

DOKUMENTARENS DOBBELTE FUNKTION:
ÆSTETIK, PERCEPTION OG POLITISK
ORGANISERING I
MR. NOBODY AGAINST PUTIN

PISKK/ 2. SEM / KA/ 20 ECTS
JULIA CHOMA (202207511)

AFLEVERINGSFRISTEN: 28/05- 2026

ANTAL TEGN INKL. MELLEMNUM: 46 790

Indholdsfortegnelse

1.0	Indledning	3
1.1	<i>Metode, teori og analytisk tilgang</i>	5
2.0	FILMISK ISCENESÆTTELSE AF KRIG.....	6
2.1	<i>Perspektiv og visualitet.....</i>	7
2.2	<i>Lyd og voice-over.....</i>	10
2.3	<i>Struktur og tid</i>	14
3.0.	At vise eller forme virkelighed? Dokumentarens dobbelte funktion	16
3.1	<i>Dokumentarfilmens politiske virkning i en medialiseret samtid.....</i>	19
4.0	Konklusion.....	22
5.0	Litteraturlisten	24

1.0 Indledning

*“Autoritarisme begynder ikke med massefanatisme, men med at mennesker beskytter sig selv og vælger det, der er mest bekvemt”*¹ (DK, Pawłowski-Felberg, 2026)

Autoritære strukturer opstår ikke nødvendigvis gennem pludselige ideologiske brud eller spektakulære magtdemonstrationer, men kan udvikle sig gradvist gennem hverdagslige praksisser og institutionelle rutiner (ibid.). Krig fremstår i den forstand ikke kun som en begivenhed ved fronten, men som noget, der langsomt trænger ind i billeder, sprog og sociale relationer. Den russiske invasion af Ukraine kan således ikke alene forstås som en geopolitisk konflikt, men også som en proces, hvor militarisering og ideologisk mobilisering bliver en del af hverdagslivet (Vseliubska, 2025).

Jeg er selv vokset op i Polen, hvor historieundervisningen i perioder var præget af bøger skrevet under kommunismen, og hvor lærere kunne sige: “nu lukker vi bøgerne – og hører den rigtige historie.” Erfaringen har gjort mig opmærksom på, hvordan virkelighed formes gennem institutioner, fortællinger og medier.

Denne problematik står centralt i dokumentarfilmen *Mr. Nobody Against Putin*, som følger læreren og skolevideografen Pasha på en russisk skole efter invasionen af Ukraine (Pasha, 2025). Filmen skildrer en hverdag, hvor undervisning, patriotiske ritualer og visuelle medier flettes sammen, og hvor krigen gradvist bliver en del af skolens praksis. I denne sammenhæng synliggør filmen, hvordan militarisering ikke kun foregår gennem politiske beslutninger, men også gennem daglige rutiner, sprog og billeder.

Samtidig rejser filmen et mere grundlæggende spørgsmål om dokumentarens status. Hvor dokumentarfilm ofte forbindes med at registrere virkeligheden, peger filmen på, hvordan virkelighed også formes gennem æstetiske valg. Dette bliver særligt tydeligt i dens fremstilling af propaganda: Filmen kritiserer skolens ideologiske praksisser, men arbejder samtidig selv gennem perspektiv, lyd og struktur, der former tilskuerens oplevelse. Dermed opstår et spændingsfelt mellem at vise og påvirke.

¹(PL): “Autorytaryzm nie zaczyna się od masowego fanatyzmu, tylko od tego, że ludzie chronią siebie i wybierają to, co najwygodniejsze.”

På denne baggrund vil jeg analysere *Mr. Nobody Against Putin* som en æstetisk og medial praksis, der fremstiller krig som en sanselig og affektiv erfaring.

I opgaven undersøger jeg følgende problemstilling:

Hvordan fremstiller *Mr. Nobody Against Putin* den russiske invasion af Ukraine som en hverdagslig og institutionelt medieret erfaring i russiske skolemiljøer gennem æstetiske og dokumentariske virkemidler, og hvordan synliggør filmen dokumentarens rolle i organiseringen af sansning, virkelighed og politisk forståelse?

For at undersøge dette fokuserer opgaven på følgende:

- Hvordan organiserer filmens perspektiv, kamera, lyd og voice-over en sanselig og affektiv erfaring af invasionens tilstedeværelse i russisk hverdagsliv?
- Hvordan fremstilles skolens hverdag som et rum, hvor militarisering og statslige fortællinger gradvist normaliseres gennem ritualer, billeder og institutionelle praksisser?
- Hvordan synliggør filmens dokumentariske form spændingsfeltet mellem registrering, æstetisk organisering og politisk påvirkning?

Det følgende afsnit redegør derfor for opgavens metodiske og teoretiske udgangspunkt.

1.1 Metode, teori og analytisk tilgang

For at undersøge, hvordan *Mr. Nobody Against Putin* fremstiller den russiske invasion af Ukraine som en hverdagslig og institutionelt medieret erfaring i russiske skolemiljøer, anvender opgaven en kvalitativ og fortolkende analysetilgang. Filmen behandles som et casestudie, hvor det audiovisuelle materiale danner grundlag for en næranalyse af samspillet mellem dokumentarisk form, krigserfaring og ideologisk iscenesættelse. Med afsæt i Bent Flyvbjergs forståelse af casestudiet muliggør denne tilgang en kontekstnær undersøgelse af en bredere problematik gennem én udvalgt case (Flyvbjerg, 2006, s. 466–467). Analysen tager udgangspunkt i udvalgte sekvenser, der fungerer som analytiske nedslag snarere end repræsentative eksempler på filmen som helhed. De er valgt, fordi perspektiv, lyd og narrativ struktur her tydeligt fremhæver filmens æstetiske organisering af krigserfaring gennem kameraføring, voice-over og temporal organisering (Linneberg & Korsgaard, 2019).

Teoretisk kombinerer opgaven filmteori, dokumentarteori og medieæstetik for at undersøge, hvordan filmens form strukturerer tilskuerens erfaring af krig. David Bordwells begreber om *narration*, *alignment* samt *fabula* og *syuzhet* anvendes til at analysere filmens perspektiviske organisering og tilskuerpositionering. Michel Chions (1994) begreber om *added value* og vococentrisme belyser lydens betydning i samspillet mellem billede og voice-over, mens Bill Nichols' (2001) begreb om dokumentarens *voice* anvendes til at undersøge filmens udsigelsesposition og autoritet. Herudover inddrages Laura U. Marks' (2002) begreb om *haptisk visualitet* til at analysere, hvordan filmens billedside aktiverer en kropslig og sanselig erfaring hos tilskueren. Filmens æstetik perspektiveres desuden gennem Judith Butlers (2015) forståelse af *affekt* og sårbarhed, Sonya Vseliubskas (2025) analyser af dokumentarfilm i krigskontekster samt Jacob Lunds (2024) refleksioner over medialitet, *gestus* og *samtidighed*.

Metodisk arbejdes der induktivt, så teorien ikke fungerer som en fast model, men aktiveres i samspil med de mønstre og æstetiske strukturer, der identificeres i materialet. Analysen bevæger sig fra konkrete næranalyser til en bredere diskussion af dokumentarens æstetiske, politiske og mediale funktion. Formålet er at undersøge, hvordan filmens form skaber bestemte måder at se, føle og forstå den russiske hverdagslige erfaring af invasionen af Ukraine på.

2.0 FILMISK ISCENESÆTTELSE AF KRIG

I dette afsnit analyseres *Mr. Nobody Against Putin* med henblik på at undersøge, hvordan filmen æstetisk organiserer erfaringen af krig og militarisering i skolens hverdagsrum (Pasha, 2025). Fokus er dermed ikke alene på, hvad filmen viser, men på hvordan perspektiv, lyd og struktur former tilskuerens måde at erfare og forstå invasionen på.



Figur 1 - Krigens påvirkning på skolens hverdag (Pasha, 2025)

Filmen følger læreren og skolevideografen Pasha på en russisk skole efter invasionen af Ukraine og skildrer en hverdag, hvor undervisning, patriotiske ritualer og billedproduktion bliver en del af skolens daglige praksis. I flere sekvenser deltager elever i ceremonier med nationale symboler eller filmes i situationer, hvor bestemte fortællinger om krigen reproduceres (Se figur nr. 1). Dette ses f.eks. i scener, hvor eleverne skal skrive breve til soldater ved fronten, eller hvor unge introduceres til våbenhåndtering og granatkast. Her bliver krigen ikke kun formidlet gennem sprog og symboler, men også gennem konkrete skoleaktiviteter og kropslige øvelser. Skolens hverdag forskydes dermed fra almindelig undervisning til et rum, hvor eleverne gradvist inddrages i krigens patriotiske og militære logik. Krigen fremstår dermed ikke som en afgrænset begivenhed, men som noget, der gradvist integreres i skolens rutiner og bidrager til en form for hverdagslig militarisering.

Dokumentarfilmen viser imidlertid ikke blot denne udvikling, men organiserer også, hvordan den fremstår og forstås. Som dokumentarfilmteoretikeren Bill Nichols understreger, præsenterer dokumentaren altid verden fra en bestemt udsigelsesposition frem for neutralt at gengive den (Nichols, 2001, s. 99–101). Filmens æstetiske virkemidler formidler derfor ikke alene krigen, men er også med til at etablere en bestemt erfaring af den.

Denne problematik kan perspektiveres gennem professor i æstetik og kultur Jacob Lund, der fremhæver, at virkelighed kan “*bringes til at virke anderledes*” gennem æstetiske

praksisser (Lund Jacob, 2024, s. 7). På denne baggrund fokuserer analysen på tre centrale dimensioner i filmens form: perspektiv og kamera, lyd og voice-over samt narration og temporal organisering. Formålet er at undersøge, hvordan disse virkemidler tilsammen former den måde, krigen sanses og forstås på.

2.1 Perspektiv og *visualitet*

Filmens æstetiske organisering af krig træder særligt frem gennem dens brug af perspektiv og kamera. Tilskueren præsenteres for skolens hverdag gennem en bestemt visuel orientering, hvor Pashas position bliver afgørende for, hvordan filmens verden åbner sig (Pasha, 2025). Denne funktion kan belyses med afsæt i filmteoretikeren David Bordwell, der i *Poetics of Cinema* (2008) beskriver *narration* som den proces, hvorigennem filmen guider tilskuerens forståelse af historien moment for moment (s. 6). Bordwell fremhæver, at filmisk *narration* kan være mere eller mindre restriktiv afhængigt af, hvor meget information tilskueren får adgang til, og hvordan denne information fordeles mellem karakterer og tilskuer. Han fremhæver, at filmen kan “*restrict the flow of information to what one character knows*” og dermed knytte tilskueren til én karakter gennem perspektiviske og stilistiske valg (Bordwell, 2008, s. 15). . Perspektiv handler derfor ikke kun om synsvinkel, men også om, hvordan filmen strukturerer adgangen til verden.

Selvom Bordwells teori primært udspringer af fiktionsfilm, understreger han samtidig, at narration er et medieoverskridende fænomen, hvilket gør teorien relevant i dokumentarisk sammenhæng (Ibid., s. 2-3 I *Mr. Nobody Against Putin* er der dog ikke tale om en konstrueret karakter, men om en virkelig person, hvilket gør relationen mellem tilskuer og karakter mere kompleks og etisk betinget. Bordwells forståelse af restriktiv narration bliver derfor central for analysen af filmens perspektiviske organisering. Denne kan samtidig nuanceres gennem Murray Smiths begreb *alignment*, der betegner den måde, hvorpå filmen knytter tilskueren til en karakter gennem selektiv adgang til handlinger, viden og perspektiv (Smith, citeret i Bordwell, 2008, s. 15–17).

I filmen etableres et sådant alignment med Pasha, idet kameraet konsekvent orienterer sig efter hans bevægelser og placering i skolens rum. Filmens verden åbner sig dermed gradvist gennem hans perspektiv frem for gennem en overordnet og forklarende position. Dette kommer blandt andet til udtryk i sekvenser, hvor kameraet følger ham gennem skolens gange og ind i klasselokaler (se figur nr. 2). Tilskueren præsenteres derfor ikke for et samlet overblik, men for et rum, der må erfares undervejs. Den håndholdte ustabilitet og de løbende desorienteringer gør perspektivet situeret og

midlertidigt snarere end stabilt og kontrolleret. Filmens perspektiv bliver dermed ikke blot et spørgsmål om synsvinkel, men om, hvordan adgangen til verden organiseres gennem fortællingen (Bordwell, 2008).

I forlængelse af dette kan filmens perspektiv yderligere nuanceres gennem canadiske filmteoretiker Laura U. Marks' begreber som hun udfolder i *The Skin of the Film* (2000). Marks skelner her mellem *optisk* og *haptisk visualitet* (Marks, 2002, s. 162–163). Hvor den *optiske visualitet* bygger på afstand, dybde og et blik, der organiserer objektet som en tydelig form i rummet, beskriver Marks *haptisk visualitet* som et blik, der bevæger sig hen over billedets overflade og registrerer tekstur frem for form. Som hun skriver, er det haptiske blik “*more inclined to move than to focus, more inclined to graze than to gaze*” (Marks, 2002, s. 162). *Haptisk visualitet* fungerer dermed som en mere kropslig og taktil måde at erfare billeder på, hvor synet næsten får karakter af berøring: “*I have been brushing the (image of the) fabric with the skin of my eyes*” (Ibid., s.127).



Figur 2 - Episode 1-2; Pasha går rundt på skolens gange med sit håndholdte, ustabilt kamera (34:05, Pasha, 2025)

Samtidig kan begrebet kritiseres for at være relativt åbent og metaforisk, da det ikke klart afgrænser, hvornår en visuel erfaring er *haptisk* frem for *optisk* (Ibid., s. 162-163). I *Mr. Nobody Against Putin* bliver det derfor et fortolkningsspørgsmål, i hvilken grad filmens billedside faktisk fremkalder en haptisk erfaring. Begrebet gør det imidlertid muligt at analysere filmen som en billedform, hvor den tætte og bevægelige registrering ikke skaber overblik, men orienterer tilskueren sanseligt i billedet. Når kameraet følger Pasha tæt, og rummet gradvist folder sig ud gennem bevægelse, fremstår billedet ikke som et stabilt udsnit af verden, men som et rum, tilskueren må orientere sig i sammen med kameraet. Tilskueren møder derfor ikke klare og afgrænsede former, men fragmenterede og kropsnære udsnit, hvor nærhed, tekstur og bevægelse får forrang.

I den forstand kan man argumentere for, at filmens perspektiv ikke alene er restriktivt i Bordwells forstand, men også *haptisk* i Marks' forstand: det binder tilskueren til et blik, der ikke overskuer, men "mærker sig" frem (Bordwell, 2008, s. 15; Marks, 2002, s.162). Det indebærer, at billedet ikke alene fremstår som en repræsentation af en given situation, men som en måde at erfare den på, hvor orienteringen i rummet er knyttet til en ustabil og situeret perception. Perspektivet bliver dermed ikke et fast punkt, hvorfra verden kan overskues, men en løbende proces, hvor tilskueren må orientere sig i takt med kameraets bevægelser og begrænsninger (Pasha, 2025).

Denne måde at organisere erfaring på kan perspektiveres gennem Jacob Lunds læsning af *gestus*, som han med afsæt i Giorgio Agamben udfolder i *Transformation af virkelighed* (Lund Jacob, 2024). Hos Lund forstås *gestus* ikke primært som en handling med et fast betydningsindhold, men som en fremvisning af middelbarhed, dvs. en synliggørelse af et middel som sådant (Agamben, 2000, citeret i Lund, 2024, s. 45). *Gestus* peger dermed ikke blot på, *hvad* der kommunikeres, men på *hvordan* noget overhovedet træder frem gennem et medium (Ibid.). Samtidig er Lunds begreb forholdsvis abstrakt, da det fokuserer på, hvordan æstetiske praksisser virker, frem for på konkrete analytiske redskaber. Det kan gøre det vanskeligt at anvende direkte i en næranalyse af filmiske virkemidler, og forbindelsen mellem teori og analyse må derfor i høj grad etableres gennem fortolkning.

I relation til *Mr. Nobody Against Putin* åbner Lunds gestusbegreb for en læsning af kameraets bevægelser som synliggørelser af perceptionens situerede karakter. Hvor Marks fokuserer på den sanselige erfaring af billedet, retter Lund opmærksomheden mod de betingelser, hvorunder denne erfaring etableres. Kameraets tætte kobling til Pashas position gør dermed blikket præget af løbende justeringer, begrænsninger og reorienteringer. Den håndholdte kameraføring understreger således både nærhed, usikkerhed og mangel på overblik i mødet med skolens rum og situationer.

Samtidig rejser denne læsning et mere overordnet spørgsmål om, hvordan *gestus* fungerer i en filmisk sammenhæng. Hvor *gestus* hos Agamben og Lund er knyttet til en fremvisning af middelbarhed og til et moment af åbenhed, etablerer filmens vedvarende alignment med Pasha også en relativt afgrænset adgang til verden (Lund, 2024, s. 43–45; Pasha, 2025). Kameraets perspektiv følger konsekvent hans position og begrænser adgangen til andre synsvinkler, hvilket peger på en mere styret organisering af perceptionen (jf. figur nr.2). Det bliver derfor relevant at spørge, om filmens

gestiske dimension primært synliggør erfaringens betingelser, eller om den samtidig er med til at strukturere og lede denne erfaring i en bestemt retning. Dette spørgsmål kan ikke afgøres alene ud fra billedsiden, men peger frem mod opgavens senere diskussion af dokumentarens dobbelte funktion som både registrerende og formende praksis. *Gestus* fungerer her derfor ikke som en endelig forklaring, men som en analytisk figur, der åbner for at undersøge, hvordan filmens æstetiske form både fremviser og strukturerer den måde, krigen træder frem for tilskueren på. Denne organisering begrænser sig dog ikke til billedsiden, men udfoldes også gennem filmens lyd og voice-over.

2.2 Lyd og voice-over

I Mr. Nobody Against Putin fungerer lyd som et centralt led i filmens meningsdannelse frem for blot som ledsagelse til billedet. Lyd og voice-over giver situationer følelsesmæssig tyngde og organiserer forholdet mellem det set og det erfarede.

Denne dynamik kan indledningsvis belyses gennem den franske komponist Michel Chions begreb *added value*, der betegner den merværdi, lyd tilføjer billedet (Chion Michel et al., 1994, s. 5). Pointen er ikke kun, at lyd understøtter billedet, men at den får betydningen til at fremstå, som om den allerede ligger i det visuelle. I dokumentaren bliver dette tydeligt i sekvenser, hvor Pavel Talankins voice-over ledsager billeder af skolens hverdag (se figur nr. 3). Billederne fremstår i sig selv relativt neutrale, men voice-overens refleksive og til tider kritiske tone får dem til at fremstå som tegn på, hvordan krigen gradvist integreres i hverdagen. Betydningen opstår dermed i samspillet mellem billede og stemme.

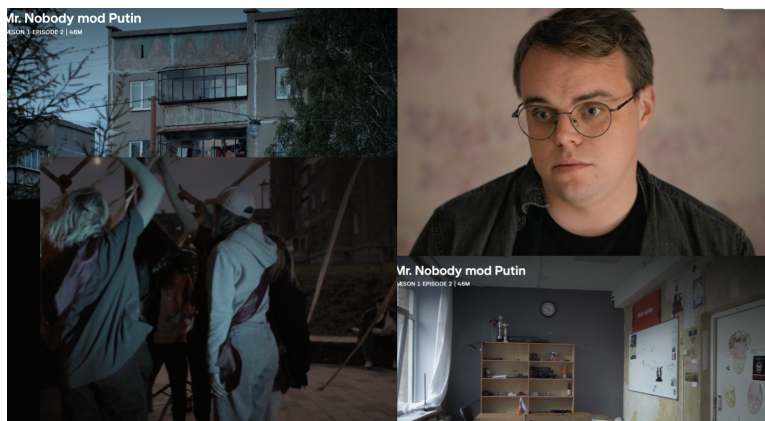
Netop stemmen indtager her en særlig position. Chion peger på, at filmlyd ofte er *vococentrisk*, hvilket vil sige, at stemmen organiserer tilskuerens opmærksomhed og fungerer som det primære meningsbærende element (Chion Michel et al., 1994, s. 6). Voice-overen er altså ikke bare en stemme, der fortæller, men den måde, vi som seere bliver guidet til at forstå virkeligheden på. Talankin er ikke kun kameramand, men også fortæller – og dermed den instans, der binder filmens billeder sammen i en subjektiv helhed.

Dette kan nuanceres gennem Bill Nichols' begreb om dokumentarens *voice* (Nichols, 2001, s. 99–100). Hos Nichols betegner *voice* mere end den talende stemme; det handler om den måde, dokumentaren organiserer sit perspektiv og sin udsigelsesposition på. I *Mr. Nobody Against Putin* bliver dette særligt tydeligt gennem Talankins voice-over, der løbende forbinder skolens hverdagslige situationer med refleksioner præget af usikkerhed, kritik og moralsk ambivalens. Stemmen fungerer dermed ikke kun informerende, men som et subjektivt filter, hvorigennem tilskueren orienteres i filmens verden. Dette bliver særligt markant i de passager, hvor voice-overen både beskriver, fortolker og vurderer situationerne (jf. figur nr. 3). Her organiserer stemmen ikke alene information, men etablerer en bestemt måde at erfare skolens militarisering og krigens tilstedeværelse på.



Figur 3 - EP 2, sekvenser: 34: 20: afsked til Pashas mor, 31:35: Majas ord, 16:09: Pashas protest

Samtidig rummer filmens lydside en række øjeblikke, hvor billedet træder i baggrunden, og hvor musik og atmosfærisk lyd i højere grad bærer scenens følelsesmæssige betydning. I sådanne sekvenser opstår der en forskydning mellem det set og det hørt, hvor tilskueren både aflæser billedet og erfarer den stemning, lydsiden tilfører. Dette ses f.eks. i scenen, hvor Pasha sidder tavs og målløs, mens den dramatiske musik træder frem i forgrunden (jf. figur nr. 4). Tilsvarende får billederne af bygninger og byrum en urovækkende karakter gennem lydsiden, selvom motiverne i sig selv fremstår relativt neutrale. Også sekvenser, hvor unge mennesker fejrer og har det sjovt, forskydes gennem lyden, så opmærksomheden ikke kun rettes mod deres glæde, men mod den mere bekymrende politiske og følelsesmæssige ramme, filmen placerer dem i. Her bliver Chions pointe om lydens meningsskabende kraft tydelig. Lyden præger således tilskuerens oplevelse og fortolkning af billederne. (Chion Michel et al., 1994, s. 5).



Figur 4 - Collage af sekvenser i Ep2, hvor lydsiden træder frem (32:50, 37:05, 43:10; Pasha, 2025)

Den tilfører billederne en affektiv merværdi, så det hverdagslige og tilsyneladende neutrale får en dramatisk, truende eller bekymrende betydning. Fraværet af eksplicit forklaring skaber derfor ikke tomhed, men snarere en form for affektiv fortætning, hvor lydsporet organiserer tilskuerens stemning, opmærksomhed og forståelse. Denne måde, hvor lyd former oplevelsen frem for blot at ledsage billedet, peger videre mod en mere overordnet forståelse af, hvordan dokumentarfilmen organiserer virkelighed gennem stemme og perspektiv. I en anmeldelse i *The New Yorker* beskrives filmen som *“built on Talankin’s narration”* (Brody, 2026). Formuleringen peger på, at voice-overen fungerer som det strukturerende princip, hvorigennem filmen etablerer sin virkelighed. Talankin er både hovedperson, kameramand og fortæller, og dermed bliver det også hans erfaring, der sætter rammen for, hvordan det set kan forstås. Dette bliver særligt tydeligt i de passager, hvor stemmen artikulerer en oplevelse af pres og afmagt:

“It’s a very unpleasant feeling. It’s like you are in a room and all walls are closing in on you. The air is running out.” (Ep1; 22:18- 22:30, Pasha, 2025)

Her producerer stemmen en kropslig og sanselig erfaring, der rækker ud over det rent informative. Tilskueren præsenteres dermed for en følelse af at være fanget i situationen. Denne affektive dimension kan perspektiveres gennem filosofien og kønsteoretikeren Judith Butlers forståelse af sårbarhed som en relationel og social betingelse. Hos Butler er subjektet altid eksponeret for sociale og institutionelle strukturer, der former, hvilke liv der beskyttes, og hvilke der udsættes for pres (Butler, 2015, s. 71–73). Set i dette lys bliver Talankins voice-over mere end en individuel refleksion; stemmen gør en erfaring af eksponering og afmagt hørbar.

Samtidig må denne læsning nuanceres. Voice-overen giver ikke direkte adgang til sårbarhed som sådan, men til en dokumentarisk iscenesat erfaring, formidlet gennem stemme, klipning og narrativ

struktur. Her bliver medieforskeren Sonya Vseliubskas artikel *Mobilising Attention* relevant, fordi hun fremhæver, at dokumentarfilm i krigskontekster fungerer som mere end registreringer af virkelighed; de organiserer også opmærksomhed, affekt og politisk forståelse gennem audiovisuelle virkemidler (Vseliubska, 2025). I relation til *Mr. Nobody Against Putin*, kan Talankins voice-over derfor forstås som både affektiv eksponering og filmisk styring. Stemmen skaber nærhed til en subjektiv erfaring af frygt og afmagt, men organiserer samtidig tilskuerens forståelse af det sete og inviterer til en bestemt moralsk og politisk positionering (Ibid. Pasha, 2025). Dette bliver tydeligt i udsagnet:

“Love for your country means saying ‘We have a problem’” (Ep1: 35:50 - 36:10, Pasha, 2025).

Her forbindes patriotisme ikke med lydighed, men med kritik. Stemmen fungerer dermed ikke kun som personlig refleksion, men også som et normativt greb, der former forståelsen af forholdet mellem sandhed, ansvar og national identitet. Butler gør det muligt at læse stemmen som en hørbar form for sårbarhed, mens Vseliubska tydeliggør, hvordan denne sårbarhed samtidig organiseres og mobiliseres gennem dokumentariske virkemidler. Voice-overen kan derfor forstås som et spændingsfelt mellem subjektiv erfaring og æstetisk-politisk styring.

Denne dobbelthed genfindes i flere anmeldelser. I *Films Fatale* beskrives voice-overen som til tider *“spoon fed”*, hvilket peger på en oplevelse af, at filmen styrer tilskuerens fortolkning relativt direkte (Babiolakis, 2026). Dette kan ses som en begrænsning, idet det reducerer det fortolkningsrum, der ofte forbindes med dokumentarisk åbenhed. Samtidig understreger det imidlertid en central pointe: at lyd ikke er neutral, men en aktiv del af filmens meningsproduktion. På den baggrund fremstår filmens lydside som et spændingsfelt mellem åbenhed og styring. På den ene side etablerer voice-overen en intim og erfaringsnær adgang til en sårbar og situeret virkelighed; på den anden side fungerer den som et organiserende greb, der i høj grad strukturerer, hvordan denne virkelighed kan forstås og føles. Netop dette spændingsfelt peger også tilbage på de anvendte teorier. Hvor Butler hjælper os til at forstå, hvordan affekt kan cirkulere og binde tilskueren til det sete, og hvor Vseliubska tydeliggør lydens politiske og retoriske potentiale, viser analysen samtidig, at disse perspektiver må anvendes med opmærksomhed på deres begrænsninger. Filmens æstetiske erfaring er ikke entydigt mobiliserende eller entydigt relationel, men udfolder sig i et felt, hvor subjektivitet, *affekt* og styring konstant forhandles.

Det foregående har vist, at lydsiden spiller en afgørende rolle i filmens meningsdannelse. Men for at forstå, hvordan krigen fremtræder som mere end en række isolerede

situationer, må analysen også omfatte filmens struktur. Det følgende afsnit undersøger derfor, hvordan temporal organisering og formmæssig opbygning bidrager til at fremstille den russiske hverdagslige erfaring af invasionen som en gradvis og sammensat proces.

2.3 Struktur og tid

Filmens fremstilling af krigen følger ikke et klart lineært forløb, hvor begivenheder entydigt leder frem mod et dramatisk vendepunkt. I stedet synes filmen at opbygge sin struktur gennem gentagelser og forskydninger, hvor skolens hverdag, patriotiske ritualer og krigens tilstedeværelse løbende placeres ved siden af hinanden. Herved fremstår krigen ikke primært som et brud, men som en proces, der langsomt indlejres i skolens praksis og ændrer det daglige liv indefra.

Som nævnt i afsnit 2.1 handler Bordwells narrationsbegreb om, hvordan filmen organiserer tilskuerens adgang til information og forståelse. I dette afsnit bliver især hans skelnen mellem *fabula* og *syuzhet* relevant: *fabula* betegner den historie, tilskueren konstruerer, mens *syuzhet* er den måde, filmen organiserer og præsenterer begivenhederne på (Bordwell, 2008, s. 14). I *Mr. Nobody Against Putin* kan filmens *syuzhet* forstås som forholdsvis fragmenteret. Tilskueren præsenteres for undervisning, skolearrangementer, patriotiske ritualer og situationer fra hverdagen, men uden en tydelig dramatisk progression. Det er derfor i høj grad tilskueren, der må forbinde situationerne og forstå, hvordan invasionen og militariseringen gradvist trænger ind i skolens rum.

I filmen betyder denne struktur, at hverdagslige billeder af skolen indgår i en formmæssig opbygning, hvor militariseringen gradvist fremstår som en del af hverdagen snarere end som isolerede registreringer. Samtidig må brugen af Bordwell nuanceres, fordi filmen ikke kun etablerer mening gennem sin interne narrative organisering, men også gennem tilskuerens viden om invasionen af Ukraine og den politiske kontekst. Filmen peger derfor både indad mod sin egen struktur og udad mod en historisk virkelighed, som ikke kan reduceres til *syuzhet* alene. I forlængelse heraf kan filmens struktur forstås som en måde at erfare tid på. Hvor klassiske fortællinger ofte bevæger sig mod et klimaks, arbejder filmen snarere med ophobning, gentagelse og gradvis forskydning. Denne form kan skabe en oplevelse af, at invasionens konsekvenser ikke pludseligt bryder ind i hverdagen, men langsomt normaliseres gennem skolens rutiner, billeder og ritualer.

Denne tidslige kompleksitet kan perspektiveres gennem Jacob Lunds refleksioner i *Transformation af virkelighed* (2024), hvor samtid beskrives som en sammenvævning af forskellige tidsligheder snarere end én samlet fremadskriden (s. 17). I relation til filmen bliver dette relevant, fordi skolens institutionelle rytme fortsætter, samtidig med at krigen er til stede gennem sprog, billeder og praksisser. Det ordinære og det ekstraordinære fremstår dermed ikke som adskilte størrelser, men som samtidige lag i samme hverdagsrum (Ibid.). Lunds begreb må dog anvendes med forsigtighed, da det opererer på et mere overordnet teoretisk niveau og ikke er udviklet specifikt til filmanalyse. Begrebet kan derfor ikke alene forklare filmens struktur, men det kan hjælpe med at beskrive den erfaring, filmen etablerer: en situation uden fuldt overblik, hvor flere tidslige og politiske lag opleves på samme tid.

Dette bliver tydeligt i sekvenser, hvor filmen bevæger sig mellem elevernes personlige fortællinger, skolens konkrete hverdagsrum og større nationale billeder af invasionen, herunder tv-klip med Putin og statslige fortællinger om krigen (Pasha, 2025). Tilskueren placeres dermed mellem det nære og det politiske, uden at filmen skaber et samlet eller stabilt overblik. I stedet organiseres erfaringen gennem forskydninger mellem skoleliv, personlige historier og statslige mediebilleder. Invasionen fremstår derfor både som en historisk begivenhed og som noget, der trænger ind i hverdagen og sanseligt erfares gennem filmens form. Det peger videre mod spørgsmålet om, hvorvidt dokumentaren registrerer virkelighed, eller om den samtidig former den måde, virkeligheden træder frem på.

3.0. At vise eller forme virkelighed? Dokumentarens dobbelte funktion

På baggrund af de foregående analyser kan dokumentarfilmen ikke alene forstås som en repræsentation af den russiske invasion af Ukraine, men også som en æstetisk og medial organisering af invasionens hverdagslige og institutionelle erfaring i russiske skolemiljøer. Her bliver Jacob Lunds begreb om kontemporaneitet relevant, idet samtidig ikke forstås som én lineær historisk tid, men som en sammenfletning af forskellige tider i et fælles historisk nu (Lund, 2024, s. 116–117). Dette perspektiv åbner for en læsning af filmen, hvor krigen ikke fremstår som et isoleret brud, men som noget, der eksisterer side om side med skolens rutiner, billeder og institutionelle praksisser.

Denne erfaring kan uddybes gennem Solvej Balles formulering af, at vi i dag ikke uden videre kan indtage en stabil, distanceret betragterposition, men snarere er *“nedsænket i hinandens virkeligheder og tidsforløb”* (Ibid., s. 19). I relation til filmen kan dette forstås som en medial iscenesættelse af nedsænkning: Tilskueren får ikke et overblik over krigen udefra, men møder den gennem Pashas kamera, skolens hverdagsrum og filmens løbende dokumentation. Filmen kan dermed siges at producere en erfaring af samtidighed frem for kun at formidle information om krigen. Denne pointe hænger tæt sammen med filmens særlige produktionsform. *Mr. Nobody Against Putin* er i høj grad baseret på Pashas egne optagelser fra skolens hverdag, og kameraet befinder sig derfor ikke uden for den virkelighed, det dokumenterer. Pasha er både deltager, ansat skolevideograf og den, der gennem sine optagelser synliggør skolens ideologiske praksisser (Pawłowski-Felberg, 2026). Kameraet får dermed en dobbelt funktion: Det indgår i skolens billedproduktion, men bliver samtidig et redskab til at afsløre, hvordan denne billedproduktion virker. Filmen viser dermed både propagandaens indhold og de processer, hvorigennem propagandaen produceres via optagelser, ritualer og gentagelser.

Netop her opstår en central spænding. I hvilken grad giver filmen adgang til en virkelighed, og i hvilken grad producerer den en bestemt måde at erfare denne virkelighed på? Dette spørgsmål kan nuanceres gennem et medieæstetisk perspektiv, hvor medier ikke forstås som neutrale bærere af indhold, men som noget, der virker og påvirker vores sansning, perception og virkelighedsopfattelse (Lund & Schmidt, 2020, s. 3–5). Set herfra bliver dokumentarens form ikke blot et middel til repræsentation, men en aktiv del af, hvordan krigen overhovedet træder frem som erfaring. Denne pointe kan uddybes gennem mediefilosoffen Bernard Stiegler og medieteorikeren Wolfgang Ernsts

forståelser af forholdet mellem medier og tid. Hos Stiegler beskrives teknologier ikke kun som redskaber, der eksisterer i tiden, men som noget, der er med til at forme vores oplevelse af tid. Det betyder, at vores erfaring af samtid – hvad der føles nærværende, aktuelt og vigtigt – i høj grad er organiseret gennem de mediale systemer, vi er en del af (Lund, 2024, s. 100–101). Tid fremstår dermed ikke som en neutral baggrund, men som noget, der produceres gennem gentagelser, rytmer og billedstrømme.

I forlængelse heraf, kan Wolfgang Ernsts begreb om *pseudo-co-presence* bidrage til at præcisere, hvordan denne tidslighed opleves. Hos Ernst betegner begrebet en teknologisk frembragt oplevelse af at være til stede i samme tid som det, man ser, selvom denne samtidighed er medielt konstrueret (Ibid., s. 98–99, 118). Det handler altså ikke om faktisk fysisk samtidighed, men om en oplevelse af at dele et “nu”, som etableres gennem audiovisuelle medier. I relation til *Mr. Nobody Against Putin* kan dette pege på, hvordan dokumentarfilmen både viser krigen og skaber en oplevelse af at være til stede i dens gradvise indtrængen i hverdagen. Dette sker blandt andet gennem det håndholdte kamera, der følger Pasha gennem skolens gange og klasselokaler, og gennem voice-overen, der løbende forbinder de konkrete situationer med en oplevelse af pres, usikkerhed og politisk forandring (jf. afsnit 2.0). Samtidig gentages billeder af skolens rutiner, ceremonier og patriotiske praksisser, så krigen ikke fremstår som en fjern begivenhed, men som noget, der udfolder sig i samme tid som hverdagen. Dermed etableres en fornemmelse af samtidighed, hvor tilskueren oplever begivenhederne som del af et fælles nu. Denne oplevelse er dog ikke umiddelbar, men medielt organiseret. Det er gennem filmens æstetiske strukturer — kameraets nærhed, voice-overens fortolkning og gentagelsen af skolens ritualer — at nærværet produceres. Filmens oplevede tilstedeværelse er derfor ikke et direkte møde med virkeligheden, men en bestemt måde at erfare den på, der er formet af de teknologier og æstetiske valg, filmen gør brug af.

I denne sammenhæng bliver forbindelsen til propaganda analytisk relevant. Med afsæt i filmhistoriske studier af sovjetisk film kan propaganda forstås som en organisering af audiovisuelle elementer i persuasive helheder, hvor filmisk materiale sammensættes til “*an expressive and persuasive whole*” (Cook, 2016, s. 92). Dette kan videre nuanceres gennem et medieæstetisk perspektiv, hvor medier former sansning og opmærksomhed gennem gentagelse og synkronisering (Lund, 2024, s. 100–101). Her viser filmen, hvordan skolen både formidler bestemte udsagn om krigen og organiserer hverdagen gennem billeder, ritualer og gentagne praksisser. Denne forståelse

understøttes af analyser, hvor skolen beskrives som et sted, hvor systemet “*wychowuje dzieci do wojny*” – altså opdrager børn til krig (Pawłowski-Felberg, 2026).

Denne problematik kan perspektiveres gennem den tidligere nævnte Vseliubskas artikel om ukrainsk dokumentarfilm, hvor hun peger på, at dokumentarer i krigskontekster ikke blot registrerer konflikt, men gennem audiovisuelle teknologier kan mobilisere opmærksomhed, affekt og politisk bevidsthed (Vseliubska, 2025). I forlængelse heraf kan *Mr. Nobody Against Putin* forstås som en film, der ikke kun viser propagandaens virkemåder, men også selv arbejder med former for affektiv og perceptuel organisering.

Dette betyder ikke, at dokumentarfilm og propaganda bør ligestilles. Det er dog vigtigt at præcisere, at denne problematik ikke kun gælder denne film. Alle dokumentarfilm arbejder gennem udvælgelse, perspektiv, lyd og klipning, og ingen dokumentar giver derfor en fuldstændig neutral adgang til virkeligheden (Nichols, 2001, s. 99–101; Bordwell, 2008, s. 14–15). Det særlige ved *Mr. Nobody Against Putin* er, at disse greb træder tydeligt frem, fordi filmen bygger på et first-person-perspektiv, Pashas egne optagelser og en voice-over, der løbende fortolker det set. Forskellen mellem kritisk dokumentar og ideologisk mediepraksis kan derfor ikke alene placeres i, om der påvirkes, men i hvordan påvirkningen fremstilles. Spørgsmålet bliver, om filmens æstetiske greb fremstår som konstruktion, eller om de opleves som en umiddelbar adgang til virkeligheden. Filmens ustabile kamera, first-person-perspektiv og voice-over (jf. afsnit 2.0) kan på den ene side skabe nærhed og autenticitet, men på den anden side også styre tilskuerens forståelse af det set.

Denne dobbelthed kan historisk perspektiveres yderligere. Som tidligere beskrevet hos den amerikanske filmhistoriker David A. Cook blev den sovjetiske filmtradition udviklet i tæt forbindelse med kommunikation, agitation og propaganda, hvor filmiske teknikker – særligt montage – blev anvendt til at organisere virkeligheden i persuasive og affektivt virkende helheder (Cook, 2016, s. 90–97). Set i forlængelse heraf kan *Mr. Nobody Against Putin* forstås både som en registrering af en eksisterende virkelighed og som en film, der gennem sine æstetiske valg aktivt strukturerer, hvordan denne virkelighed træder frem for tilskueren. Den historiske reference tydeliggør dermed, at dokumentarens politiske virkning ikke alene ligger i, hvad der vises, men i hvordan det vises – dvs. i selve organiseringen af billeder, lyd og rytme. Med afsæt i den tidligere diskussion af gestus (jf. afsnit 2.1) kan denne dobbelthed præciseres yderligere. Pashas kamera kan her læses som et greb, der både

registrerer skolens propagandistiske billedproduktion og synliggør de betingelser, hvorunder disse billeder produceres. Filmen viser dermed ikke kun propagandaens indhold, men også dens mediale praksis: hvordan ritualer, optagelser og gentagelser indgår i skolens måde at organisere virkelighed på (Lund, 2024, s.45).

På den baggrund kan filmen forstås som mere end en film om russisk propaganda. Den kan også læses som en undersøgelse af dokumentarens egen politiske og mediale virkning, hvor virkelighed formes gennem perspektiv, lyd, gentagelse og æstetisk organisering. Dermed åbner filmen for en bredere diskussion af, hvordan krig og kriseerfaringer i en medialiseret samtid ikke blot ses, men også sanses, struktureres og forhandles gennem dokumentarisk form.

3.1 Dokumentarfilmens politiske virkning i en medialiseret samtid

Hvor afsnit 3.0 har undersøgt dokumentarens dobbelte funktion som både registrering og formning af virkelighed, fokuserer dette afsnit på filmens politiske virkning i en medialiseret samtid. Det centrale spørgsmål er her, hvordan dokumentarens æstetiske organisering former tilskuerens affektive og politiske relation til krigen.

Den tidligere inddragelse af den sovjetiske filmtradition bliver her relevant igen, fordi afsnittet ikke længere kun handler om propaganda som historisk fænomen, men om filmens politiske virkning i en medialiseret samtid. Hos Cook beskrives den tidlige sovjetiske filmtradition som en praksis, hvor film blev forstået som et middel til at forme kollektiv perception og politisk orientering (Cook, 2016, s. 91). Lenins udsagn — *“The cinema is for us the most important of the arts”* — kan derfor læses som mere end en historisk formulering om filmens betydning; det peger på filmens evne til at organisere opmærksomhed, følelser og politisk forståelse gennem billeder (Ibid.). Film fremstår dermed ikke alene som repræsentation, men som en praksis, der former måder at se, føle og forstå verden på. I dette lys kan *Mr. Nobody Against Putin* forstås som en undersøgelse af, hvordan audiovisuelle medier virker politisk gennem hverdagens institutioner og rutiner. Filmen retter ikke kun fokus mod propagandaens budskaber, men mod de processer, der gør dem virksomme: ritualer, billedproduktion, gentagelser og institutionelle praksisser. Skolen fremstilles dermed som et rum, hvor invasionens logik gradvist normaliseres gennem daglige handlinger og audiovisuelle rutiner (jf. figur nr. 1). Som Pawłowski formulerer det, fungerer den russiske skole som en “factory” for militarisering, hvor børn langsomt opdrages til krig (Pawłowski-Felberg, 2026).

Filmens vedvarende kobling til Pashas perspektiv skaber samtidig en oplevelse af nærvær og autenticitet, men begrænser også tilskuerens adgang til andre perspektiver (jf. afsnit 2.1). Som tidligere fremhævet, i *The New Yorker*, er filmen beskrevet som “*built on Talankin’s narration*”, hvilket understreger, at virkeligheden fremstår gennem en stemme, der samler, fortolker og vægter begivenhederne (Brody, 2026). Tilskueren orienteres derfor ikke neutralt i skolens hverdag, men gennem en bestemt subjektiv erfaring af pres, moralsk ambivalens og gradvis politisk forandring. Netop her træder filmens politiske virkning frem. På den ene side synliggør filmen, hvordan militarisering virker gennem hverdagslige praksisser, følelsesmæssig orientering og institutionel gentagelse snarere end gennem åbenlys tvang alene. På den anden side viser analysen, at filmen selv arbejder gennem en æstetisk organisering af erfaring. Kameraets position strukturerer blikket, voice-overen guider fortolkningen, og den fragmenterede struktur former oplevelsen af invasionen som noget gradvist og allestedsnærværende. Spørgsmålet bliver derfor ikke, om filmen påvirker tilskueren, men hvordan denne påvirkning etableres gennem dokumentarens form.

I forlængelse af den tidligere inddragelse af Vseliubska kan denne politiske virkning forstås som en mobilisering af opmærksomhed, affekt og politisk forståelse (Vseliubska, 2025). Det afgørende er her, at dokumentarfilmen ikke blot fungerer som vidnesbyrd, men som en audiovisuel praksis, der aktivt orienterer tilskueren i forhold til krigen. Overført til *Mr. Nobody Against Putin* betyder det, at filmens politiske betydning ikke alene ligger i dens kritik af russisk propaganda, men i dens måde at gøre propagandaens hverdagslige mekanismer sanselige og erfarbare på. Pashas kamera, skolens ritualer og Talankins voice-over fungerer dermed ikke kun som dokumentation, men som æstetiske greb, der former tilskuerens forståelse af forholdet mellem krig, institution og hverdagsliv.

Samtidig adskiller dokumentarfilmen sig fra propaganda ved potentielt at kunne synliggøre sine egne greb frem for at naturalisere dem som selvindlysende. Hvor propaganda søger at fremstå nødvendig og uimodsigelig, kan dokumentarfilmen åbne et refleksivt rum, hvor tilskueren bliver opmærksom på, hvordan virkeligheden organiseres. Dette potentiale forbliver dog ustabilt. Kritikken af filmens voice-over som til tider “spoon fed” peger netop på spændingen mellem refleksion og styring, hvor filmen både skaber kritisk distance og samtidig guider tilskuerens fortolkning gennem sin narrative struktur (Babiolakis, 2026). Filmens politiske dimension begrænser sig imidlertid ikke til dens russiske kontekst. I interviewet med Roman Pawłowski peger David Borenstein på, at filmens ubehagelige genkendelighed ligger i dens skildring af mennesker, der ikke nødvendigvis tror på

systemets ideologi, men som alligevel reproducerer den gennem hverdagslige praksisser og ønsket om normalitet (Pawłowski-Felberg, 2026). Når mennesker fortsætter med at “function as if everything were normal” (ibid.), fremstilles ideologi ikke kun som noget, der virker gennem overbevisning, men også gennem rutiner og tilpasning. Dette knytter sig til analysens tidligere iagttagelser af skolens ritualer og institutionelle rutiner, hvor krigen gradvist integreres som en del af hverdagen (jf. afsnit 2.0).

I denne sammenhæng bliver den danske debat om militarisering og uddannelse interessant som en demokratisk kontrast til filmens russiske skolekontekst. I Politiken-artiklen *Folkeskolen skal ikke pøse vores børn med militær logik* kritiserer Joshua Peter Sidebotham udtalelser fra Danmarks hærchef Peter Boysen om nødvendigheden af at gå “*helt ned i skolerne*” og forklare børn, “*hvorfor der er behov for et militær*” (SIDEBOTHAM, 2025, s. 11). Sidebotham argumenterer for, at dette ikke kun handler om neutral oplysning, men også om at forme børns verdenssyn (ibid.). Artiklen peger dermed på, at skolen ikke kun fungerer som et sted for vidensformidling, men også som et rum, hvor bestemte forståelser af krig, nation og sikkerhed legitimeres. Perspektiveringen indebærer ikke en direkte sammenligning mellem den danske og russiske kontekst, men fungerer som en demokratisk modposition til filmens skildring af autoritær militarisering. Hvor *Mr. Nobody Against Putin* viser en skole, hvor invasionens logik gradvist normaliseres gennem ritualer og institutionelle praksisser, advarer Sidebotham mod et verdenssyn, hvor “*sikkerhed først og fremmest skabes gennem militær styrke*” (ibid.). Skolen fremstår dermed også som et sted, hvor bestemte forståelser af krig, nation og sikkerhed reproduceres gennem institutionelle praksisser og sociale ritualer.

Samlet peger analysen på, at dokumentarfilmens politiske potentiale ikke alene ligger i dens evne til at vise virkeligheden, men i dens måde at organisere erfaring på. *Mr. Nobody Against Putin* gør propagandaens mekanismer sanselige og erfarbare, men gennem en form, der samtidig strukturerer tilskuerens perception og følelsesmæssige orientering. Netop i dette spændingsfelt mellem oplysning og styring træder dokumentarens politiske paradoks frem: Dokumentaren kan kritisere ideologisk påvirkning, men gør det altid gennem sin egen æstetiske organisering af virkeligheden.

4.0 Konklusion

Mr. Nobody Against Putin undersøger, hvordan den russiske invasion af Ukraine ikke kun udspiller sig som geopolitisk konflikt, men også som en hverdagslig og institutionelt medieret erfaring i russiske skolemiljøer. Analysen har vist, at filmen fremstiller invasionens tilstedeværelse gennem skolens konkrete praksisser: elevernes breve til soldater, patriotiske ceremonier, våbenøvelser, statslige medie billeder og gentagne ritualer. Krigen fremstilles dermed som noget, der gradvist indlejres i skolens hverdag og normaliseres gennem billeder, sprog og institutionelle rutiner.

Mere præcist viser analysen, at filmens perspektiv, kamera, lyd og voice-over organiserer en sanselig og affektiv erfaring af denne normalisering. Kameraets tætte kobling til Pasha begrænser tilskuerens overblik og placerer os i en situeret erfaring af skolens rum, mens voice-overen giver billederne følelsesmæssig og fortolkende retning. Lydsiden forskyder samtidig hverdagslige situationer, så de fremstår mere urovækkende og politisk ladede. Gennem begreber som *restriktiv narration*, *haptisk visualitet*, dokumentarens *voice* og *kontemporaneitet* har analysen vist, hvordan filmen gør invasionens gradvise indtrængen i hverdagen mærkbar.

Diskussionen har desuden vist, at skolen fremstilles som et centralt politisk rum, hvor kultur, uddannelse og medier instrumentaliseres. Militarisering handler i filmen ikke kun om våben og frontlinjer, men om de måder, børn gennem undervisning, ceremonier og sociale ritualer gradvist lærer at forstå nationen, fjenden og krigen på. Dermed synliggør filmen, hvordan statslige fortællinger kan blive en del af hverdagslivets rutiner og opleves som normale.

Endelig viser opgaven, at dokumentarens form selv indgår i det spændingsfelt, den undersøger. Filmen registrerer en konkret institutionel militarisering, men former samtidig tilskuerens oplevelse gennem perspektiv, lyd, voice-over og affektiv organisering. Dette bliver særligt tydeligt, når Pasha beskriver risikoen ved overhovedet at synliggøre systemets mekanismer: "*Og med alt det der, der bliver sagt og vist i filmen – får jeg enten en hammer i hovedet eller bliver smidt i fængsel*" (33:10–33:30, Pasha, 2025). Udsagnet understreger, at filmen ikke blot viser propaganda, men også konfronterer et system, hvor kritik og synliggørelse i sig selv bliver farligt.

Dermed vender opgaven tilbage til indledningens pointe om, at autoritarisme ikke nødvendigvis begynder med massefanatisme, men med hverdagslig tilpasning, tavshed og

bekvemmelighed. Dokumentarens politiske potentiale ligger netop i at gøre denne gradvise normalisering synlig, sanselig og mulig at forholde sig kritisk til.

5.0 Litteraturlisten

- Babiolakis, A. (2026, januar 16). Mr Nobody Against Putin Review: Somebody had to do it. *Films Fatale*. <https://www.filmsfatale.com/blog/2026/1/16/mr-nobody-against-putin>
- Bordwell, D. (2008). Three Dimensions of Film Narrative. *Poetics of Cinema*, 85–134. <https://doi.org/10.4324/9780203941898-6>
- Brody, R. (2026, januar 23). Challenging Official Histories in “Natchez” and “Mr. Nobody Against Putin”. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2026/02/02/natchez-movie-review-mr-nobody-against-putin>
- Chion Michel, Gorbman Claudia, Gorbman C, & Chion Michel. (1994). *Audio-vision: Sound on screen*. Columbia University Press.
- Cook, D. (2016). *Få A History of Narrative Film af David A. Cook* (5th edition). https://www.saxo.com/dk/a-history-of-narrative-film_david-a-cook_paperback_9780393920093
- Flyvbjerg, B. (2006). Five Misunderstandings About Case-Study Research. *Qualitative Inquiry*, 12(2), 219–245. <https://doi.org/10.1177/1077800405284363>
- Lund, J., & Schmidt, U. (2020). *Medieæstetik: En introduktion*. 3–14.
- Lund Jacob (with Solvej Balle). (2024). *Transformation af virkelighed: Tekster om litteratur, kunst, politik*. (1. udgave.). Antipyrine.
- Marks, L. U. (2002). The memory of touch. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, 127–193.
- Nichols, B. (2001). What Types of Documentary Are There? I *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.

- Pasha, T. et. al. (Instruktør). (2025, marts 21). *DRTV - Mr. Nobody mod Putin* [Dokumentar Serie]. https://www.dr.dk/drtv/serie/mr-nobody-mod-putin_551826
- Pawłowski-Felberg, R. (2026, februar 22). *Szkola propagandy. „Pan Nikt kontra Putin”, czyli jak system wychowuje dzieci do wojny*. <https://oko.press>. <https://oko.press/szkola-propagandy-pan-nikt-kontra-putin-czyli-jak-system-wychowuje-dzieci-do-wojny>
- SIDEBOTHAM, J. P. (2025, december 26). *Folkeskolen kunne ikke rumme vores barn, men USA kunne*. Politiken - Den levende avis. <https://politiken.dk/debat/kroniken/art10644867/Folkeskolen-kunne-ikke-rumme-vores-barn-men-USA-kunne>
- Skjott Linneberg, M., & Korsgaard, S. (2019). Coding qualitative data: A synthesis guiding the novice: *Qualitative Research Journal*, 19(3), 259–270. <https://doi.org/10.1108/QRJ-12-2018-0012>
- Talankin, P. (2026, april 29). *Mr. Nobody mod Putin (2025)—Quotes—IMDb*. [Www.Imdb.Com. https://www.imdb.com/title/tt34965515/quotes/](https://www.imdb.com/title/tt34965515/quotes/)
- Vseliubska, S. (2025). Mobilising Attention: How Ukrainian Documentary Filmmakers Use Technology to Influence Political and Social Participation. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*, (20). <https://doi.org/10.17892/app.2025.00020.390>