



IKER  
GAZTE  
NAZIOARTEKO  
IKERKETA EUSKARAZ

## IV. IKERGAZTE NAZIOARTEKO IKERKETA EUSKARAZ

2021eko ekainaren 9, 10 eta 11a  
Gasteiz, Euskal Herria

ANTOLATZAILEA:  
Udako Euskal Unibertsitatea (UEU)

### GIZARTE ZIENTZIAK ETA ZUZENBIDEA

**Identitatearen eraikuntza eta  
aitaren irudia errusiar zineman**

*Eider Urcola*

161-167 or.

<https://dx.doi.org/10.26876/ikergazte.iv.02.20>



## Identitatearen eraikuntza eta aitaren irudia errusiar zineman

Urcola, E.

*Zinema, errusiar zinema*  
*Euskal Herriko Unibertsitatea*  
*edriverkola@gmail.com*

### **Laburpena**

Aitaren pertsonaia gakoa izan da errusiar zineman. Baina aitaren irudiaren atzean errusiar identitatea eta gizarteko auzi korapilatsuak ezkututzen dira. Sobietar Batasunetik gaur arte, errusiar zinemako aitak gizartearen eta agintariaren errepresentazioak izan dira. Aita indartsuak eraman ziren pantailara Stalinen garaian: aita boteretsua, militarra. Aldiz, krisiak jotako Perestroika garaiko Errusian, aita ahulak irudikatu ziren. Eta egun berriro, aita indartsuak itzuli dira errusiar *Blockbusterren* bidez. Hau da, egun aita-gizarte joko berdina jarraitzen du Errusiar presidentek.

Hitz gakoak: aita, zinema errusiarra, errusiar gizartea

### **Abstract**

*The figure of the father has been a key character in the Russian cinema. But behind the image of the father is hidden a complex issue of the Russian identity and society. From the Soviet Union until now, the fathers of the Russian cinema have been the representations of the society and the leaders of the country. Powerful fathers were the character of the Stalin era: strong father, military ones. However, in the years of the Perestroika the fathers were represented as weak figures. Now, again, the strong fathers are back with Russian blockbusters. So, nowadays the Russian president is repeating the same game of representations.*

*Keywords: father, Russian cinema, Russian society*

### **1. Sarrera eta motibazioa**

Aitaren irudia zinema errusiarrean ohikoa den figura da. Baina aitaren irudiaren atzean errusiar identitatea eta gizarteko auzi korapilatsuak ezkututzen dira. Identitatearen, aitaren eta zinemaren arteko lotura ulertu ahal izateko hasierara jo behar da: identitatearen sorkuntzara eta eraldaketa historiakoetara.

Errusiar inperioa indartsua izan zen, Inperio Mongoliarraren hondakinetatik eraikia. Honen ostean, Romanov dinastiaren izenpean ezagutuko zen. Europako errege etxe handi bat izan zena lurralde zabalak hartuz. Ondoren, monarkia ereditutik aldentuta eta inperio berri/ezberdin baten planteamenduan, Sobietar Batasunak urte luzeetan goraiatu zuen herrialde boteretsuaren ideia eta identitatea (Condee, 2009:11-14).

Gainera, Sobietar Batasuneko hasierako urteek zer esan berezia izango dute identitatearen auzian. Batez ere, iraultzaren lehen urteetan eta Stalinen agindupean, non identitatearen eta gizartearen egiturak oihartzun nabaria izan zuten zinema bide izanik. Leninen ideietatik tiraka, zazpigarren artea zutabe izan zen Errusiar gizarte berriaren eraikuntzan, zinema helburu politiko-sozialekin erabiliz (Pisch, 2016:191-289; Graham, 2003: 71; Gosilo eta Hashanova, 2003; 9-11; Montero, 2000: 95-121; Shlapentokh eta Shlapentokh, 1993:21-35).

Hala ere, hau ez zen beti horrela izan eta Perestroika garaian jasan zuten ahuleziak influentzia izan zuen gizartearen identitatean. Perestroika garaian eta aurreko urteetan egongo diren agintariak, aitak baino, aitona izango baitira; Errusiak bizituko duen krisi sozialaren-politikoaren-ekonomikoaren ondorioz (Goscilok eta Hashanovak, 2003; 9).

Identitatean eta sozio-politikan izandako eraldaketa hauek isla berezia izango dute zinean, bereziki aiten irudian. Zinema errusiarrean eman diren aitek amaraun hau biltzen baitute. Hein batean, zuzendariek gizartearen islak erreproduzitu dituzte pantailetan, eta hemen, gizarte baten egiturak erakusteko ahaleginan agintariek/aitek duten pisua handia da.

## 2. Helburua

Errusiar identitatea eta aitaren irudiaren erabilera zineman nola elkar elikatzen joan diren erakutsi nahi da. Hau da, nola sozio-politikoki garatu den gizon-agintariaren posizionamenduak eragina izan duen identitatean eta ideia hau nola islatu den pantailetan aitaren irudiaren bitartez garaian-garaikora moldatuz.

## 3. Metodologia

Ikerketa hau aurrera eramateko erabili den metodologia analisi filmikoarena da. Analisi filmikoaren metodoaren helburua ez da soilik filmak zer dioen aztertzea, baita nola dioen ere. Hau da, ikusten dugunak sortzen duen edukiaren analisia, hots, hartzen diren erabaki formalek eta estetikoek (ikus-entzunezko lengoia) izango duten esanahia. Horretarako, filma deskonposatu eta konposatu egin behar da etengabe zer-nola galderei erantzunez (Marzabal eta Arocena, 2016:15; Casetti eta Di Chio, 1991). Metodologia hau aplikatu da lan honetan agertzen diren film guztiei. Horretaz gain, bestelako materiala ere erabili da: liburuak, artikulak ...

## 4. Ikerketaren muina

Azterketaren muina zinema bada ere, kontuan izan behar da gizartearen hori baino lehenago jada bazeudela errepresentazioak. Horregatik, erlijioa abiapuntutzat hartuz, Goscilo eta Hashanovak (2003:6) erlijioak aita errepresentatu zuela diote, bereziki, aita tiranikoa. Ondoren, Eliza Ortodoxoan fokatuz eta hurrengo pausua emanez (istoriotik-lurrera), Jainko aitaren ordezkaria lurrean Tsarra izendatu zuten. Tradizio historikoak eta politikoak urteetan zehar, Errusiar agintariaren irudia nazioaren aita bezala kokatuko zuen Tsarra, *Zar Batiuska*. Errusian, Tsarrak ondorioz, posizio autoritarioa eta boteretsua izango zuen gizartearekiko, Jainkotiarra. Hala eta guztiz ere, Tsarraren gailentasunak, bere autoritate eta botere guztiz gurtua, oso lotua zegoen errusiar kolektiboaren irudimenean (Goscilo eta Hashanova, 2003:8-9). Hortaz, tiranikoa izan da ere, mirestua zen. Anbibalentzia hau gakoa izango da aurrerago datorrena ulertzeko.

Iraultzak herrialdea hankaz gora jarri arren, bai Lenin eta bereziki Stalin, dibinitate moduan errepresentatu ziren berriro, botere absolutua helarazten zuten irudiak zabalduz Sobietar Batasuneko errai guztietan zehar [1 irudia, 2 irudia]. Eta ez da kasualitatea zinemara joango den ikonografia hori oso lotua egotea erlijio irudiari, Jainkotiarra (Gosilo eta Hashanova, 2003: 9).

### 1. Irudia. Pich (2016:286)tik hartua



## 2. Irudia. Pich (2016:287)tik hartua



Aipaturiko Jainkotik Tsarrera egiten den jauzia egiten baita Leninekin eta batez ere, gerora zer esan handia izango duen Stalinekin. Azken honek sistema bisual eta kultural oso bat jarriko baitu bere aita-Jainko irudiari begira (Pisch, 2016:191-289; Graham, 2003: 71; Gosilo eta Hashanova, 2003: 9-11; Montero, 2000: 95-121; Shlapentokh eta Shlapentokh, 1993:21-35). Eta Tsarrarekin gertatu zen bezala, aita horren irudi Jainkotarra erakusten bazen ere, aita tiranikoa hor zegoen.

Stalinen kultuak bi irudi edota arketipo biltzen dituela dio Pischek kartelen baitan eginiko azterketan. Batetik, bere irudia lider militar gogor moduan (gerra zibileko liderra izan zen, eta ondoren Gerra Patriotiko Handikoa) eta aldi berean, beste irudia, agintari zaintzailea eta humanoa. Sobietar gizarteari begira dagoen lider bat. Bi arketipo hauek, soldadua-gerlaria eta aita, salbatzailearen arketipo nagusiago batean elkartzen dira (Pisch, 2016:200) [3 irudia]. Hau da, anbivalentzia bat sortzen da hemen: nazioaren aita eta tiranoa gizon eta erreferentzia bakarra dira gizartearentzat.

## 3. Irudia. Pich (2016:277)tik hartua



Adierazi bezala, Stalinekin sistema bisual eta industria oso bat eraiki zuen bere irudi hori helarazteko: irudiak, kartelak, propaganda ... eta horien artean zazpigarren artea. Zinemaren bitartez, sobietar familia handiaren ideia zabaldu nahi zuen, bera aita bezala jarritz (Prokhorov, 2003:30-31). Aita-agintari-gizon dinamika hori oso ondo ikusten da *Suvorov* [Suvorov, 1941, Mikhail Doller eta Vselovod Pudovkin] filmean, non Alexander Vasilyevich Suvorov (1729 – 1800) agintariaren istorioaren bizitza kontatzen duen, hots, militar ausart bat da filmaren zutabea (Shlapentokh eta Shlapentokh, 1993:75-76).

Hala ere, aita boteretsu, miresgarri eta tiraniko honek amaiera izan zuen. Baina Stalinen heriotzak agian inoiz pentsatuko ez ziren ondorioak ekarri zituen aitaren irudian. Stalinen ondoren etorri ziren aitak, krisi larriaren zegoen Errusia bati erantzun behar izan zioten eta izaeraz ere ez ziren Stalin edota Lenin bezain karismatikoak. Hortaz, ez zuten aita irudi bat zabaldu, aitona ahul batzuen baizik. Hortaz, aita boteretsu eta miresgarri horren irudia ez da guztiz desagertuko eta nostalgia garatuko da Errusian pixkanaka.

Urteak aurrera doazen heinean Sobietar Batasuna krisian barrurago joango da. Jada sobietar identitate indartsu horrek ez du balio eta horren ordean balorerik gabeko aitak/gizonak azaltzen dira, familiak apurtuak daude pairatzen duten krisi politiko-sozialaren ondorioz. Hortaz, eskaintzen duten irudia motelarena da, nahastuta, arazoak ditu, ez daki zer egin, zurrumbilo batean dago, guztiz apurtua.

Honek ez du esan nahi atzerago sobietar zinean eman zen familia irudian ez zeudela familia apurtuak. Perestroika aurreko zinemaren familia apurtuak bazeuden, baina beti prozesu historiko baten ondorioz ziren. Adibidez, Gerra Handia (Bigarren mundu gerra) edo Errusiar gerra zibila, hau da, gertakariak ziren. Perestroika garaian aitaren gabezia bestelako arazoengatik zen. Familia apurtuak sobietar pantailak bete zituzten 1980-1990 bitartean, gehiengoak, biktimak, metaforak ziren sistemaren huts egiteak irudikatzen zituzten, eta ez denboraren anomaliak sorturiko gertaeraren baten ondorioak (Graham, 2003; 72-73).

Familia apurketak gizarte baten haustura errepresentatzen zuen eta pitzaduraren sinbolo nagusi bilakatu ziren aitak. Garai oparoetan irudikatzen zuten boterea, jada ez zuten. Eta urte batzuk lehenago aita boteretsuak islatu zituen bezala, orain, aita ahulak pantailaratzen hasten da zazpigarren artea, krisian dagoen aita, krisian dagoen gizartea. Perestroika garai honetan hori dotore islatzen duen filma *Little Vera* [Malenkaya Vera, Vasili Pichul, 1988] da. Film honen kasuan zentroan dagoen harremana aitaren eta alabaren artekoa da; bai batak, zein besteak bete-betean betetzen baitute garaiko metafora.

Vera (alaba) Sobietar Batasuneko hiri industrial batean bizi den nerabe gaztea da bere amarekin eta aitarekin, anaia kanpoan dabil lanean. Gaztetxo baten antzera, tabernetara joaten da, alkohola edaten du, gauez irteten da, lagunekin hitz egiten du maitasun eta familia kontuez eta sexu harremanak ditu bere bikotearekin. Eskaintzen duen irudia Sobietar Batasunarekin apurtu duen gazte batena da. Mendebaldeko itxura du eta baita jarrera, bere askatasuna aldarrikatzen du. Hau batez ere, bizi duen kaiola salatzen egiten du. Verak eta bere lagunak erakusten duten sistemarekiko ukapena belaunaldiaren ezaugarri bat da, eta beste garaiko film askotan bezala, indar handia egiten da ulertarazten sistemaren balore gabezia. Zaharrak bezain galduak daude gazteak, jada gazteei ez die balio zaharren egiturak. Protagonista gaztea utzita dago, ez du ez etorkizunik, ez iraganik, orainaldi toxiko bat bakarrik (Brashisky eta Horton, 1992:111-118). Beraz, bizitza librea daraman irudia eskaintzen badu ere, identitate krisi handi bat pairatzen du. Zeinaren erroak etxean dauden, zulo beltz batean dagoen aitak irudikatuta.

Aita langile klaseko gizon alkoholikoa da, maiz biolentoa (fisikoki eta berbalki) bere emaztearekin, alabarekin eta honen bikotekidearekin. Aita ere galdua dago, urte horietan Sobietar Batasuna zegoen bezala. Beraz, identitate gabezia hori aita ahul horrek ezin du konpondu, bera baita nahasmen hori, ez daki zer egin eta alaba zurrumbilo berean hondoratua dago berarekin.

Perestroika garaiko pertsonaia alkoholiko askoren antzera, Veraren aita infantilizatu egiten du zuzendariak: ezin du berak bakarrik ibili, lerdea dariola ibiltzen da eta bere ahotsa negar

zotinka entzuten dugu. Filmaren amaieran, bihotzeko baten ondorioz, sukaldean erortzen da, lurrean mugitu ezinik gelditzen da eta ez da gai bere seme-alaben izenak oihukatzeke laguntza eske. Verarentzat aita ez da eredu on bat eta filma aita eredugarri baten bila igaroko du, eredu horretatik pasatuko dira bere anaia eta bikotea (Graham, 2003; 80).

Veraren aitaren heriotza metaforikoa da, heriotza horren bidez pelikulak jada geroz eta argiagoa den belaunaldi baten xedea jasotzen baitu, belaunaldi inpotente bat eta zer esan gutxi duena, guztiz ahulduta dabilena (Graham, 2003; 80). Hau da, aita galdu horiek erregimen galdu bat islatzen dute, identitate galdu bat duen gizartea. Eta galera horren da handia, alaba ere berarekin eraman duela arrastaka.

Baina historiak aurrera jarraitzen du. Perestroika garaiaren amaierak orain azaldutako aita irudiaren amaiera dakar. Baina amaiera horrekin iraganeko aita zorrotzaren itzuleraren nostalgia sortzen da gizartean. Hau da, azaldutako egoera sozio-politikoaren ondorioz, aita berri baten bilaketa nazio-estatu berriaren zer egin politikoa bilakatzen da mende berrian. Eta sistema-garai aldaketak ere, pentsatu ez ziren nostalgiak sortu ditu orainaldian, aita eredu on baten nostalgiaren ordez, aita zorrotz (ia tiraniko) baten nostalgia garatu baita egungo Errusian, berriro Errusia “handi” bat sortuko duena (Hashanova, 2003:171).

Argi geratu zen, errusiar gizarte galduak, oinarri ideologiko gabeziak, ideia berrien inguruan elkartu behar zirela eta iraganarekin bakeak egin. Semeak, zeinak aurrena haien aitak errefuxiatu zituzten, berriro hasten dira haien bila, belaunaldietako transmisio apurtua konpontzeko. Aitaren gabeziaren edo hutsunean gaia, 1990. Hamarkadan hainbat filmen ardatza izan zena, ezin zen alde batera utzi. Askotan, tramaren zati bat aita galduaren edo figura alternatibo baten bilaketa zen. Semeak aitak aurkitzen zituzten eta onartu egiten zituzten haien pekatuekin eta iraganeko akatsekin. Kontuan izanik honek duen esanahi kulturala, ideologikoa, erlijiosoa eta historia mitologikoa aita errusiarraren inguruan. Aita “galdu” bat aurkitu eta bere ondorengo belaunaldien jarraikortasuna eraikitzea eginkizun soziala eta politikoa bilakatu zen. Geroz eta garrantzitsuagoa izanez estatu errusiar berriarentzat. (Smorodinskaya, 2003:90)

## 5. Ondorioak

Mende berriak, aita berria ekarri zuen Errusiara: Vladimir Putin. Presidentearen ospearean zati bat, izatez, agian orain arte azalduko irudi horren transformazioan dago. Hasteko, Sobietar Batasuneko partiduko funtzionarioa izan zen, lider energetikoa da eta gehiengoaren begietan gaztea izanik ere nazioaren babestailatzat jo zaió (Gosilo eta Hashanova, 2003:10).

Goscilok eta Hahsanovak azaltzen duten ibilbide honetan sakonago erreparatzen badugu, orain arte ikusitako faktore askori zeinen lotuta dagoen ikusten da. Hein batean sobietarra baita -identitate oparoari lotuta, Putin militarra izan baitzen, KGBko kide-, gaztea da- honek Sobietar Batasuneko aitonetatik bereizten du-, nazioaren babestailatzat jo zaió -aita- eta boteretsua da -soldadu mirestua-. Hau da, Putin berriro aita indartsu baten antzera jartzen da, Stalin, Tsarra eta horrelako figurekin alderatuz, nazioaren aitak bezala izendatuak izan zirenak. Zorroztasun honek gizarteak azken urteetan garatu duen nostalgia betetzen du.

Erregimen sobietarreko autoritate politikoak eta diskurtsiboak jarraitu egin du, eta berarekin aitaren irudikapenak (Gosilo eta Hashanova, 2003:20). Gainera, diskurtsoaren trantsizio horrek, zer esan handia izan du Putinekin. Perestroika urte gogorren ondoren, oparotasunak josiko du Putinen garaia. Ukatu ezina da honek bere figuran izango duen eragina, berriro, Errusiaren identitate indartsua gorai patuz. Eta hau presidenteak berak ere bultzatu du, zinean.

Norrisek bi gako ospetsu jartzen dizkio Putinen aginteari: abertzaletasunaren gorakada eta iraganaren oroimena. Errusia zaharra berri bilakatu du, sinboloak nahasiz, istorioak eta

oroitzapenak ber-hartuz herrialde harro bat izateko (Norris, 2012: 5). Eta hau zinemaren bitartez egin du, bereziki *Blockbusterrak*.<sup>1</sup>

*Blockbusterren* auzia sakona da. Norrisek 2012.urtean idatzitako liburuan luze eta zabal argudiatzen du *Blockbusterrak*, identitate berriak eta iraganeko Errusiako sinboloak nola dauden lotuak (Norris, 2012). Labur kontaturik, behar batetik hasten dela dio garapena. Rubloaren jaitsieraren eta urte oso gogorren ondorioz produktu merkeak eta lokalak behar ditu Errusiak. Baldintza ekonomiko horretaz gain, gizartean heroi propioak izateko nahia sortzen da, nostalgia bat baitago:

Errusiako zero urteetan, nahirik zabalduena abertzaletasunarena zen. Produktu lokalak geroz eta gehiago saltzen ziren abertzaletasuna marka bezala erabiliz. “Errusiar marka” hau *rubloaren* kolapsoarekin heldu zen bere gailurrera eta horrekin batera produktu merkeagoen beharra errusiar kontsumitzaileentzat. Publizitate berri “nazionala” azaldu zen, zeina askoz hobeto saltzen zen abertzaletasunaren ideia historiari lotuta joaten bazen. Eta marka batek emozionalki lotura nabaria izan bazuen, eta jarraitu zuenak, errusiar zinema izan zen, “gure” historia, “gure” zinema eta “gure” heroiak bezala zabalduz (Norris, 2012:11).

Gure historia, gure zinema eta gure heroiak (gizon-aita-agintariak). Honek orain arte aipatu dugun identitatea-aita-zinema lotura bete betean osatzen du. Kolapsoaren ondoren identitate berri bat behar dute, heroiak behar dituzte Errusia berrian, eta horiek *blockbusterren* bidez agertuko dira, hots, orainaldiko aitak.

Berreraikuntza historikoak jarriko dira pantailan, iraganeko heroiak eredu izango direla identitatearen eraikuntzan dio Norrisek. Gainera, egun aukera zabala dagoela identitate hori osatzeko salatzen du. Pantaila dena eraman baita, Tsarraren garaiko identitatea, Errusiako paisaiak, folklorea, musika ... etab. Honela borobiltzen du Norrisek (2012:316): “menu aberatsa da Errusiar nazionalismoarena, berria eta zaharra”.

Ibilbide osoan zehar ikusi dugu identitatea, abertzaletasuna eta aita horren irudia nola eman den zinean. Bada, egun bete betean eman du Kremilnak *Blockbuster*-en produkzio abertzaleekin. Azken urteetako ospetsuenak zalantzarik gabe, *Night Watch* [Nochnoy dozor, Timur Bekmambetov, 2004], *Day Watch* [Dnevnoy Dozor, Timur Bekmambetov, 2004] eta *Stalingard* [Stalingrad, Serguei Bondarchuk, 2013] dira. *Night Watchen* kasuan arreta jarritz, oinarrian gizon baten borroka dago iluntasunaren indarren aurka berriro argia ekartzeko Errusia kapitalistara. Gainera, protagonista aita da. Beste behin, agintariaren eta aitaren irudia nahastuta ematen dira.

Gainera, aldaera txiki bat dago, Beumersek zera salatzen du: “Putinen zinemako heroiak erregimenaren ikur bilakatu zen: gizarteari konfiantza ematen zion, eta ikuslea seguru sentiarazten zuen, Errusia orain toki seguru bat bilakatuz” (Beumers, 2009: 259). Abertzaletasunaren eta iraganaren erabileraz gain, Putinek Errusia toki segurua bilakatu du, eta bera jarri da aita.

## 6. Etorkizunerako planteatzen den norabidea

Etorkizunera begira zinemaren historian eta eraldaketan gehiago ikertu beharko litzateke. Zinema, entretenimendu hutsa dela uste baita, baina ez da horrela. Pantaila zurian gizartearen irudia eskaintzen da eta bertatik ikertzaileok hainbat aspektu ikertu ditzakegu. Kasu honetan bezala, errepresentazioak. Hau bereziki baliagarria izango litzateke generoari loturiko auziak ikertzeko, kasu honetan agintari-aita-zinema lotura azaldu den bezala aztertu daitezke egungo zineman: emakumea, immigranteak/emigranteak, arrazakeria ...

---

<sup>1</sup> *Blockbuster*: aurrekontu handi batekin eta blokean egiten diren filmak izendatzeko terminoa da, Hollywoodeko produkzio garai baten ondorioz sortua XX.mendean. Horretaz gain, oso arrakastatsuak izan diren filmak izendatzeko ere erabiltzen da. Informazio erabilgarria: <https://www.gaztezulo.eus/albisteak/blockbusterrak-gora-blockbusterrak-behera>

## 7. Erreferentziak

- Beumers, B.(2009). *A History of Russian Cinema*. Berg, Oxford
- Casetti, F. eta Di Chio, F. (1991). *Como analizar un film*. Ediciones Paidós: Barcelona, España.
- Condee, N. (2009): *The Imperial Trace*. In Oxford University Press.
- Goscilo, E. eta Y, Hashanova. (2003): *Cinepaternity*. Indiana University Press
- Graham, S.(2003): *Models of Male Kinship in Perestroika Cinema*. En *Cinepaternity* (70-86).Indiana University Press
- Hashanova, Y. (2003): *Resurrected Fathers and Resuscitated Sons: Homosocial Fantasies in The Return and Koktebel* . En *Cinepaternity* (169-190).Indiana University Press
- Horton, A. eta Brashinsky, M. (1992), *The Zero Hour. Glasnost and Soviet Cinema in Transition*. Princeton University Press. doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004
- Marzabal, I. eta Arocena, C. (2016). *Películas para la educación*. Cátedra: Madrid, España.
- Montero, J. (2000): *El círculo del poder. Propaganda y represión en la unión soviética de Stalin*. En, de Pablo (Ed.). *La Historia a través del cine La Unión Soviética* (pp. 95-121). Zarautz: Euskal Herriko Unibertsitatea/Universidad del País Vasco.
- Norris, S. (2012): *Blockbuster History in the New Russia: Movies, Memory, and Patriotism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pisch, A. (2016): *The personality cult of Stalin in Soviet posters, 1929–1953*. Australian National University Press.
- Prokhorov, A. (2003): *The Myth of the “Great Family” in Marlen Khutsiev’s Lenin’s Guard and Mark Osep’ian’s Three Days of Viktor Chernyshev*. En *Cinepaternity* (29- 50). Indiana University Press.
- Shlapentokh, D. eta Shlapentokh, V. (1993): *Soviet Cinematography 1918-1991*. New York: Aldine de Gruyter.
- Smorodinskaya, T. (2003): *The Fathers’ War through the Sons’ Lens*. En *Cinepaternity* (pp.89-113). Indiana University Press.
- Smorodinskaya, T. (2003): *The Fathers’ War through the Sons’ Lens*. En *Cinepaternity* (pp.89-113). Indiana University Press.

## 8. Eskerrak eta oharrak

- Eskerrak, Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Lan hau Andrei Zvyagintsev zine zuzendari errusiarraren lana aztertzen ari den tesi baten marko teorikoaren zati bat da.