer väl överens med de amerikanska produktionernas etablerade normer för filmer av detta slag. En inkludering av dessa händelser hade dock lätt kunnat göras. Om man hade velat kunde de svenska soldaterna i filmen ha nåtts av information om Tysklands avgörande nederlag respektive stött på en flyende norsk jude i skogarna. Men så blev det alltså inte. Undantaget är att ordet ”judefrågan” nämns i en dialog i filmens inledning och utlöser en konflikt bland soldaterna.

Den veke svenske mannen

Hittills har denna komparativa analys av *Gränsen* i stort sett bekräftat att filmen överensstämmer med den amerikanska mallen för andra världskrigsfilm. Dessutom finns intertextuella kopplingar till övriga nordiska produktioner. Hotet av tysk ockupation (och det faktum att filmen till stor del utspelar sig i det ockuperade Norge) ansluter till de norska och danska filmerna, medan *Gränsens* norsk-värmländska vinterlandskap 1942–1943 och ständiga skidåkande ansluter till bilden av finska vinterkriget 1940–1941 samt vinterscenerna i filmer om det så kallade ”Fortsättningskriget” 1941–1944 (exempelvis *Framom främsta linjen*). Det senare förstärks av den finske krigsveteranen Järvinens närvaro. Associationen går naturligtvis omedelbart till den tidigare nämnde Harry Järv, huvudperson i *Framom främsta linjen*. För övrigt har också de värnpliktiga i *Någonstans i Sverige* från 1973 en krigsveteran vid sin sida. Men medan veteranen från 1968-generationens *Någonstans i Sverige* var kommunist och före detta frivillig i spanska inbördeskriget, där han hade slagits mot Franco och fascisterna, så är hans motsvarighet i *Gränsen* finländare och veteran från vinterkriget 1939–1940, där han slagits mot kommunisterna och Sovjetunionen. Detta ideologiska lappkast ska inte övertolkas, men det är värt att notera. Karaktären Järvinen ska jag strax återkomma till.

Det finns emellertid också en påfallande skillnad i svenska *Gränsen* gentemot övrig internationell produktion, och denna kommer vi åt via en enklare genusanalys: hur konstrueras maskulinitet i filmernas bärande karaktärer?²⁷⁸ Krig betraktas traditionellt som ett maskulint hantverk, rentav som det yttersta uttrycket av maskulina och *virila* dygder som tapperhet, ridderskap, fysiskt mod och styrka. Detta kommuniceras vanligen mycket starkt i krigsfilmsgenren. Maskuliniteten hos männen i krigsfilmer framhävs ofta via deras relativa tystnad. De säger det som behöver sägas, men inte mycket mer. Detta syns i princip i all krigsfilm, då klassiska krigsfilmhjältars repliker – som framförda av Humphrey Bogart, John Wayne, Sylvester Stallone eller Arnold Schwarzenegger – har som kännetecken att de är korthuggna. Nationellt excellerar finska krigsfilmer i maskulin tystlåtenhet. Feminitet hos männen konstrueras tvärtom ofta med pratighet och innebär att soldaten ifråga är osäker, rädd, feg, oprofessionell, gröngöling – eller rentav en förrädare. Sammanfattningsvis är han opålitlig. I den mån kvinnor förekommer i andra världskrigsfilm har de varierande feminiteter. Antingen är de krigspersonal – exempelvis lottor, partisaner eller motståndskvinnor – och som sådana kan de vara nästan lika maskulina som männen. Dock med vissa undantag: deras vapen kärvar ofta i kritiska situationer, de övermannas av fiendesoldater, de framhävs som vackra och sensuella – kort sagt, de behöver assistans från de ännu mer maskulina männen. Intressant nog kommenteras maskulinitet och feminitet i krigsfilm av *Gränsens* producent Johnny Steen på filmens webbplats:

Gränsen är kanske mer än något annat en historia om starka brödraband. Varför är ”bröder i krig” så tacksamt på film? Jag tror inte att bandet bröder är starkare än t.ex. systrar. Det är väl helt enkelt så att ”Krig” är mycket människans värld. Framför allt under andra världskriget och före det. I den moderna krigsfilmen hittar vi ju både Meg Ryan i *Courage under fire* och Demi Moore i *G.I. Jane*. Det är blodsbandet som gör det starkt, oavsett ålder och kön.²⁷⁹

Alternativt – och absolut vanligast – är kvinnor i krigsfilmer omhändertagande sjuksystrar, oroliga kärlekspartners (ofta gravida!), pjåskiga mödrar och så vidare. Då manifesteras traditionellt feminina dygder i dessa kvinnor. I *Gränsen* blir detta närmast övertydligt genom huvudpersonen Arons gravida flickvän Karin, som också förkroppsligar

och sammanför den traditionella bilden av nationen som en kvinna ("Moder Svea") med den symbolik som ligger i havandeskapet: familjens, släktens eller nationens fortbestånd och framtid.

Gränsen är udda, eftersom den delvis bryter mot den traditionella konstruktionen av det maskulina. De svenska soldaterna är påtagligt feminina, om man jämför med deras kolleger i andra länders krigsfilmer. I *Gränsen* kramas soldaterna! Huvudpersonen har en gravid flickvän, vilket i och för sig är vanligt i genren, men den svenske soldaten betar sig påfallande feminint med mamman och hennes mage. När striderna utbryter är de svenska soldaterna helt känslöstyrda, de klarar knappt av att avfira ett skott utan att börja gråta. Elddopet, då män genomgår en kris och blir till riktiga män, är i och för sig ett vanligt tema i krigsfilmer. Men i *Gränsen* upphör aldrig de svenska soldaterna med sin gråtmildhet och sin känslomässighet inför kriget. Detta drivs så långt i filmen att det under den biografvisning jag bevistade gav upphov till ofrivilliga fniss från publiken.

I *Gränsen* har de feminina svenskarna sin antites i sin finske stridskamrat, krigsveteranen Wille Järvinen (Antti Reini), som till skillnad från de vecka rikssvenska soldaterna har härdats av konkret stridserfarenhet under finska vinterkriget. Järvinen är tyst, kompetent och därmed "maskulin" till skillnad från svenskarna. Detta blir närmast övertydligt när spänningen tilltar. Huvudpersonerna snubblar nämligen i Norge över en tysk anfallsplan mot Sverige, och upptäcker den redan nämnda ockupationsplanen "Operation Polarfuchs". Den privata räddningsaktionen förvandlas till en underrättelseoperation av största vikt för Sveriges säkerhet. Den tyska anfallsplanen måste föras hem till den svenska militärledningen, för att föregripa att Sverige ockuperas. I en scen där de stridande smörjer in sig med fett för att stå emot vinterkylan vid minus 40 grader uppmanas Järvinen att vara extra noggrann då han smörjer in sin penis, varpå han svarar enligt nedan:

Järvinen: Det går inte.

Befålet: Varför inte?

Järvinen: Så mycket fett har du inte.

Bilden av den svenske mannen som feminin kan både ses som en nutida nationell svensk identitet. En svensk man är jämställd, städar och

är pappaledig. Den kan även tolkas utifrån hur han ställs mot den finländske maskuline mannen. Intressant nog är detta standardstereotypen angående svenska män i Finland, vars krigsfilmer förefaller ha varit en viktig inspirationskälla för *Gränsen*.²⁸⁰

Viljan att vara med i den stora efterkrigsberättelsen

Gränsen blir ett av många exempel på hur Sverige nationellt försöker närma sig en allmän västerländsk kontext efter kalla krigets slut. I väst utgör erfarenheten av andra världskriget och nazismen en central del i det kollektiva minnet och det har inneburit något av ett nationellt trauma för Sverige att landet stod utanför striderna 1939–1945. Under 1900-talets sista decennier utvecklades en diskurs kring temat ”skuld och skam” i den svenska offentligheten.²⁸¹ *Gränsen* söker reparera denna defekt genom att uppfinna ett svenskt krigsdeltagande och därmed skriva in Sverige i en gemensam europeisk minnestradition. Ändå finns en anknytning till den kritiska hållning som dominerar det svenska offentliga samtalet sedan 1970-talet. Även i *Gränsen* är den svenska samhällseliten – representerad av korrupta högre officerare – klandervärd och moraliskt bankrutt. Men såsom i alla nationella tolkningar av andra världskriget finns det karaktäristika som går utöver ideologisk funktionalitet. I *Gränsens* fall berör det ett centralt tema i dessa krigsfilmer; konstruktionen av den stridande mannens maskulinitet. De svenska soldaterna i de norsk-värmländska vinterskogarna 1942–1943 är tydligt feminina, inte minst i kontrast till övriga nordiska produktioner, framför allt de talrika finska. Bortsett från detta faller *Gränsen* väl in i den standardmodell som råder inom den internationella genren, film om andra världskriget.