

Agnes, Liv, Ida og Eva: kvinner og krig på film i Norge¹

I forordet til et hefte om okkupasjonsdramaene utgitt i anledning 50-årsmarkeringen av frigjøringen 1945, skrev Arne Skouen:

Det var engang, og det er ikke altfor lenge siden, at min generasjon filmfolk ble spurt: skal det aldri bli slutt på dette krigsmaset dere driver med, dere må da engang bli ferdig med denne okkupasjonen og disse tyskerne og jøssingene og quislingene? Det var et spørsmål vi ikke orket å besvare. For det var som om vi ble spurt: skal dere aldri bli ferdig med livet dere har levd? Dere må da kunne filme noe annet enn det som har hendt dere?²

Krigsmaset har ikke tatt slutt ennå. Stadig nye generasjoner filmskapere ser i okkupasjonsårene en mulighet for å fortelle viktige historier for sin egen tid. Hvorfor det er slik, har mange årsaker. Selve fascinasjonen for krigens stoff og dens betydning har sin egen historie, med ulike faser og skiftende behov. En viktig endring over tid er at bøker og filmer om annen verdenskrig har gått fra å fylle et behov hos publikum for gjenkjennelse til å bli del av en minnekultur.³ En kan få inntrykk av at denne situasjonen er særnorsk, men det er langt fra tilfellet. I Danmark er “besættelsen” en minst like stor kulturell besettelse som hos oss. Rundt ti prosent av alle norske filmer som ble laget fra 1945 til utgangen av sekstiårene, handlet på en eller annen måte om okkupasjonen. I denne perioden var annen verdenskrig en levende kilde til dramatisk stoff for filmfolk og publikum som selv hadde erfart krigsårene. Etter 1970 har det relativt sett blitt laget færre filmer med handling fra krigen. Da *Max Manus* kom på norske kinoer i 2008, var det 15 år siden forrige premiere på en norsk okkupasjonsfilm. Det er den lengste pausen i sjangerens historie. Det at sjangeren ikke har dødd ut, gir muligheter for å studere endringer over tid.

I krig blir kjønn tillagt en enormt stor sosial betydning. Kjønn blir skjebne ikke bare for kvinner, men også for menn. For unge kvinner gjelder det å ikke ha privat samkvem med tyske menn, mens det for unge menn gjelder å ikke være feig. Som det heter i tag-linen til *Faneflukt* (1975): ”I krig og kjærlighet er alt tillatt – så lenge man ikke går over til fienden.”

I filmer med krigshandling skapes det bilder av kjønn. De norske okkupasjonsfilmene kan derfor ses som en kilde til å si noe om hvordan bildet av menn og kvinner og forholdet mellom dem har blitt brukt som en måte å forstå, erfare og minnes okkupasjonsårene på. Hva

som menes med en okkupasjonsfilm, kan diskuteres. Det er ikke opplagt at disse filmene utgjør én sjanger. I denne artikkelen vil jeg definere en norsk okkupasjonsfilm som en spillefilm der sentrale deler av handlingen foregår i Norge i årene 1940-45, som helt eller delvis er produsert i Norge og som har gått på kino her til lands. Tjuesju filmer faller innenfor.⁴

Norske spillefilmer med handling fra annen verdenskrig

	Tittel	Regi	År
1	Vi vil leve	Olav Dalgard og Rolf Randall	1946
2	Englandsfarere	Toralf Sandø	1946
3	To liv	Titus Vibe-Müller	1946
4	Kampen om tungtvannet	Titus Vibe-Müller og Jean Dréville	1948
5	Flukten fra Dakar	Titus Vibe-Müller	1951
6	Nødlanding	Arne Skouen	1952
7	Shetlandsgjengen	Michael Forlong	1954
8	Blodveien (Krvavi put)	Kåre Bergstrøm og Rados Novakovic	1955
9	Kontakt!	Nils R. Müller	1956
10	Stevnemøte med glemte år	Jon Lennart Mjøen	1957
11	Ni liv	Arne Skouen	1957
12	I slik en natt	Sigval Maartmann-Moe	1958
13	Omrिंगet	Arne Skouen	1960
14	Kalde spor	Arne Skouen	1962
15	Det største spillet	Knut Bohwim	1967
16	Brent jord	Knut Andersen	1969
17	Bobbys krig	Arnljot Berg	1974
18	Under en steinhimmel	Knut Andersen og Igor Maslennikov	1974
19	Faneflukt	Eldar Einarson	1975
20	Belønningen	Bjørn Lien	1980
21	Liten Ida	Laila Mikkelsen	1981
22	Over grensen	Bente Erichsen	1987
23	Krigerens hjerte	Leidulv Risan	1992
24	Secondløytnanten	Hans Petter Moland	1993
25	Max Manus	Joachim Rønning og Espen Sandberg	2008
26	Svik	Håkon Gundersen	2009
27	Into the White	Petter Næss	2012

Det fins et par studier av de norske okkupasjonsfilmene fra før, men de har i liten grad analysert kjønnsdimensjonen ved disse filmene.⁵ I denne artikkelen skal jeg undersøke hvordan kvinner og det kvinnelige har blitt framstilt. Hvilke bilder av og fortellinger om kvinners innsats og erfaringer skaper disse filmene? Har det skjedd store endringer underveis og i så fall hvorfor?

Først vil jeg gjøre rede for okkupasjonsdramaet som fenomen, begrep og sjanger, samt peke på noen generelle utviklingstrekk over tid. Dernest vil jeg se på hvordan kvinner og det kvinnelige har blitt framstilt i noen utvalgte filmer. Framgangsmåten vil være å presentere fire prototypiske kvinneroller. Disse prototypene er ikke nødvendigvis kvantitativt representative, men er typiske for forståelsen av kjønn i ulike perioder.

Okkupasjonsdramaet

Innen norsk filmhistorie er *okkupasjonsdrama* et veletablert begrep. I vid forstand brukes det om alle norske filmer med handling lagt til perioden 1940-45 i norsk historie. De fleste vil likevel kunne være enige om at det idealtypiske okkupasjonsdrama tilhører en nokså avgrenset periode fra slutten av 1940-årene til begynnelsen av 1960-årene. I denne fasen bidro okkupasjonsdramaene til å bearbeide et nasjonalt traume. Okkupasjons erfaringen definerte og begrunnet en norsk kultur og et nasjonalt verdigrunnlag. Det kan være grunn til å minne om det banale poeng at okkupasjon ikke var en erfaring alle land gjorde seg under annen verdenskrig. Filmene bidro til å gi visuelle bilder og forståelse av hva som var den spesifikke norske erfaringen: et traumatisk, sjokkartet lynangrep 9. april 1940 etterfulgt av en kort periode med statskupp, militære kamper og kapitulasjon, og en fem år lang tysk okkupasjon med motstandskamp, kollaborasjon og nazistisk nyordning for en stor del utført av norske myndigheter.

Motstand og flukt var de to dominerende motivene. De var svar på situasjonen i et okkupert land. Motstanden framstilles som om den var organisert fra første stund, i form av kampmotstand. Og når det ble for farlig å fortsette motstandskampen i Norge, måtte en flykte. Ikke for å gi endelig tapt, men for å fortsette kampen utenfor Norges grenser. Flukten gikk enten vestover havet til England eller til Sverige. Sånn sett bidro disse filmene til å legitimere kongefamiliens og regjeringens flukt i 1940. Motstandsarbeidet skildres kollektivt, ikke som individuelle handlinger, og er gjenstand for betydelig romantisering. «Folk gikk på kino for å se hva det var de hadde vært med på under krigen», skrev forfatter og filmmann Sigurd Evensmo.⁶ Mange av filmskaperne, manusforfatterne og skuespillerne hadde selv bakgrunn fra motstandsbevegelsen og ikke så få hadde personlig erfaring med fangenskap.⁷ Forholdene lå til rette for at folk med bakgrunn i motstandskamp under krigen kunne konvertere denne erfaringen til sentrale posisjoner innen norsk films mest populære sjanger i en periode der okkupasjonsfilmens verdi lå i å dokumentere.

Autentisitet ble tidlig etablert som norm for okkupasjonsdramaene. I filmer som *Kampen om tungtvannet* (1948), *Shetlandsgjengen* (1954) og *Kontakt!* (1956) spilte hovedrolleinnehaverne rett og slett seg selv. Det er ingenting selvsagt eller naturlig ved at disse okkupasjonsdramaene kom til å tilrive seg hegemoni med hensyn til hvordan krigen burde iscenesettes på film i Norge. Tvert om var det resultatet av en aktiv konstruksjon der nasjonen var det bærende elementet. Etter at *Kampen om tungtvannet* hadde hatt premiere i august 1948, skrev den begeistrede filmanmelder i *Aftenposten*:

I sin form er filmen 100 pst dokumentarisk. Ingen ting er lagt til. Ingen kunstig handling klebet på. [...] Filmen er god reklame for Norge, for vår krigsinnsats – og ikke minst for vår industri og for Norsk Hydro som får den helt gratis.⁸

Det er ikke tilfeldig at de heroiske og realistiske okkupasjonsfilmene dukker opp i den perioden da Norge skal gjenoppbygges på alle områder, også det kulturelle. Var det noe norske myndigheter hadde lært av nazistene, så var det å bruke film som politisk virkemiddel.⁹

Ettersom årene har gått, har andre temaer og vinklinger kommet inn. Det første okkupasjonsdramaet laget av en filmskaper som ikke var voksen under krigen, kom på kino i 1967. Filmen het *Det største spillet* og regissøren var Knut Bohwim, født i 1931.¹⁰ Okkupasjonsfilmene som ble laget fra slutten av 1960-årene til begynnelsen av 1990-årene tok opp temaer som tvangsevakueringen av sivilbefolkningen i Finnmark høsten og vinteren 1944-45, kjærlighet mellom norske kvinner og tyske soldater, økonomisk kollaborasjon, forholdet mellom motstandsbevegelsen og jødeforfølgelsen, og unnfallenhet og feighet innen de militære rekker under kampene i 1940. Allerede i 1950-årene ble to tabuiserte emner berørt: aksjonen mot de norske jødene høsten 1942 og problematikk rundt norske fangevoktere i leirer for utenlandske krigsfanger. Imidlertid går det et skille mellom de klassiske okkupasjonsdramaene og senere okkupasjonsfilmer med hensyn til det nasjonale. De førstnevnte bidrar til å skape et bilde av et norsk folk som standhaftig holdt sammen og sto imot tysk press. Norske nazister fantes, men bare unntaksvis. Senere okkupasjonsfilmer har vært opptatt av nyansene og gråsonene. Over tid kan vi si at spenningen har gått fra det ytre til det indre plan, i takt med at fiendebildet har gått fra skarpt til diffust. Det samme ser vi i litteraturen om annen verdenskrig. Igjen må det understrekes at dette ikke er noe særnorsk

fenomen, men del av et større bilde. Jo lenger avstanden blir til de faktiske hendelser, jo større frihet i bruken av historien.

I 2008 gjorde okkupasjonsdramaet comeback etter 15 års fravær fra kinolerretet. Regissørduoen Joachim Rønning/Espen Sandbergs *Max Manus* er en av de aller største norske kinosuksessene gjennom tidene.¹¹ Etter *Max Manus* har det kommet ytterligere to norske okkupasjonsfilmer. Sett under ett er det klart at dette filmkorpuset hovedsakelig er et maskulint landskap, befolket av menn, der kvinner bare helt unntaksvis tildeles hovedroller. Jeg vil nå se på fire kvinnelige rollefigurer som hver på sin måte forteller noe om kontinuitet og endring i kjønnsforholdene i Norge fra 1945 og fram til i dag: Agnes i Arne Skouens *Ni liv* (1957), Liv i Sigval Maartmann-Moes *I slik en natt* (1958), Ida i Laila Mikkelsens *Liten Ida* (1981) og Eva i Håkon Gundersens *Svik* (2009).

AGNES / Kvinnen som støttespiller og det mannlige blikket



Bildetekst: Fra *Ni liv* (Arne Skouen, 1957). Agnes (Henny Moan) har nettopp funnet ut at Jan (Jack Fjeldstad) er i live – mot alle odds.

På bildet utspilles en nøkkelscene i Arne Skouens kanoniserte *Ni liv* (1957), som handler om Linge-agenten Jan Baalsruds strabasiøse flukt fra tyskerne 30. mars 1943 til han blir reddet over svenskegrensen med samenes hjelp 1. juni. I en uke måtte han ligge gjemt i en snøgrav på fjellet. Hjelperne hans kan ikke komme opp til ham på grunn av uvær. Når de endelig graver ham fram, er de sikre på å finne et lik. Men Jan lever! Fram til da har Jan flere ganger blitt stelt av Agnes, men da har han vært snøblind. Etter å ha ligget i mørket i sin snøgrav har han fått synet tilbake, og kommer derfor til å se Agnes for første gang. Hans kommentar er da: «Jeg visste du var pen, Agnes.» Jan og Agnes er begge skapt av det mannlige blikket. I et svært innflytelsesrikt og ofte sitert essay fra 1975 lanserte den britiske feministiske filmviteren Laura Mulvey sin teori om at også det kvinnelige kinopublikummet vil identifisere seg med filmens mannlige hovedrolle.¹² Kvinner på film skal bare virke på mennene, få *dem* til å reagere og handle. Kvinnerollene er bærere av mening, men har ingen betydning i seg selv. Jan Baalsruds «kompliment» til sin redningskvinne, reduserer henne straks til et objekt for det mannlige blikket.

I *Ni liv* finner vi i Jan Baalsrud en slags anti-helt, knyttet til den norske opplevelsen av å være hærtatt. Mot slutten av filmen er hovedpersonen redusert til en «hjelpeløs bylt», for å låne filmviter Gunnar Iversens treffende uttrykk, som er helt prisgitt andres innsats for å redde seg over til Sverige.¹³ Den ytre fiende er like mye naturen som okkupantene, og spenningen primært knyttet til indre kamp og frykt for angivere. I det okkuperte Norge gikk ikke skillene bare, og ikke engang alltid først og fremst, mellom okkupert og okkupant, men mellom gode nordmenn – og de som sviktet eller svek. Det kan innvendes at *Ni liv* bare benytter seg av mer subtile midler for å reprodusere en hegemonisk maskulinitet med vekt på utholdenhet, mot og offervilje. Nettopp utvidelsen av mulighetene for å utforme og utfolde mannlighet er typisk for de klassiske okkupasjonsdramaene, og definerer sjangeren.¹⁴

I den ni år eldre *Kampen om tungtvannet* (1948) finner vi en helt annen utforming av det heroiske. Her møter vi et tradisjonelt maskulint handlingsfellesskap med vekt på risikovilje, aggressivitet, teknisk kyndighet og taktisk overlegenhet, kort sagt militær dugleik. Fienden er den ytre fiende, altså Nazi-Tyskland.¹⁵ Den norske motstandsinnnsatsen går opp i en høyere alliert enhet.¹⁶ Aktørene handler så rasjonelt, lojalt og med slik presisjon at det ikke fins rom for verken følelser, tvil eller feil. Eller kvinner. Det feminine konstrueres hele tida som det som ikke har noe med krigen å gjøre. I *Kampen om tungtvannet* er det svært lite utenomsnakk, men det lille som er, er om kvinner. Det vites om at de er dyre i drift, og mennene diskuterer

hva de liker best av blondiner og brunetter. I den aller første norske okkupasjonsfilmen *Vi vil leve* (1946) slår det oss hvor rasjonelt alle mennene opptrer 9. april. Det eneste som er preget av en viss uro, er kvinnenenes snakk på kafeen, der de overgår hverandre i å si: ”Hva skal vi gjøre? Åh, hva skal vi gjøre?”

En som vet hva hun skal gjøre og hvorfor, er Agnes i *Ni liv*. Hun er sterk, modig og utholdende. Agnes er støttespilleren som ser sin store oppgave i å støtte opp om den mannlige heltens prosjekt. Men hun kan også ses som symbolet på det norske «vi-fellesskapet». Dersom Jan reddes, og det kan han bare med Agnes’ hjelp, vil Norge bestå sin prøve. I *Ni liv* møter vi en sterk gjenfødsessymbolikk: Jan får først hjelp av en jordmor; Agnes er mor til et spedbarn; når Jan blir snøblind, blir han hjelpeløs som et barn igjen, noe Skouen understreker ved å la Agnes forbinde Jan med en tøybleie. Den samme symbolikken vendte Skouen tilbake til i *Omringet* tre år senere, der store deler av handlingen foregår på en fødselsklinikk.

Andre støttespillere

Andre Agnes-skikkelser fins det mange av i de norske okkupasjonsfilmene. Fra Else Nordgaard i *To liv* (1946), via den eksotiske barpiken i *Flukten fra Dakar* (1951) til Fie og Ester i *Det største spillet* (1967), Anna i *Secondløytnanten* (1993) og Tikken i *Max Manus* (2008). De støtter opp om de mannlige hovedrollenes prosjekter, gir dem styrke, håp og noe å slåss for. Else Nordgaard (Sigrun Otto) gjør det mannen innerst inne vil, men ikke våger: hun skyter angiveren som har sørget for å få sønnen deres drept og som har forført datteren. Barpiken i Dakar (Arlette Sauvage) innleder et forhold til annenmaskinisten på det internerte norske skipet MS «Lidvard», og blir innviet i de norske planene om å bryte blokaden for å slutte seg til de allierte. Ikke bare holder hun tett, hun lar ham også gå uten kamp: hun forstår at krigen er viktigere enn kjærligheten. Fie og Ester bidrar begge, på hver sin måte, til at hovedpersonen Gunvald Tomstad på Helle kan gjennomføre sitt livsfarlige dobbeltspill i Flekkefjord; Fie (Wenche Sandnæs) som delaktig i selve motstandsarbeidet gjennom sin kurervirksomhet, Ester (Veslemøy Haslund) som den enigmatiske husholdersken på Helle – snart enfoldig, snart snarrådig. Anna (Rut Tellefsen) i Hans Petter Molands *Secondløytnanten* er en slags passiv utgave av Agnes. Der Agnes vil være med, utsetter seg selv for fare og gjør de samme tingene som mennene, støtter Anna opp om sin manns prosjekt ved å la ham få holde på med det som er viktig for ham, uten å forstyrre eller kreve noe til gjengjeld. Dette kjønnsarrangementet finner vi igjen i *Max Manus*. Tikken (Agnes Kittelsen) er riktignok i

langt større grad involvert i hovedpersonens prosjekt, som hans kontaktperson ved den britiske legasjonen i Stockholm. Men hun befinner seg på trygg avstand til krigssonen. I filmens sluttscene ser vi hvordan Tikkens rolle som støttespiller fortsetter også i tida etter frigjøringen. Uten Tikkens omsorg og forståelse, ingen Max Manus.

Agnes-skikkelsen er den mest gjennomgående gestaltningen av det kvinnelige i de norske okkupasjonsfilmene. Men den er ikke den eneste.

LIV / Kvinnen som heltinne og fortellinger om dåd



Bildetekst: Fra filmen *I slik en natt* (Sigval Maartman-Moe, 1958). Liv Kraft, spilt av Anne-Lise Tangstad, til venstre. Lengst til høyre onkel Goggen (Joachim Holst-Jensen). Ved siden av ham husholdersken Maren (Lalla Carlsen), som i denne scenen straks begynner å synge «Fola, fola blakken» for å roe ungeflokken som har gått ned i kjelleren under en flyalarm.

Sigval Maartman-Moes *I slik en natt* (1958) handler om evakueringen av flyktningene på det jødiske barnhemmet i Oslo i november 1942. Filmen, som låner sin tittel fra Henrik Wergelands dikt "Jøden", bygger på flere faktiske redningsaksjoner. Filmens heltinne, Liv Kraft (!), er derfor i virkeligheten flere kvinner. Maartmann-Moe bruker emnet jødeforfølgelsene i Norge til å fortelle en historie om heltedåd og mange gode hjelpere.

Liv Kraft er den store kvinnelige helteskikkelsen i de norske okkupasjonsfilmene. Ingen annen kvinnelig hovedperson forener snarrådighet, mot og offervilje som henne. Kort fortalt handler filmen om igangsettelsen av aksjonen mot de norske jødene høsten 1942. Filmen åpner til de kjente tonene av Beethovens 5. symfoni, «Skjebnesymfonien». Den tyske Gestapo-sjefen i Oslo beordrer sine menn til å arrestere alle jøder. En ung mann, dr. Lehmann, hopper ut av vinduet for å unngå arrestasjon. Før han dør, rekker han å si noen ord til vakthavende lege på legevakten. Legen er Liv Kraft, og det eneste hun oppfatter er setningen: «Redd barna.» Etter undersøkelser finner hun ut at dr. Lehmann var tilknyttet det jødiske barnhjemmet i Holbergs gate 21. Liv Kraft forstår noe de andre ikke forstår, at «jødeforfølgelsen er i full gang», og at heller ikke de jødiske barna kan være trygge. I motsetning til bestyrerinnen på barnhjemmet, som opptrer nervøst og ubesluttsomt, beholder Liv Kraft roen og greier å redde ti barn ut av barnhjemmet akkurat i tide. Det eneste stedet hun våger å ta barna med til, er til sin enslige onkel på Nordstrand, som er komponist og bor i et stort hus sammen med sin husholderske, Maren. Her blir barna tatt godt imot. Liv Kraft må nå forsøke å komme i kontakt med en flyktningeorganisasjon som kan hjelpe barna over til Sverige, samtidig som hun må fortsette å skjømte sitt arbeid på legevakten uten å vekke oppsikt. Barnas nærvær hos onkel Goggen får det beste ut av den gamle komponisten og Maren. Vi får ikke vite nøyaktig hvor lenge barna blir på Nordstrand, men det er lenge nok til at Maren får problemer med å fø dem. Det blir til at hun må ut og stjele melk om natten. (For å la dette passere, må melkebonden «naturligvis» være en NS-mann.) Flyktningeorganisasjonen Liv Kraft først kommer i kontakt med, kompromitteres og kan ikke utføre aksjonen. Hun må derfor – igjen – ta saken i egne hender. Sammen med Maren tar de tog så langt mot svenskegrensen som de våger, og begir seg til fots derfra. I Oslo foregår et slags maktspill innen Gestapo. Sjefen som satte hele aksjonen i gang, har ikke sans for at det settes store ressurser inn på å spore opp barna som har rømt, i motsetning til sin ærekjære nestkommanderende. Ved svenskegrensen ender det dramatisk. Gruppen blir oppdaget av en tysk vaktpatrulje. Den eldste gutten, Robert, avleder oppmerksomheten ved å løpe i en annen retning enn resten av gruppen. De andre kommer seg over grensen akkurat tidsnok, mens Robert skytes og dør.

I virkeligheten var aksjonen mot de norske jødene ikke én aksjon, men flere. Kvinner og barn ble arrestert en måned senere enn mennene. En av de som hjalp til med å evakuere barnhjemmet i Oslo, var lege og psykiater Nic. Waal (1905-60). Rollefiguren Liv Kraft er sterkt inspirert av hennes innsats.

Hva var så betingelsene for at en kvinnelig rollefigur kunne bli dagens helt i en slik spenningsfilm i 1958? For det første var Liv Kraft enslig. Det er nettopp dette at hun ikke har forpliktelser som hustru og mor som gjør at hun kan påta seg den store oppgave å overta ansvaret for de ti jødiske barna. Hun er omsorgsfull, vakker og elegant, men hennes egenskaper er mannlig kodet: hun er snarrådig, modig, offervillig og *cool under fire*. Rundt henne er det fullt av mer tradisjonelle kvinnetyper: den jordnære, varme og enkle arbeiderklassekvinnen Maren, den nervøse bestyrerinnen og en navnløs motstandskvinne fra en flyktningeorganisasjon. Liv Kraft er en kvinnelig helt som ikke utfordret den rådende kjønnsorden. Myten om kvinnen som fredsgudinne kan opprettholdes fordi den symboliserer kvaliteter som ikke besudles av krigens barbari.

Filmen tok opp et sensitivt tema, jødeforfølgelsen i Norge, relativt tidlig, uten å bryte med det veletablerte narrativ om norsk okkupasjonshistorie som en historie om avklarte helter og skurker. Den mest rammende faghistoriske innvendingen mot filmen, går på at norsk politi er helt fraværende i selve gjennomføringen av aksjonen høsten 1942. Det framstilles som om arrestasjonene ble utført av tysk politi alene.

Andre heltinner

Hvilke andre heltinner har vi? Av Liv Krafts kaliber er det vel ingen. Det nærmeste vi kommer er kanskje Herdis og Alma i Knut Andersens *Brent jord* (1969). Med *Brent jord* og oppfølgeren *Under en steinhimmel* (1974) satte Knut Andersen søkelyset på forhold ved krigen i nord som til da var ukjent for et stort publikum sørpå. Og vi må kunne si at hvis noen film har lyktes i å brenne fast varige bilder av hvordan krigen virkelig artet seg i Norge, så er det *Brent jord*. I 1969 var *Brent jord* den mest sette norske filmen på kino, og spilte inn nesten like mye penger som *Det største spillet*.¹⁷ Knut Andersens to filmer om Nord-Norge skildrer begge konsekvensene av tvangsevakueringen for sivilbefolkningen i Finnmark høsten og vinteren 1944-1945, og er eksempler på den sosialrealistiske stilen som kom til å bli så dominerende i norsk film og andre deler av populærkulturen på 1970-tallet.¹⁸

I *Brent jord* følger vi en storfamilie som bestemmer seg for at de ikke vil la seg føre sørover av tyskerne, og isteden satser på å rømme til fjells. Det er Alma (Anne-Lise Tangstad) som tar avgjørelsen. Alma og Heikki (Rolf Söder) har tre barn, og Alma er høygravid. På vidda finner

de ei hule, der Alma føder. Familien har også tatt hånd om en russerfange og Herdis, en ung kvinne (Solfrid Heier) som har mistet spedbarnet sitt under flukten. Alma greier ikke å gi det nyfødte barnet melk. Redningen blir at Herdis ammer barnet. Snart høres smell, og vi forstår at tyskerne har forlatt Øst-Finnmark. Det siste de gjorde var å sprengte Tana bru.¹⁹ Når familien kommer ut av hula si, oppdager de at fjellet er fullt av andre familier som har tatt det samme valget som dem. Familiens tidligere hjem er brent ned til grunnen. Men de tar fatt på gjenoppbyggingen med det samme. Iallfall nesten. «Først får vi ta en kopp kaffe», foreskriver bestemoren viselig.

I *Brent jord* fins ingen egentlig mannlig hovedperson. Snarere kan Heikki ses som støttespiller for Alma og Herdis, som er de virkelige hovedpersonene. På ett plan kan *I slik en natt* og *Brent jord* ses som diametralt motsatte kvinneskildringer, både med hensyn til heltedåd og seksualitet. De forenes imidlertid i det at de peker på to ulike kvinnelige strategier og erfaringer knyttet til det samme: kvinnens livgivende rolle og kvinnefellesskapets betydning for liv og fred. Liv Kraft er barnløs, men kompenserer for denne mangelen ved å ta ansvar for og gi omsorg til en hel barneflokk. Almas og Herdis' handlinger derimot springer nettopp ut av rollen som mor. De redder så og si verden gjennom å sikre grunnlaget for fortsatt liv. Ikke bare med hensyn til egen familie, men også, i Almas tilfelle, som medmenneske overfor en fremmed i nød. Dersom det blir oppdaget at Alma og Heikki har holdt russerfangeren i skjul, risikerer de dødsstraff. Likevel tar de sjansen, fordi de ser det som en medmenneskelig plikt.

IDA / Den vanskelige historien og kvinnelige offerposisjoner



Bildetekst: Fra Laila Mikkelsens film *Liten Ida* fra 1981.

Et trekk ved den europeiske minnekulturen om annen verdenskrig over tid, er at offer og lidelse har blitt stadig mer ærefullt. Nedenfor skal vi se at offer-status også kan virke nasjonsoverskridende. Men la oss først starte med å se på *Liten Ida* (1981).

I 1979 utga den norsk-svenske forfatteren Marit Paulsen romanen *Liten Ida* om en liten jentunge som i 1944 kommer til en nordnorsk kystby sammen med sin eldre bror og moren, som er "tyskerhore". Alt to år senere ble boka filmatisert. Laila Mikkelsen ble den første kvinnen til å regissere en norsk spillefilm om okkupasjonstida. Mikkelsen hadde selv, i likhet med Paulsen, vært på Idas alder under krigen, en fem–seks år gammel da krigen sluttet. Sin beste tid opplever Ida på landet hos et eldre ektepar, der kona i huset, Mor Revåsen, tar vare på henne. Så kommer freden, og alt skal bli bra igjen, tror Ida. Men det går fra vondt til verre. Filmen avsluttes med at Ida må se på at moren skamklippes, før hun selv nektes å delta i byens 17. maifeiring. Temaet var ikke bare neglisjert, men brennbart da Mikkelsens film hadde kinopremiere i 1981. Det skulle gå enda nesten tjue år før norske historikere tok opp de norske krigsbarna og deres mødre til grundig undersøkelse.²⁰

Ida er uskyldig offer for omgivelsenes fordømmelse av morens handlinger. Moren (Lise Fjeldstad) framstår ikke som noen sympatisk person. Det virker ikke engang som hun drives av ekte kjærlighet i sine forbindelser til tyske menn, men av lyst. Det er ikke moren publikum skal identifisere seg med, men Ida. Mor Revåsen kan ikke tilby Ida annet enn en nådeløs bitter sannhet: «En dag vil du forstå at også gud er et mannfolk». Filmens offer-hovedrolle – barnet av en «tyskertøs» – kunne ikke like gjerne ha vært en gutt. Budskapet trer tydeligere fram ved at det utsatte barnet er en jente. Før eller siden vil hun selv oppleve skuffelser som voksen, fordi hun er kvinne, og fordi verden nå engang er sånn at kvinner lider mer enn menn.

Resepsjonen viste en klar tendens til at filmen ble forsøkt avvist som kilde til innsikt om forhold knyttet til okkupasjonstida. Isteden ble den hyllet som en kvinnes film med et barns synsvinkel. Noen ganger kan tilsynelatende helt banale begreper gi overraskende innsikt i og økt forståelse for kompliserte prosesser. Et slikt tilfelle er den tysk-norske forfatter Ebba D. Drolshagens begrepspar *guttekrieg/jentekrieg*.²¹ Begrepene er ment å tydeliggjøre at måten vi tenker om krig på vanlig sorterer hendelser, erfaringer, holdninger og verdier som noe som har mest med enten jentene eller guttene å gjøre. I tilslutning til dette kunne en si at når en film om annen verdenskrig oppfattes å handle om «guttekrieg», kodes den som *krigsfilm*. Filmberetninger som derimot oppfattes å handle om «jentekrieg», kodes som *kvinnefilm*. Ikonoklasten Mikkelsens film ble langt på vei ufarliggjort ved denne logikken.

Andre offerposisjoner

Kvinnelige offerposisjoner i de norske okkupasjonsfilmene finner vi i hovedsak i filmer som har kjærligheten mellom norsk kvinne og tysk soldat som bærende motiv. To slike er Eldar Einarsons *Faneflukt* (1975) og Leidulv Risans *Krigerens hjerte* (1992). Interessant nok har begge desertering som bimotoiv. Felles for disse to filmene er at de er laget av filmskapere som er født etter krigen (henholdsvis i 1947 og 1948). Det er vanskelig å tenke seg en så forståelsesfull – og vakker – skildring av tyske soldater i Norge bli behandlet av krigsgenerasjonen selv.

Handlingen i *Faneflukt* foregår i 1941. Liv (Aina Walle) arbeider som kjøkkenpike i en tysk militærleir, hvor hun møter underoffiseren Franz. De blir forelsket. Livs foreldre vil ikke vite noe av forholdet, og Liv tvinges til å flytte hjemmefra. Liv og Franz forlover seg. Så beordres

Franz til Østfronten. Han velger å desertere, og det forelskede paret forsøker sammen å ta seg over til Sverige.

I *Krigerens hjerte* møter vi Ann Mari (Anneke von der Lippe) som gjør tjeneste som sykepleier i Finland under Vinterkrigen. Der møter hun Markus. Etter at Finland har kapitulert, følger Markus med Ann Mari til hennes hjemsted, den fiktive, nordnorske plassen Buvær, hvor de stifter familie og får en datter. Når krigen kommer til Norge, blir det etablert en tysk arbeidsleir ved Buvær. Sommeren 1941 blir et vendepunkt. Finland kommer med i krigen på tysk side, og Markus må velge hvem han skal kjempe for: sitt fedreland eller sitt nye hjemland. Han velger det første. Mens Markus er borte, innleder Ann Mari et forhold til den tyske offiseren Maximillian Luedt (Thomas Kretschmann). Senere bestemmer Markus seg for å desertere. Han drar tilbake til Buvær for å være sammen med familien sin.

Okkupantene i disse to filmene er ikke bare av-demonisert, de er elsk-verdige. Både Franz i *Faneflukt* og Maximillian i *Krigerens hjerte* framstår som ofre i en krig de aldri har ønsket. Mens Franz eksplisitt tar avstand fra den nazistiske ideologi, strever Maximillian med å beholde selvrespekten og ta ansvar for sine egne og avdelingens handlinger. I en symbolladet scene begraver han med egne hender et dødfødt «tyskerbarn» som presten på stedet nekter å begrave. Her er det okkupanten som ivaretar respekten for menneskeverdet. Det er ikke merkelig at Einarson og Risan så dramatiske muligheter i dobbeltmotivet forbudt kjærlighet koplet til desertering, som lenge lå klart utenfor okkupasjonshistoriens allfarvei.²² Begge filmene avslutter med en tekst som forteller om hovedpersonenes videre skjebner, og som gir innblikk i Sveriges utleveringspolitikk under krigen. Franz og Maximillian forelsket seg for tidlig. Hadde de kommet til Sverige i krigens slutfase og ikke før Stalingrad, ville de hatt større sjanser for å overleve.

Både *Faneflukt* og *Krigerens hjerte* ender dypt tragisk. De tre mannlige hovedpersonene – Franz og Markus og Maximillian – har alle desertert, og har ingen illusjoner om et lykkelig liv etter krigen. Mennene representerer krigen, og har derfor ingen framtid. Det er kvinnene som bringer det skjøre livet, håpet og kjærligheten videre, trass i svik, skam og lidelse. Det mannlige blikket vil nok i Liv i *Faneflukt* og Ann Mari i *Krigerens hjerte* se to attraktive kvinner som sviker sitt land. Men de er også ofre. Lille Ida er uskyldig offer for andres handlinger. Liv og Ann Mari er selv ansvarlige for sine valg, men er ikke desto mindre ofre – de er kvinner i krig.

EVA / Kvinnen som *femme fatale* og krigen som kulisse



Bildetekst: Fra Håkon Gundersens *Svik* (2009). Ikke siden 1946 har en kvinnelig hovedrolle i en norsk okkupasjonsfilm siktet for å drepe. Rollen som Eva ble spilt av Lene Nystrøm. (Bildet er gjengitt med vennlig tillatelse fra Alphaville Productions. Fotograf: Eirik Pettersen.)

Handlingen i *Svik* tar til sommeren 1943. På nattklubben Club Havana i Oslo opptreer sangerinnen Eva Karlsen (Lene Nystrøm). Stedet drives av den norske kollaboratøren Tor (Fridtjov Såheim). Her møtes krigsprofitører, tyske SS-offiserer og norske kvinner. Eva innleder et forhold til Gestapo-sjefen i Oslo, Krüger (Götz Otto). Etter hvert viser det seg at hun driver et farlig dobbeltspill, og at hun forsyner motstandsbevegelsen med viktig informasjon. Til slutt blir hun avslørt og må forsøke å komme seg over til Sverige. Nær grensen blir hun innhentet av sine forfølgere. I en Tarantino-aktig, blodig sluttscene ender det med at alle dør – unntatt Eva.

«Likte du Max Manus er dette noe for deg», lokket vaskeseddelen. Ikke desto mindre ble *Svik* dårlig mottatt av kritikere og publikum i Norge. Noe av forklaringen er nok at filmen bryter med etablerte sjangerforventninger til et norsk okkupasjonsdrama: den blander fiktive og sanne elementer på en utroverdig måte, og passer ikke inn i «vårt» bilde av Norge under krigen eller norsk historie generelt.

Imidlertid kan Eva ses som en potensiell feministisk kultfigur. Hun er smart, beregnende, effektiv og kyndig i bruken av tekniske hjelpemidler og våpen; egenskaper som tradisjonelt er mannlig kodet. I en forstand er hun også moralsk overlegen, fordi hun ser verdien av å ofre seg for en sak av større betydning enn sitt eget gode navn og rykte. Eva går ikke av veien for å bruke sin kropp til å oppnå fordeler og manipulere sine mannlige motspillere. Prisen er høy: til tross for at seeren etter hvert forstår at Evas intensjoner er de aller beste, iklær hun seg rollen som en tvilsom kvinne; hun er ikke til å stole på.

Når Eva forsvinner ut av bildet og filmen toner ut, er det en gjentakelse av den samme bevegelsen som den vi finner i *Krigerens hjerte*. Det er kvinnene som fører livet og historien videre. I epilogen til *Svik* får vi vite at Eva kommer seg over til London, gifter seg og flytter til USA, hvor hun får en datter. Eva vet at Gestapo-sjefen Krüger er faren, men forteller det ikke til mannen sin. Først i sin alders høst deler Eva denne hemmeligheten med sin amerikanske datterdatter, som dermed får en ny forståelse av hvem hun er. Denne samtalen, som utgjør filmens rammefortelling, var ikke med i kinoversjonen, men ble lagt til senere.²³ Andreutgavens tematisering av vanskelig familiehistorie, og dens budskap om åpenhet, gir *Svik* mer dybde og gjør den til en mer kompleks og aktuell film enn den første versjonen.

Andre femme fatale-skikkelser

Det er ikke tilfeldig at en femme fatale av typen Eva først trer fram på lerettet i en okkupasjonsfilm på 2000-tallet. Avstanden i tid er det som muliggjør dette, og åpner for å skape et helt fiksjonalisert univers med krigen som kulisse. Imidlertid fins det én annen femme fatale i den norske filmdiktingen om krigen som kan matche 2000-tallets Eva: Vera Bang i *Stevnemøte med glemte år* fra 1957. Avstanden i tid gjør det interessant å se på likheter og forskjeller.

Filmen åpner med at teaterdiva Vera Bang (Mona Hofland) holder middagsselskap for to tidligere venner, lege Sander Paulsen (Henki Kolstad) og advokat Knut Valstad (Espen Skjønberg). Sønnen Kåre er også tilstede. Over spisebordet henger et stort portrettbilde av Veras avdøde mann, krigshelten Sven Arneberg, som har falt under felttoget i 1940. På typisk hoelsk vis (filmen er basert på en roman av Sigurd Hoel, og han bidro selv til på manussiden) ulmer det under overflaten. Ting som blir sagt, og ikke sagt, gjør at Sander og Knut får følelsen av at det er mangt som ikke stemmer med hensyn til Veras forhold til Sven.

Handlingen drives så framover dels av tilbakeblikk, dels av Sander og Knuts undersøkelser i filmens nåtidsplan av hva som egentlig har foregått den gang Sven falt ved fronten.

Etter hvert innser Knut og Sander sannheten: at Vera var gravid før hun traff Sven, og at hun oppsøkte ham ved fronten, natten før han døde, bare for å ligge med ham, for slik å kunne påstå i ettertid at Sven var barnets far. Da Sven innser at han blir brukt, påtar han seg dagen etter det reneste selvmordsoppdrag.

Når oppgjøret uteblir i denne filmen, er det fordi Vera innleder et forhold til Knut. Knut forstår meget godt at han blir brukt, men greier ikke å løsrive seg fra hennes grep. Han forsøker: «Din helvetes hore!» Hun på sin side blir bare opphisset av dette. «Din heks!» fortsetter Knut. «Ja! Ja!» svarer Vera. I siste scene vender Knut utmattet hjem til sin kone, som tar ham tilbake med åpne armer. Knut forklarer: «Hun er sterkere enn meg, men jeg tror ikke hun er sterkere enn *oss...*»

I *Stevnemøte med glemte år* møter vi 1950-tallets kjønnsdiskurs. Kvinners seksualitet var tabu. Vera Bang representerte alt det som truet det bestående, symbolisert ved husmorfamilien. Hennes sans for nytelse skildres som noe sykkelig, hun eier ikke måtehold. Eva Karlsen i *Svik* trer fram i en tid med helt andre forventninger til hva det vil si å være kvinne. Evas seksualitet utgjør ingen trussel, men speiler vår samtids sterke betoning av nytelse, selvhevdelse og individualisme som ideal – også for kvinner. Mens *Stevnemøte med glemte år* kan ses som en utforsking av samfunnets nattsider i husmorfamiliens glanstid, kan *Svik* ses som en lek med kjønnsroller med annen verdenskrig som kulisse.

Kontinuitet og endring, 1946-2012

I denne artikkelen har jeg ikke foretatt noen systematisk undersøkelse av alle de norske okkupasjonsfilmene med hensyn til hvordan kjønnsforholdene framstilles. Framgangsmåten har heller vært å peke på fire «lag» i dette materialet, representert ved de fire prototypiske kvinnemodellene Agnes, Liv, Ida og Eva.²⁴ Hva gjennomgangen ovenfor i det minste viser, er at de norske okkupasjonsfilmene som sjanger demonstrerer at de fem okkupasjonsårene ikke var én krig, men flere kriger.

Sosiologen Iwona Irwin-Zarecka har beskrevet tre skjemaer for kollektiv erindring: moralske historier, inspirerende historier om dåd og historier om lidelse og offer.²⁵ Denne beskrivelsen

passer ganske godt på de fire prototypene jeg har presentert her. Avslutningsvis vil jeg si noe om relasjonen mellom de ulike posisjonene og om kontinuitet og endring.

Agnes, Liv, Ida og Eva angir en grov historisering av typiske måter å framstille kvinner på i de norske okkupasjonsfilmene. Agnes-skikkelsen blir tidlig etablert, allerede i 1946, den har dominert i alle år siden, og gjør det fortsatt. På mange måter er dette å vente. Agnes-skikkelsen knytter an til dype kulturelle forestillinger om kvinnen som Mor. Der det fins en sterk Agnes-figur, fins også en moralsk historie. Den moralske historien skaper en sammenheng mellom familien og nasjonen. Familien blir et bilde på nasjonen, men har samtidig en tvetydig stilling. På den ene siden er familien samfunnets agent, som i *Ni liv*. På den annen side representerer familien en antepert frigjøring fra samfunnet, slik vi typisk ser det i offer-filmene *Faneflukt* og *Krigerens hjerte*, der det gjøres forgjeves forsøk på å lage «nye familier». Disse nye familiene sprenger de nasjonale grensene, og mislykkes derfor ubønnhørlig. Også fortellingene med en sterk Eva-skikkelse følger det moralske skjemaet. De bekrefter den moralske orden gjennom handlinger som utfordrer den.

Inspirerende historier om dåd var det mange av på filmlerretet i de første tiårene etter krigen. Regelen er at disse historiene handler om menns bedrifter. I den grad kvinner ble innskrevet i slike fortellinger, var det for å støtte opp om de mannlige hovedpersonenes prosjekter. Liv i *I slik en natt* er unntaket fra denne regelen. En sen okkupasjonsfilm som *Max Manus* betegner på mange måter en tilbakevending til de klassiske okkupasjonsfilmene heroiske skjema, riktignok med en bittersøt avslutningsscene som ville ha vært utenkelig innenfor rammene av det tidlige okkupasjonsdramaet.²⁶

Filmer om lidelse og offer har det relativt sett vært få av i Norge. Men også dette skjemaet har betydelig kraft, og er et mer gjennomgående drag i materialet enn det kan se ut til ved første øyekast. Fra pionérfilmen *Englandsfarere* fra 1946, som slutter med at 13 dødsdømte – blant dem én kvinne (!) – føres bort for å skytes, til *Max Manus*' hyllest til de falne i Oslo-kretsen. Men som bærende idé, kommer lidelse og offer først skikkelig på banen fra omkring 1970. Og da med kvinner (og en liten Ida) som ofre. Disse filmene spilte på motkulturelle stemninger i tida som søkte dels å utfylle, dels å imøtegå det konsensus-orienterte bildet av hva krigen i Norge hadde vært. Dette åpnet også for et kvinneperspektiv. Fra 1980-årene har utviklingen i Norge fulgt internasjonale trender. Særlig etter at holocaust har gått fra periferi mot sentrum

av erindringskulturen om annen verdenskrig, har lidelse og offer – som allmenne fenomener – blitt noe mer ærefullt.

Vi ser at kvinner i de norske okkupasjonsfilmene i stor grad blir iscenesatt *som* kvinner. Kjønnnet melder seg. Det er nok å se på rollenavnene. Noen ganger er de så overtydelige at det nesten blir beklemmende: Agnes er en latinisert form av det greske ordet *hagnos* som betyr kysk; Liv kommer fra norrønt *hlif* som betyr vern; Alma er det latinske ordet for velgjørende eller nærende; Herdis er norrønt og betyr hær-gudinne; Eva kommer fra det hebraiske ordet for liv. De norske okkupasjonsfilmene gir en rekke eksempler på at kvinner på film reduseres til å skulle representere noe annet enn seg selv. I vår sammenheng handler dette andre som oftest om «det nasjonale hjemmet».²⁷

En rekke filmer presenterer oss for et klassisk skille mellom det private og det offentlige, mellom hjemmet som nasjonens arne, der det feminine rår, og den harde virkeligheten, satt på spissen i en krigssituasjon, der det maskuline må dyrkes og anerkjennes. Framstillingen av det maskuline og det feminine som to separate sfærer blir satt på spissen i en scene i *Secondløytnanten*. Hovedpersonen ringer hjem til sin kone rett før et avgjørende militært slag. Selv i denne tunge skjebnestunden greier de ikke å bryte ut av sine tilvante roller overfor hverandre. Det som faller kona mest naturlig å snakke om, er – været: «Er våren kommet oppe hos deg?»

Hvis en skulle si noe samlet om framstillingen av kvinner innen hele korpuset av okkupasjonsfilmer, kunne en kanskje konkludere med at trass i noe endring over tid, kan det anes en bestandig dimensjon i at kvinnene tildeles rollen som bærer av det nasjonale hjemmet. Okkupasjonsfilmene bidrar til å konstruere et nasjonalt «vi», der kvinners innsats systematisk blir underordnet menns. Til tross for at flere filmer har tatt opp sensitive og kontroversielle temaer, skriver okkupasjonsfilmene seg inn i en patriotisk krigsfortelling.²⁸ Den filmen som skiller seg mest ut her, er også den mest utskjelte, *Svik*. Kanskje ikke tilfeldig?

Noter

¹ Det er foretatt et par mindre endringer i denne teksten sammenlignet med den trykte versjonen. Forf. anm.

² G. Iversen og T.O. Svendsen, Okkupasjonsdramaene – fem år slik vi har sett dem på film, i *Norsk filminstituttets skriftserie* 1999.

³ Forskjellen jeg her tenker på kan utdypes ved hjelp av Aleida Assmanns skille mellom kommunikativt og kulturelt minne. Kommunikativt minne handler om hvordan minner bevares og overføres mellom generasjoner i samfunn, grupper og familier der fortida ennå er levende i folks minne. Med kulturelt minne menes en situasjon der fortida ikke lenger er en del av de levendes personlige minner. Se A. Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization: functions, media, archives*, Cambridge 2011.

⁴ Jeg har ikke studert norske helafstens dokumentarfilmer, utenlandske spillefilmer og dokumentarer om norske forhold eller fjernsynsproduksjoner.

⁵ G. Iversen og T.O. Svendsen, Okkupasjonsdramaene – fem år slik vi har sett dem på film, i *Norsk filminstituttets skriftserie* 1999; G. Iversen, *Norsk filmhistorie*, Oslo 2011: 145-155; G. Iversen, From trauma to heroism: cultural memory and remembrance in Norwegian occupation dramas, 1946-2009, i *Journal of Scandinavian Cinema* 3/2012.

⁶ S. Evensmo, *Det store tivoli: film og kino i Norge*, 2. utgave, Oslo 1992.

⁷ Regissørene Arne Skouen og Sigval Maartmann-Moe hadde bakgrunn fra den illegale pressen. Det samme hadde forfatteren Sigurd Evensmo, som leverte forelegg til én og manus til to av sjangerens største suksesser. Evensmo hadde selv vært innom Møllergata 19. Olav Dalgard og Rolf Randall, som sammen skrev manus til og regisserte *Vi vil leve* (1946), var medfanger på Grini og i Sachsenhausen. Fire sentrale roller i *Englandsfarere* ble bekledd av skuespillere som hadde sittet i fangenskap under krigen: Oscar Egede-Nissen, Jørn Ording, Per Christensen og Sigurd Magnussøn. En femte, Knut Wigert, var Linge-mann. Det var også Alf Malland, kjent fra Arne Skouens *Ni liv* (1957) og *Kalde spor* (1962). Mens han som gestaltet den store helten i *Ni liv*, Jack Fjeldstad, hadde sittet sju måneder i fangenskap, blant annet på Grini. Ja, til og med general von Falkenhorst i *Kampen om tungvannet* fra 1948, ble spilt av en norsk motstandsmann (Harald Schwenzen) med halvannet år i Sachsenhausen bak seg! Og dette er langt fra noen fullstendig liste.

⁸ Aftenposten 6.8.1948.

⁹ B. Sørensen, H. Salmi, E.V. Kau og J. Olsson, World War II and Scandinavian Cinema: An overview, i *Journal of Scandinavian Cinema*, vol. 2, 3/2012: 206.

¹⁰ Den spilte inn over 700 000 kroner det første året på kino, og var den nest mest sette filmen i Norge i 1968, bare slått av *Bonnie and Clyde*. Kilde: *Hvem Hva Hvor* 1970.

¹¹ Over 700 000 nordmenn så filmen på kino i løpet av de fire første visningsukene. Totalt ble den sett av over 1,1 millioner. Kilde: Film & Kino, Årbok 2009.

¹² L. Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema, i *Screen* 16 (3), 1975.

¹³ Iversen og Svendsen 1999.

¹⁴ Selv om *Ni liv* er den eldste filmen som blir analysert i denne artikkelen, kan den ikke, ut fra måten den konstruerer maskulinitet på, ses på som en «tidlig» okkupasjonsfilm. Tvert om tilbyr den en slags refleksjon over de (for trange) mulighetene for utforming av mannlighet som har blitt framstilt i okkupasjonsfilmene til da.

¹⁵ P. Sjølyst-Jackson, Remembered/replayed – The nation and male subjectivity in the Second World War films *Ni liv* (Norway) and *The Cruel Sea* (Britain), i T.G. Ashplant, G. Dawson og M. Roper (red.), *The Politics of War Memory and Commemoration*, London 2000.

¹⁶ Filmen ble laget etter et fransk forelegg av Jean Dréville, og etter forbilde av den franske sabotasjefilmen *Kampen om jernbanen*.

¹⁷ *Hvem Hva Hvor* 1971.

¹⁸ En lignende vending, en sosialhistorisk dreining, gjorde seg også gjeldende i historiefaget på samme tid.

¹⁹ På typisk vis blir ikke tyskerne skildret som individer, men som gruppe. Ett unntak er likevel forsøket på å trenge litt under huden på en desillusjonert major like før russerne kommer. Majoren (Rainer Brönnecke) innser at krigen er tapt og skyter derfor sin trofaste schäfer. Hunden skal begraves i det vakre landskapet som offiseren allerede før han har flyktet fra, drømmer om å komme tilbake til etter at krigen er slutt. Som en kuriositet kan nevnes at samme Brönnecke to år før spilte gestapisten Friedrich Lappe i *Det største spillet*, der deler av handlingen foregår på Arkivet. Lappe var en av seks gestapister fra Arkivet i Kristiansand som ble dømt for krigsforbrytelser i Norge etter krigen.

²⁰ K. Olsen, *Krigens barn. Krigens barn og deres mødre*, Oslo 1998.

²¹ E.D. Drolshagen, *De gikk ikke fri: kvinnene som elsket okkupasjonsmaktens soldater*, Oslo 2009.

²² Den norske motstandsmannen Eivind Heide er en av ytterst få som har studert tyske soldaters desertering fra Norge til Sverige. Ett av de mange tragiske tilfellene han omtaler i bøkene *Tyske soldater på flukt* (1988) og *Deserteringer fra den tyske okkupasjons hæren i Norge 1940-1945* (1995) – er den i grensetraktene mellom Norge og Värmland så berømte fortellingen om Willi Jutzi, som *Faneflukt* bygger på.

²³ Når jeg har lagt den utvidede versjonen til grunn for gjennomgangen her, er det fordi den siste versjonen er mer i samsvar med filmskaperens intensjon, og må derfor regnes som den «offisielle» filmen.

²⁴ Fordi «krig» er en arena som gjerne befolkes av menn, fins det også en del filmer som helt eller nesten mangler kvinnelige rollefigurer. Her kan nevnes *Kampen om tungtvannet*, *Shetlandsgjengen* og *Kontakt*. Et nytt skudd på denne stammen kom så sent som i 2012: *Into the White* er et overraskende kammerspill av en film som avgjort byr på interessante forhandlinger om hva det vil si å være mann i krig. Den handler om to britiske og tre tyske flyvere som blir skutt ned over Norge i 1940, og blir tvunget til å samarbeide for å overleve. Det går bra, helt inntil nordmennene kommer og «ødelegger».

²⁵ I. Irwin-Zarecka, *Frames of Remembrance: the dynamics of collective memory*, 1994.

²⁶ For en nærmere diskusjon av denne nyhistoriske vendingen, se: T.V.H. Hagen, Kon-Tiki og suget i historien. Historiske filmer og deres forhold til fortida, artikkel i historikerspalten «I historiens lys» på fvn.no, publisert 6.10.2012. Kan leses på historieblogger til Den norske historiske forening, avd. Agder: <http://hifoagder.wordpress.com/2013/09/10/kon-tiki-og-suget-i-historien/>

²⁷ Formuleringen om kvinner som «bærere av det nasjonale hjemmet» har jeg lånt fra et foredrag Claudia Lenz holdt på «Operasjon Almenrausch»-seminaret i Kristiansand, november 2008. For en helt ny studie av sammenhengen mellom underholdningsfilm, forestillinger om maskulinitet og nasjonal gjenoppbygging etter annen verdenskrig, se: M. Fritsche, *Homemade Men in Postwar Austrian Cinema. Nationhood, genre and masculinity*, New York/Oxford 2013.

²⁸ Uten sammenligning for øvrig; ett av hovedfunnene til Synne Corell i hennes doktoravhandling der hun analyserer tre sentrale okkupasjonshistoriske verk, er at historiebøker som skriver nyansert om «nye» sider ved krigen også i stor grad bidrar til å opprettholde en patriotisk krigsfortelling. Se S. Corell, *Krigens ettertid: okkupasjonshistorien i norske historiebøker*, Oslo 2010.