

Kathrine Ridderseth

De andres fortellinger

– en studie av nyere tematikk i norsk okkupasjonsdrama.

Masteroppgave i Film- og medievitenskap

Veileder: Sara Brinch

Mai 2021

Kathrine Ridderseth

De andres fortellinger

– en studie av nyere tematikk i norsk okkupasjonsdrama.

Masteroppgave i Film- og medievitenskap
Veileder: Sara Brinch
Mai 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Denne masteroppgaven er en studie av norsk okkupasjonsdrama som sjanger, og okkupasjonsdramaets forhold til samfunnet. Blant annet tar oppgaven for seg hvordan historisk spillefilm kan gjøre seg gjeldende i det nasjonale minnesarbeidet, hvor det i denne oppgaven pekes på film som et moderne minnesmerke. Det fremheves også hvordan nyere krigsfilmer blir mottatt i offentligheten og skaper diskusjoner når det gjelder det å framstille historiske skikkelser og hendelser, gjennom fiksjonelle dramatiseringer på film og fjernsyn. Okkupasjonsdramaet er godt etablert som sjanger i Norge, og har tidligere vært gjenstand for en tematisk faseinndeling gjort av filmforsker Gunnar Iversen. Det har inspirert denne masteroppgaven til å undersøke nyere fortellinger gjennom analyser av de tre siste okkupasjonsdramaene per mai 2021. Det er filmene *Spionen* (Jens Jonsson, 2019), *Flukten over grensen* (Johanne Helgeland, 2020) og *Den største forbrytelsen* (Eirik Svensson, 2020) som viser til en modifisering av den norske krigssjangeren. I oppgaven framsettes det en hypotese om at sjangeren er i utvikling, hvor det argumenteres for en ny tematisk kategori under betegnelsen «de andres fortellinger». Filmene undersøkes ved hjelp av sjangeranalyse, med på fokus på enkeltfilmens forhold til okkupasjonsdramaets tradisjoner, og gjøres i lys av Iversen tidligere faseinndeling.

Nøkkelord: okkupasjonsdrama, sjangerteori, filmhistorie, analyse, minneskultur, diskurs, debatt, sjangerkonvensjoner, tematikk, filmfortelling, historisk fiksjon, faser.

Abstract

This master's thesis is a study of the Norwegian occupation drama as a genre, and the occupation dramas relationship to the society. Among other things, the thesis deals with how historical feature film can make its mark in the national memorial work, where in this thesis, film is pointed out as a modern memorial. It also highlights how recent war films are received in the public and creates discussions regarding the portrayal of historical figures and events, through fictional dramatizations in film and television. The occupation drama is well established as a genre in Norway and has previously been the subject of a thematic phase division made by film researcher Gunnar Iversen. It has inspired this master's thesis to examine recent narratives through analyses of the last three occupation dramas as of May 2021. It is the films *Spionen* (Jens Jonsson, 2019), *Flukten over grensen* (Johanne Helgeland, 2020) and *Den største forbrytelsen* (Eirik Svensson, 2020) that point to a modification of the Norwegian war genre. This thesis presents a hypothesis that the genre is evolving, where it argues for a new thematic category under the name "the stories of others". The films are examined with the help of genre analysis, with a focus on the individual film's relationship to the traditions of the occupation drama and are done in light of Iversen's previous phase division.

Keywords: Occupation drama, genre theory, film history, analysis, memory culture, discourse, debate, genre conventions, thematic, film narrative, historical fiction, phases.

Forord

Det kan ikke beskrives hvor rart (og godt!) det er å ha skrevet denne masteroppgaven. Da jeg leverte inn min bachelor, skulle jeg være ferdig med filmvitenskap. Jeg trudde ikke jeg var kapabel til å skrive en masteroppgave. Takket være god rådgivning fra førsteamanuensis Christer Bakke Andresen ved NTNU som sa at jeg måtte følge hjertet mitt på spørsmålet: Hva skal jeg gjøre nå? Gå videre på masterstudiet, begynne karriere, eller gå en annen linje ved NTNU? Mitt hjerte for krigsfilm og interesse for krigshistorie ledet meg deretter i riktig retning.



Jeg mener at norske okkupasjonsdramaer er viktige for nasjonen, særlig for å kunne levendegjøre historie som skal formidles videre i samfunnet. Krigsfilmer har også en betydelig evne til å berøre publikum, samt fremme følelser. Følelser jeg håper kan bidra til at det aldri kommer en tredje verdenskrig.



Det rettes en stor takk til min brillante veileder, Sara Brinch for gode innspill og tilbakemeldinger. Jeg beundrer ditt filmakademiske sinn, og setter utrolig stor pris på din veiledning.



Min samboer, Brynjar fortjener også en takk. Takk for støtte, hjelp og utskrifter. Takk for at du lager mat til meg, og takk for at du i innspurten av denne oppgaven tok hånd om vår hund mens jeg har vært opptatt på kontoret.



Denne masteroppgaven har blitt skrevet med tanke på to spesielle personer i mitt liv som har hatt stor innflytelse på min interesse for krigshistorie. Takk for gode fortellinger i løpet av oppveksten, Pappa og bestefar.

De andres fortellinger – en studie av nyere tematikk i norsk okkupasjonsdrama.

Kathrine Ridderseth

Trondheim: Mai 2021.

[Antall ord: 40 136 – Sider: 87]

Innholdsfortegnelse

| | |
|---|----|
| 1 Introduksjon | 7 |
| 1.1 Bakgrunn for tema | 7 |
| 1.2 Det skjer noe i norsk okkupasjonsdrama | 9 |
| 1.2.1 Forskningsspørsmål | 9 |
| 1.3 Tidligere forskning | 10 |
| 1.4 Metode | 12 |
| 1.5 Kapitteloversikt..... | 14 |
| 2 Okkupasjonsdramaet - en sjanger | 17 |
| 2.1 Hva er en sjanger? | 17 |
| 2.2 Tekstinterne og teksteksterne aspekter | 18 |
| 2.3 Krigsfilm – en teoretisk diskusjon..... | 19 |
| 2.4 Okkupasjonsdramaet..... | 21 |
| 2.4.1 Okkupasjonsdramaets fire faser | 22 |
| 2.4.2 Tekstinterne aspekter i okkupasjonsdramaene | 27 |
| 2.4.3 Hollywood-vinklingen..... | 29 |
| 3 Okkupasjonsdramaet i samfunnet | 31 |
| 3.1 Film som minnesmerke..... | 31 |
| 3.2 Grensen mellom fiksjon og virkelighet | 34 |
| 3.2.1 Historieforfalskning | 35 |
| 3.2.2 Fri tolkning eller korrekte skildringer? | 37 |
| 4 Analyser | 41 |
| 4.1 <i>Spionen</i> | 42 |
| 4.1.1 Sjangerorientering | 42 |
| 4.1.2 Kultur | 43 |
| 4.1.3 En kvinnelig krigshelt..... | 44 |
| 4.1.4 Det er plass til flere faser | 48 |
| 4.1.5 Sammenfatning | 50 |
| 4.2 <i>Flukten over grensen</i> | 51 |

| | |
|---|-----------|
| 4.2.1 Barnefilm | 51 |
| 4.2.2 Presentasjon av barna | 52 |
| 4.2.3 Vinteridyll | 54 |
| 4.2.4 Fienden..... | 56 |
| 4.2.5 Flukten | 58 |
| 4.2.6 Sammenfatning | 59 |
| 4.3 <i>Den største forbrytelsen</i> | 61 |
| 4.3.1 Anslag | 62 |
| 4.3.2 Den jødiske hverdagen | 64 |
| 4.3.3 Norsk konsentrasjonsleir | 66 |
| 4.3.4 Sterke øyeblikk | 69 |
| 4.3.5 Sammenfatning | 70 |
| 5 Avslutning | 73 |
| 5.1 Oppsummering | 73 |
| 5.2 Resultat av analyser | 75 |
| 5.2.1 Hovedfunn i <i>Spionen</i> | 76 |
| 5.2.2 Hovedfunn i <i>Flukten over grensen</i> | 76 |
| 5.2.3 Hovedfunn i <i>Den største forbrytelsen</i> | 77 |
| 5.2.4 Fellestrekk | 78 |
| 5.3 Konklusjon | 79 |
| 5.4 Videre forskning..... | 80 |
| Referanser | 81 |
| Filmografi | 85 |

1 Introduksjon

1.1 Bakgrunn for tema

Helt siden jeg var lita, har jeg vært interessert i krigshistorie. Det begynte med at min bestefar fortalte hvordan hverdagslivet hans var under okkupasjonen i Norge. En 14 år gammel gutt som spilte fotball med tyske soldater, og tapte. Men hvordan kunne det ha seg? Var ikke tyskerne slemme? Etter hvert begynte min far å fortelle meg om sin morfar som var sjømann under krigen, og som overlevde å bli torpedert hele to ganger. En mann som hjalp de allierte under D-dagen 1944 i Normandie. Min mor hadde en litt annen historie å fortelle. Hun hadde en onkel som var med under Slaget om Narvik, og som falt bare 21 år gammel, da et tysk bombefly angrep de norske styrkene ved Gratangen. Disse historiene om min bestefar, oldefar, og grandonkel bar jeg med meg gjennom oppveksten, og det slo meg hvor forskjellige de var. Fra et tilsynelatende vanlig hverdagsliv, en utrolig krigsinnsats på sjøen, til en tragisk skjebne på slagmarken.

Fortellingene har bidratt til å danne et bilde av en fortid som for meg virker så fjern, men likevel en fortid jeg føler meg knyttet til. For selv om jeg aldri opplevde krigen selv, så er jo Norges krigshistorie en del av oss alle, og noe vi kan erklære som «vår». Kanskje er det nettopp fordi at fortellingens styrke er å engasjere og fascinere, og spesielt gjennom filmmediet blir krigshistoriene desto mer levende og framtreddende i minnet. Min interesse for krigshistorie ble forsterket av filmer som *Saving Private Ryan* (Spielberg, 1998), *Pearl Harbor* (Bay, 2001) og *Max Manus* (Rønning & Sandberg, 2008). Krigsfilm er også hovedgrunnen til at jeg valgte å studere filmvitenskap ved NTNU, og ble motivasjonen for denne masteroppgaven som resultat, om okkupasjonsdramaet.

Norske filmskaperne har skildret andre verdenskrig gjennom film helt siden 1946 og fram til i dag, og har på den måten bidratt til å etablere en tradisjon. Det har vært produsert nok krigsfilmer til å kunne omtale dem som en egen sjanger, okkupasjonsdramaet. Det har også vært laget dramaserier om krigen som i denne oppgaven blir regnet som en del av sjangeren. Serier og filmer som alle bærer preg av å være en tolkning fra både filmskaperens og samfunnets kollektive erindring om krigen. I 1993 var det blitt laget 24 spillefilmer, ifølge en oversikt filmhistoriker Gunnar Iversen og historiker Trond Olav Svendsen utarbeidet på midten av 1990-tallet (1995:33,34). Legges filmene som senere har blitt laget fra 2008 til i dag - er antallet bikket over 30 okkupasjonsdramaer. Filmer som i likhet med de historiene jeg har blitt fortalt, byr på forskjellige typer fortellinger. Om traumatiske hendelser som trenger bearbeidelse, og om kollektive og individuelle helteskildringer som både styrker den norske motstandsbevegelsen, men som også bidrar til å mystifisere enkelte heltedåder. Okkupasjonsdramaet har i tillegg vært gjennom en kritisk fase som reviderte det nasjonale krigsbildet. I dag preger moderne filmer som *Max Manus*, *Kongens nei* (Poppe, 2016) og *Den 12. mann* (Zwart, 2017) kinoens publikumstall og løfter folkets engasjement i krigshistorien.

Etter disse filmene, har vi de to siste årene (2019 og 2020) blitt vitne til flere populære krigsfilmer, som tilbyr nye historiske vinklinger. Filmer som gir et bredere innblikk i den historiske fortiden ved å tematisere og fokusere på de mer alternative, glemte, eller de andres fortellinger. Der militære mannlige helter har blitt byttet ut med kvinnelige spioner, den kollektive heroismen inkluderer nå barn, og fortellingene om motstandsbevegelsen må gjøre plass til historien om de norske jødene og holocaust. Temaet for denne masteroppgaven blir derfor norsk krigsfilm, og tar for seg de tre nyeste filmene: *Spionen* (Jonsson, 2019), *Flukten over grensen* (Helgeland, 2020) og

Den største forbrytelsen (Svensson, 2020). Oppgaven inkluderer også nærmere undersøkelser i sjangerens historie og utvikling, samt okkupasjonsdramaet som representasjon av historisk fortid.

Foruten min personlige interesse for feltet, er denne oppgaven motivert av ønsket om å delta i den teoretiske diskusjonen, med nye perspektiver på norsk krigsfilm. Dette gjøres særlig ved å foreslå en konkret kategori for okkupasjonsdramaets nyere tematiske orientering. En ny måte å se og minnes krigen på gjennom film synes å gjøre seg gjeldende. Så hvorfor finnes det så mange forskjellige måter å minnes krigen på, og hvorfor er okkupasjonsdramaet preget av ulike fortellinger? Iversen gir svar til dette i artikkelen «Krigen fortsetter i norsk film» fra 2011:

Bevissthet om hvordan andre verdenskrigs hendelser og opplevelser er blitt fortalt og formidlet i film fra 1946 og fram til i dag, kan lære oss mye om *historisitet*, og hvordan både etterkrigstiden og vår moderne tid tar historien i bruk, for vår egen tid. Det forteller også om kampen om vår minnekultur, og hvordan ulike normer har vært gjeldende i en og samme genre (...) Det handler om vår tolknings- og minnekultur, om samfunnets utvikling, om endringer i produksjonsbetingelsene i norsk filmbransje og om forskjellige publikumsforventninger (Iversen, 2011a).

Her peker Iversen på hvordan filmene har mye å si for vår felles historie og minnekultur, og hvordan de klarer å legge seg på en parallell linje til samfunnets samtid. Iversen henviser samtidig til at okkupasjonsdramaets utvikling også er et resultat av ulike tolkninger, endringer innad filmbransjen, og publikums forventninger. Hvordan okkupasjonsdramaet er knyttet til vår minnekultur skal jeg gå nærmere inn på senere i oppgaven.

I en bredere samfunnskontekst hvor mennesker er brukere av en rekke medier, inkludert sosiale medier, strømmetjenester for film og tv, samt nyhetsbildet dominert av det visuelle informasjonsformatet, lurer jeg på hvordan krigen nå blir framstilt og opplyst om. Kan flertallet som lever i dag, som ikke opplevde krigen, forestille seg hvordan det var? Lærer man mer av historie gjennom internett og tv, enn man gjør av skolens undervisning? Historiker Marlen Ferrer er av den oppfatning at historiske filmer er det sterkeste mediet som former vanlige folks inntrykk av fortiden (2015:39). Filmens styrke ligger i hvordan den kan framstille fortiden i sin helhet på en autentisk og realistisk måte. 'Den gode fortellingen' vektlegges framfor de tradisjonelle lærebøkene, som legger fram historie i lys av økonomi, kultur og politikk (Ferrer, 2015:41). En film tilbyr mer levende bilder enn historiebøkene, og vekker følelser mens den henvender seg til publikum som moralske mennesker (2015:42,43). Ferrer sier at, «gjennom bilder av fortiden skapes mektige historiefortellinger som blir en viktig del av historiekulturen vår» (2015:39). På den måten konkluderer hun at film og fjernsyn har potensiale til å forme inntrykket av fortiden på en mer overbevisende og betydningsfull måte enn annen historiefremføring. Når dette er tilfelle, blir det viktig å inkludere filmvitere og historikere i det offentlige rom, som med sin faglige kompetanse, kan bidra til å skille fiksjon og historisk virkelighet fra hverandre i okkupasjonsdramaet.

1.2 Det skjer noe i norsk okkupasjonsdrama

Det jeg har lagt spesielt merke til med nyere norske krigsfilmer er at filmskapere og samfunnet reflekterer over krigshistorien på en annen måte enn før. De lager derfor filmer som kan nå et bredere publikum, og tar utgangspunkt i andre fortellinger som i liten grad har vært filmatisert før. *Det skjer noe i norsk okkupasjonsdrama på film og fjernsyn*. I 2020 har jeg sett tendenser til en endring innen okkupasjonsdramaet som tyder på at den norske krigsfilmen har begynt å favne om de mer alternative fortellingene om krigen. Filmskapere har begynt å belyse de glemte historiene fra krigen, og framhevet «de andres» fortelling. Jeg er ikke alene om å sette søkelyset på filmfortellingene om andre verdenskrig. For noen år tilbake, spurte filmkritiker Marte Stapnes i nettmagasinet for film og tv, *Rushprint*, om tiden for krigshelt-fortellingene var forbi, i anledning et intervju med filmregissør Anders T. Andersen som hadde et pågående filmprosjekt om landsforræderen Henry Rinnan (Stapnes, 2014). I artikkelen hennes, med tittelen ««Har vi fått nok av heltehistoriene?»» kom det fram at Andersen mente at tiden var overmoden for å belyse andre sider av andre verdenskrig, mens regissør Erik Poppe på sin side var enig i at krigsfilmen er for «endimensjonal» og «helteaktig» (ibid.).

I denne masteroppgaven skal jeg skrive fram den nye tendensen innenfor okkupasjonsdramasjangeren i lys av de siste spillefilmene. Det har kommet filmer om kvinnelige heltinner i *Svik* (Gundersen, 2009) og *Spionen*, som skiller seg ut fra fortellingene om de mannlige krigsheltene. Det har kommet filmatiseringer som framstiller den kongelige familien i møte med okkupasjonen som *Kongens nei* og *Atlantic Crossing* (Eik, 2020). Det har i tillegg blitt laget film som blir formidlet ut fra et fortellerståsted det ikke har blitt gjort tidligere, som *Den største forbrytelsen* som handler om en norsk-jødisk familie. Sist, men ikke minst, har det kommet en film som ikke kun forteller fra et barns synsvinkel, men som også retter seg til barn som publikum. Fra før har filmer som *Bobbys krig* (Berg, 1974) og *Liten Ida* (Mikkelsen, 1981) tatt utgangspunkt i barns opplevelser av krigen, men det har ikke før *Flukten over grensen* blitt laget film med barn som målgruppe. Felles for de nye krigsfilmene er at vi fortsatt kan lære noe nytt om krigen, eller forestille oss deler av historien fra nye perspektiver, særlig da filmene tilbyr andre fortellinger som til sammen tegner et bredere bilde av krigshistorien. Tiden er inne for noe nytt, og vi er klare.

1.2.1 Forskningsspørsmål

Ettersom jeg allerede her hevder at det har oppstått sentrale endringer innen sjangeren, former masteroppgavens forskningsspørsmål seg til en hypotese. På bakgrunn av mine personlige betraktninger av moderne krigsfilmer, fører dette meg til hypotesen: **Nyere norske okkupasjonsdramaer legger grunnlaget for en tematisk utvikling av sjangeren.** Jeg skal undersøke denne hypotesens gyldighet ved å ta en grundigere kikk på sjangerens konvensjoner og utviklinger, og ved å analysere tre okkupasjonsdramaer som tar for seg tre ulike handlinger. Samtidig peker filmene mot en felles ny tematisk orientering, og derfor foreslår jeg at okkupasjonsdramaet, med utgangspunkt i *Spionen*, *Flukten over grensen* og *Den største forbrytelsen*, kan kategoriseres som tilhørende en ny fase jeg har valgt å kalle: «De andres fortellinger».

1.3 Tidligere forskning

Det finnes mange historier om krigen, både nasjonale, gjeldende for Norge, og andre lands historier. Hvilke historier som fortelles til det norske folk gjennom film og fjernsyn har betydning for, og påvirker nasjonens totale minneskultur. Tidligere forskning viser at norsk krigsfilm reflekterer hvordan nasjonen har erindret og tolket krigen. Gunnar Iversen presenterer i artikkelen «From trauma to heroism: Cultural memory and remembrance in Norwegian occupation dramas, 1946-2009» (2012) fire periodiske faser og tematiske kategorier for okkupasjonsdramaet, basert på filmene laget mellom 1946 – 2009. Fasene er *traume* (Trauma), *vanlig kollektiv heroisme* (Ordinary Collective Heroism), *revisjonisme* (Revisionism), og *ekstraordinær individuell heroisme* (Extraordinary Individual Heroism). Hver fase representerer et større utvalg av filmer fra en bestemt tidsperiode, som har tolket og tematisert krigshistorien på en lignende måte. Filmfortellinger som er i tråd med samfunnets krigstolkning og minneskultur i samtiden. Faseinndelingen er altså et resultat på bakgrunn av tilskuernes og produksjonens tendenser for bruk, tolkning og representasjon. Denne teorien vil bli redegjort for nærmere i kapittel 2: «Okkupasjonsdramaet- en sjanger», men jeg gir her en kort oversikt over hovedfaktorene i fasene.

Traumefasen er ifølge Iversen (2012:240) samlebegrepet på de tre okkupasjonsdramaene som kom ut i 1946, som tok for seg, som tittelen indikerer, det traumatiske bildet av krigen og dens opplevelser. Det var en kort tid mellom da freden kom, til filmproduksjonene var ferdig, slik at filmene demonstrerer at de var de første bearbeidelsene fra krigen som kom. Neste film som kom i 1948 var *Kampen om tungtvannet* (Dréville & Vibe-Müller) som ble startmodellen for fasen **vanlig kollektiv heroisme**. Filmene i denne fasen tematiserer og fokuserer på flere individer, både militære og sivile som gikk mot okkupasjonsmakten og kjempet en heltemodig innsats. I denne fasen som også blir videreutviklet de senere årene reflekterer hvordan samfunnet fokuserte på å fremme heltefortellingene om krigen hvor fiendebildet var tydelig – nazister og de som støttet dem. Iversen finner så ut at *Kalde spor* (Skouen, 1962) blir et omveltningsspunkt i sjangeren (2012:243), der okkupasjonsdramaet går inn i en kritisk fase og reviderte samfunnets tolkning av krigshistorien. Tematikken i **revisjonismefasen** går nå ut på å formidle fortellingen fra de som sviktet under okkupasjonen. Denne perioden varer fram til 1993 da *Secondløytnanten* (Moland) kom, og *Max Manus* fra 2009 er begge ikoniske filmer fra den neste fasen som representerer **ekstraordinær individuell heroisme**. Dette er filmer som forenes av at de framhever de dramatiske og gode fortellingene, framfor å være et sosio-politisk verktøy (Iversen, 2012:245). Denne fasen kan komme som et resultat av at minnet om krigen nå er på avstand, og hvor det foregår et skifte fra det Iversen kaller kommunikativt minne, til kulturelt minne (ibid.). Dette skiftet skal jeg forklare nærmere i neste kapittel.

Iversens arbeid med okkupasjonsdramaet strekker seg kun til 2009, hvor krigsfilmen som ble utgitt i 2009, *Svik*, ikke blir bekreftet inn i en noen fase, men som heller brukes til å illustrere hvordan sjangeren begynner å legge seg til en amerikansk filmtradisjon på bakgrunn av hvordan filmen presenterer og kommenterer krigsopplevelser (2012:246). Fasekategoriseringen av okkupasjonsdramaet som sjanger ga denne masteroppgaven to muligheter, hvor den ene var å undersøke nyere okkupasjonsdramaer (laget etter 2010), uten å se dem i lys av en spesifikk fase, ettersom Iversen selv ikke binder alle filmene som ble produsert i perioden han tok for seg, til hver sin kategori. Enkelte filmer fra samme tidsperiodiske fase blir ikke i hans artikkel nevnt i det hele tatt, og grunnen er gjerne at de har fravikende tematikk. Den andre muligheten jeg hadde på bakgrunn av

Iversens tidligere forskning, var å forlenge arbeidet. Det vil si å bringe noe nytt til feltet og bidra til videre studier da det har blitt utgitt flere interessante norske krigsfilmer og okkupasjonsdramaer for fjernsyn, etter at Iversen utarbeidet sin kategorisering. De tre nyeste filmene fra 2019-2020 som *Spionen*, *Flukten over grensen* og *Den største forbrytelsen* er derfor filmer som kan undersøkes i sammenheng med en ny tematisk kategori og periodisk fase. Siden jeg valgte den andre innfallsvinkelen, lar jeg Iversens arbeid fungere som den teoretiske rammen til denne masteroppgaven for å videreføre den teoretiske tilnærmingen til nye okkupasjonsdramaer. Samtidig ønsker jeg å tette et «hull», altså kommentere en del av hans arbeid som ikke har blitt tydeliggjort, slik som tilfellet med *Svik* som ikke representerer en bestemt tematisk kategori.

Jeg har valgt å forholde meg til Iversens forskning på grunn av hans filmhistoriske kompetanse, og fordi forskningen egner seg til min undersøkelse. Iversen har utgitt en rekke artikler og bøker innen filmvitenskap som fokuserer på den norske filmhistoriens utvikling. Han har også fordypet seg i og forsket på okkupasjonsdramaet ut fra en forståelse av at andre verdenskrig i Norge er en så viktig historisk begivenhet for nasjonen, at det fortsatt gir et personlig avtrykk på det kollektive, men også vårt individuelle kulturminne og identitet (Iversen, 2012:238). Dette synet deler jeg. «From trauma to heroism: Cultural memory and remembrance in Norwegian occupation dramas, 1946-2009» utgjør et viktig fundament i mitt arbeid når det gjelder å forklare hva okkupasjonsdramaet er, hva de ulike aspektene ved fasene er, og hvordan sjangeren har utviklet seg.

Videre bruker jeg særlig perspektiver fra boken *Forestillinger om fortid* (Sara Brinch, Hege Gundersen, Gunn Ragnhild Bekken, Julianne Rustad & Tonje Sørensen, 2016) som også kan relateres til mitt masterprosjekt. Jeg vurderer denne litterære kilden med hensyn til dens gyldighet for prosjektet mitt, samtidig som boken er en nyere teoretisk framstilling med eksempler av moderne spillefilmer og dramaserier. Boken tar for seg hva historiske filmer er og innebærer, og sier samtidig noe om aktuelle okkupasjonsdramaer i lys av den historiske og filmatiske framstillingen som jeg bruker i analysene. Dette verket har jeg valgt fordi den bidrar til mine argumentasjoner og understøtter enkelte analytiske observasjoner.

Det har tidligere blitt forsket på hvordan okkupasjonsdramaet kan regnes som en sentral del av krigens minnekultur. Kunst og kulturhistoriker Tonje Haugland Sørensen skrev en doktoravhandling med tittelen *The Second World War in Norwegian Film: the topography of remembrance* (2015). Avhandlingen handler om okkupasjonsdramaene fra 1946 til 2008 hvor hun argumenter for at filmenes resepsjon bidrar til minneskulturen, blant annet påstår hun at filmene kan bli lest som filmatiske minnesmerker. Sørensens arbeid er derfor betydelig for dette prosjektet ettersom jeg i kapittel 3, «Okkupasjonsdramaet i samfunnet» skal drøfte hvordan sjangeren og filmenes diskurs kan knyttes til den nasjonale diskusjonen om våre forestillinger om andre verdenskrig.

Utenfor filmvitenskapens felt, finnes folkloristen Anne Eriksens minnestudie av andre verdenskrig i Norge, i boken *Det var noe annet under krigen* fra 1995. Her skriver hun om den kollektive minnestradisjonen og hvordan den har utviklet seg. Krigen forstås som en fortelling som integrerer det norske folk, samt hvordan fortellingene fra krigen refererer til en mytisk tid. I denne oppgaven bruker jeg relevante deler av Eriksens studie for å undersøke populærkulturens (okkupasjonsdramaet) forhold til minneskulturen i sin helhet.

1.4 Metode

Masteroppgavens forskningsmetode baserer seg i all hovedsak på empirisk og hermeneutisk analyse, sterkt inspirert av filmvitenskapens fagtradisjonelle metodiske verktøy. Analyse egner seg særlig til å studere filmer på et dypere nivå hvor jeg eksempelvis blir i stand til å identifisere enkelte segmenter i filmene i lys av okkupasjonsdramaet som sjanger. I denne masteroppgaven skal jeg undersøke om min hypotese kan bekreftes ved å belyse ulike sider ved okkupasjonsdramaet som sjanger, og fordype meg i de tre nyeste filmene der formålet er å bidra til det teoretiske feltet for norsk krigsfilm. Dette gjør jeg med utgangspunkt i en filmhistorisk kontekst og med et teoretisk rammeverk som refererer til sjangerteori. Sjangerteori er betydelig for denne oppgaven fordi sjangeranalyse er en tekstanalytisk tilnærming som studerer hvordan en film forholder seg til sjangeren den tilhører, samtidig som den ser på hva sjangerens sosiale og kulturelle betydning er (Bakøy & Moseng, 2008:193). Jeg skal gjøre sjangeranalyser med fokus på *Spionen*, *Flukten over grensen* og *Den største forbrytelsens* forhold til okkupasjonsdramaets tematiske konvensjoner, satt opp mot Iversens faseinndeling. Filmanalysene gjøres også i lys av spesifikke elementer som preger filmene, slik som filmatiske virkemidler som kameraføring, musikk, og kinematografi, samt ikonografien man ser i mise-en-scène.

Metoden er valgt etter hensyn til hvordan hypotesen best mulig kan besvares, hvor jeg kombinerer de tre tradisjonelle områdene innenfor filmvitenskap: Filmhistorie, filmteori og filmanalyse (Bakøy & Moseng, 2008:7). Filmhistorie er sentralt for denne oppgaven ettersom okkupasjonsdramaet har vært gjennom en interessant utvikling siden sjangerens oppstart i 1946 til år 2021. Når det gjelder filmteori, støtter masteroppgaven seg i stor grad på sjangerteori på både et generelt og konkret grunnlag. Krigsfilm, historisk fiksjonsfilm, sjangerkonvensjoner, og tekstinterne og teksteksterne aspekter er nøkkelord her. Filmanalyser er nødvendig for å kunne undersøke hvordan *Spionen*, *Flukten over grensen* og *Den største forbrytelsen* skiller seg ut fra tidligere okkupasjonsdramaer, og gir meg mulighet til å trekke ut vesentlige elementer som er avgjørende for å eventuelt kunne bekrefte min hypotese.

Oppgaven er strukturert slik at filmteori blir redegjort og drøftet først, for å kunne tilpasse oppgaven med tanke på forskningsspørsmålet. Deretter diskuterer jeg okkupasjonsdramaets forhold til samfunnet for å kunne fastslå hvilken betydning sjangeren har for den kollektive minneskulturen. Dette er et sentralt poeng som framhever filmene jeg analyserer i en større offentlig diskurs. Dette anser jeg som en relevant inngang til å se analysene i et nasjonalt kulturelt perspektiv. Videre fortsetter jeg å trekke ut analytiske observasjoner fra filmene som kan understøtte min hypotese, og deretter drøftes disse opp mot de tidligere tematiske tendensene i okkupasjonsdramaet. Måten jeg har utført filmanalysene har vært å se alle filmene i sin helhet, også tidligere okkupasjonsdramaer. Jeg så på hva filmene fortalte, hvem karakterene var, og hvilke krigshendelser som sto i sentrum. Jeg noterte meg interessante observasjoner som hvordan den kvinnelige hovedkarakteren framstilles i *Spionen*, hvordan fortellingen i *Flukten over grensen* appellerte til barn, og hvordan den jødiske familien i *Den største forbrytelsen* portretteres.

Analysene forholder seg også til andres filmanmeldelser og filmanalyser. Dette har jeg valgt å inkludere for å understreke essensielle poeng, eller understøtte mine vurderinger og tolkninger. I tillegg er de et godt eksempel på et av filmenes teksteksterne aspekt, som er sentralt for denne oppgaven, noe jeg vil forklare senere. Til slutt oppsummerer jeg masteroppgaven, og drøfter analysens hovedfunn og resultater for å kunne bekrefte eller avkrefte hypotesen. Organiseringen av oppgaven gjør at denne undersøkelsen følger den røde tråen, men starter i et bredere perspektiv for så å bli spisset mot å besvare forskningsspørsmålet.

Utfordringen med denne metoden er at det må forventes at resultatene er preget av subjektive tolkninger på bakgrunn av mine tidligere filmerfaringer. Det kan også være at enkelte segmenter av filmene, som kan være av betydning, ekskluderes fordi jeg ikke har lagt merke til dem. Likevel anser jeg utvalget av det teoretiske og historiske rammeverket, samt andres filmanalyser som tilføyes i analysene, for å støtte opp mine begrunnelser og resultater, styrker min metode. Ved å gjøre undersøkelsen min på denne måten oppnår jeg at analysene gjør meg kapabel til å kunne identifisere forskjeller og likheter eller gjøre større betydelige funn som er interessant i henhold til oppgavens hypotese.

I prosessen med å velge ut filmer som masteroppgavens analytiske hovedverk, og filmer som jeg bruker som eksempel for å tydeliggjøre et poeng, skal det først nevnes at jeg i likhet med Iversens studie av okkupasjonsdramaer, ikke skiller mellom filmer som baserer seg på en sann historie og fiktive fortellinger i forhold til kategoriseringen. I dette studiet anser jeg også krigsdramaserier som et okkupasjonsdrama på lik linje som spillefilmene. Da særlig dramaseriene som er produsert av eller for NRK, slik som *Mens far var på Grini* (Toreg, 1977), *Kampen om tungtvannet* (Anderson & Kristiansen, 2015), og *Atlantic Crossing* blir nevnt i denne oppgaven. Jeg har valgt å gjøre filmanalyser av *Spionen*, *Flukten over grensen* og *Den største forbrytelsen* framfor andre moderne okkupasjonsdramaer som *Into The White* (Næss, 2012), *Kongens nei* og *Den 12. Mann*, på grunn av at de er de tre siste okkupasjonsdramaene som har blitt gitt ut i Norge per mai 2021 med produksjonsår 2019 og 2020. Samtidig handler ikke disse filmene om militære krigssoldater slik det gjør i de andre moderne filmene. Det er også spesielt med tre spillefilmer som har blitt utgitt på kort tid, er tematisk knyttet til andre verdenskrig. Det tyder derfor på at de tre siste filmene ikke kan ha vært veldig inspirert av hverandre. Jeg har også valgt å gjøre analyser av tre filmer i stedet for en eller to, fordi tre eksempler til én kategori styrker oppgavens argumentasjon.

1.5 Kapitteloversikt

I innledningskapitlet har jeg introdusert denne masteroppgaven, lagt fram hva min motivasjon for denne studien er, og hva mitt forskningsspørsmål er. Jeg har også forklart det metodiske rammeverket, inkludert teori, historie og analytiske valg som skal prege min undersøkelse. Det er også tatt stilling til hvorfor jeg har valgt den teorien som er dominerende her, og hvorfor jeg har valgt de filmene som skal analyseres. Dette anså jeg som relevant for å kunne begrunne, samt legitimere mitt eget arbeid.

Masteroppgaven er delt inn i 5 kapitler. I Kapittel 2, «Okkupasjonsdramaet - en sjanger», legger jeg fram generell sjangerteori, og forklarer hva tekstinterne og teksteksterne aspekter er fordi det er en sentral del av min argumentasjon. Jeg redegjør for begrepet krigsfilm som sjanger, før jeg går nærmere inn på hva okkupasjonsdramaet er og hvilken utvikling den har hatt. Her vil jeg også forklare Iversens fire faser, hvor jeg samtidig deler filmene inn i hver sin tidsperiode. Jeg skal forklare hva forskjellen på et kommunikativ minne, og et kulturelt minne er fordi at det er et viktig poeng jeg skal ta med videre. Deretter knyttet jeg okkupasjonsdramaet til de tekstinterne aspektene, før jeg legger ut om forholdet mellom moderne norsk krigsfilm og amerikansk filmstil.

I kapittel 3, «Okkupasjonsdramaet i samfunnet», diskuterer jeg hvordan okkupasjonsdramaet kan sies å inngå som en viktig del av nasjonens minneskultur og hvordan de representerer fortiden. Jeg ser på hvordan filmene kan betraktes som moderne minnesmerker, mens jeg støtter meg på tidligere forskning om minnetradisjoner og filmens betydning for samfunnet. Som en del av filmenes teksteksterne aspekter, går jeg også inn på hvordan filmene bidrar til en diskurs i offentligheten. Nøkkelord her er kritikk og debatt, som jeg vil eksemplifisere med en gjennomgang av mottakelsen til TV-serien *Atlantic Crossing*. Til slutt en oppsummerende drøftelse av skillet mellom fakta og fiksjon i dramaproduksjoner.

Kapittel 4, «Analyser», er en stor del av denne oppgaven. Her skal jeg analysere filmene i rekkefølgen, 4.1. *Spionen*, 4.2. *Flukten over grensen* og 4.3. *Den største forbrytelsen*. Jeg presenterer først hva filmene handler om for å gi en oversikt.

4.1: I *Spionen* tar jeg først for meg hvordan filmens anslag orienterer tilskueren om sin sjangertilknytning, og løfter fram at filmen også refererer til kulturlivet under krigen. Så går jeg inn på hvordan hovedkarakteren framstilles som en kvinnelig krigshelt, og hva *Spionen* vektlegger å fortelle om henne. Avslutningsvis drøfter jeg filmens forhold til sjangerens tidligere faser, etterfulgt av en kort sammenfatning.

4.2: Når jeg går over til *Flukten over grensen* skal jeg først fortelle litt om barnefilmens utvikling i Norge, før jeg går over til å presentere barna som er hovedkarakterene. Så legger jeg fram interessante observasjoner i filmen som inneholder hvordan naturomgivelsene, fiendebildet og flukten er framstilt. Her argumenter jeg samtidig hvordan *Flukten over grensen* kan gjenkjennes som et okkupasjonsdrama, men også hvordan filmen strider mot tidligere konvensjoner. Til slutt gir jeg en oppsummering hvor jeg kartlegger hovedfunnene i fire argumenter som blir betydelige for oppgavens resultat.

4.3: Den siste analysen er av *Den største forbrytelsen*, som blir introdusert i sammenheng med filmadapsjoner og begrepet «basert på en sann historie». Her diskuterer jeg hvordan filmen forholder seg til sine historiske kilder, og legger fram sentrale poeng når det gjelder filmer som er basert på en virkelig historie. I denne analysen tar jeg for meg filmens anslag som har flere interessante aspekt med tanke på sjangerkontrakt, stemningsbildet og symbolikk. Det har også noe å si for min grunnleggende argumentasjon for hvordan filmen skiller seg ut fra tidligere okkupasjonsdramaer. Videre går jeg inn på hvordan tilskueren blir kjent med den jødiske kulturen, og hvordan en norsk konsentrasjonsleir er framstilt. Aspektene ved en norsk konsentrasjonsleir inkluderer en kontroversiell tematikk som er spesielt interessant for masteroppgavens argumentasjon. Deretter diskuterer jeg filmens sterkeste øyeblikk, etterfulgt av en sammenfatning av mine hovedfunn.

Kapittel 5 er avslutningskapitlet, hvor jeg gjengir hva masteroppgaven har bestått av. Jeg oppsummerer hva jeg gjorde i kapittel 3 og 4, mens jeg tar for meg ubesvarte spørsmål som ble stilt i løpet av oppgaven. Senere presenterer jeg resultatene av analysene, hvor hovedfunnene blir de mest sentrale punktene for min argumentasjon. Samtidig settes noen av funnene i et større perspektiv, hvor jeg gir uttrykk for hva de kan bety i en større sammenheng. Det blir også gitt en kort presentasjon av analysenes fellestrekk før jeg går over til denne masteroppgavens konklusjon. Helt til slutt tar jeg for meg videre forskning, hvor jeg reflekterer over hvordan mitt eget arbeid kan vise til flere potensielle prosjekt.

2 Okkupasjonsdramaet - en sjanger

2.1 Hva er en sjanger?

En av de mest grunnleggende vurderingene jeg gjør når jeg ser en film for opplevelsens del, er hvor filmen kan plasseres sjangermessig. Jeg orienterer meg om sjanger allerede i filmens begynnelse. Å kunne identifisere sjangeren til en aktuell film som foreslår hva jeg kan forvente meg av innhold, er viktig for min persepsjon. Sjangerinformasjonen forsterker filmopplevelsen i sin helhet, og understreker at det er en form for kommunikasjon mellom filmskaper og tilskuer. I denne masteroppgaven er det viktig å forstå fenomenet sjanger, og skal derfor nå redegjøre for hvordan man tenker om sjanger innenfor filmvitenskapen. Kort forklart av filmviteren Christer Bakke Andresen i doktoravhandlingen *Åpen kropp og lukket sinn* kan man forstå begrepet sjanger slik:

En sjanger er en kategori som brukes til å klassifisere filmer. Den kan betraktes som en kontrakt om et rammeverk, en avtale mellom filmskaper og publikum om hva slags fortelling som skal formidles og hvilken type opplevelse som kan forventes (Andresen, 2016:10).

Begrepet sjanger kan også forstås på flere måter. Sjangerteoretiker Rick Altman mente i 1984 at spørsmålene omkring hva fenomenet sjanger er og hvilken film passer til hvilken genre, fram til da ikke hadde blitt stilt, og derfor heller ikke besvart i filmvitenskapen. (Altman, 1984:6). Altmans påpeking banet vei for sjangerstudiene av film. Altman forsket videre på sjanger og kom senere fram til at sjangerbegrepet kan bli brukt til flere formål, og ikke bare for å beskrive en film. Sjanger er et komplekst konsept - enten det er å gjenkjenne en film som tilhørende i flere sjangre, eller sjanger som et stort virkemiddel innenfor markedsføring og distribusjon i filmindustrien (Altman, 1999:14). Denne masteroppgaven forholder seg til begrepet på et generelt grunnlag, for å klassifisere filmer. Blant hans funn av ti ulike måter å tilnærme seg sjanger på, finner jeg kategoriseringsverktøyet til å være interessant for å lese sjanger som del av et større system.

Ifølge Altmans forskning, går sjanger først og fremst ut på å være et kategoriseringsverktøy: en kategorisering som fungerer som en bro mellom filmindustrien til ulike bruksområder, som blåkopiering (blueprint), strukturering (structure), markering (label) og kontrakter (contract) (1994:14). I filmbransjen starter en sjanger opp med bruk av blåkopi, der hvor et sjangerdesign går foran og legger føringer for, eller etablerer et mønster for videre filmproduksjon (ibid.). Struktureringen er det formelle rammeverket til de individuelle filmene, deretter tar filmene tar så i bruk merkelapper for å navngi de ulike kategoriene som er viktig for distribusjonsselskapene og visningslokalene, slik som western, drama eller komedie (ibid.). Deretter fungerer sjanger som en kontrakt mellom filmskaper og publikum. Det er et viktig bindeledd her som er avhengig av publikum for å gjenkjenne det bestemte mønstret som er utviklet og definert på forhånd av filmindustrien (ibid.). Den gjennomgående tråden i Altmans redegjørelse er altså å understreke hvor viktig sjanger er for filmindustriens markedsføring, og hvordan sjanger består av bestemte karakteristikk med klare og forutsigbare identitetstegn. Tegn som er forutsatt av filmskaper og publikum der filmskaper definerer sjangerkonvensjonene og tilskueren gjenkjenner dem.

Filmforfatter Barry Keith Grant forklarer at sjangerorienterte filmer er kommersielle filmer som gjennom repetisjon og variasjon inneholder gjenkjennbare historier, karakterer og situasjoner (2007:1). Det er disse filmene Grant mener folk flest ser på, og

at sjangerbevisste filmer tilsvarer den «populære filmen» i dag, i motsetning til kunstnerisk og eksperimentell film (ibid.). Grøssere, dramaer, musikaler og komedier er noen slike sjangre som har tydelige konvensjonelle fotfester. En sjangerkonvensjon er gjentagende stilistiske teknikker, eller narrativ struktur etter sjangerens tradisjoner (Grant, 2007:10). Det kan for eksempel være alt fra replikker til stilmønstre man observerer i mise-en-scène, konvensjoner som er der for å underbygge forholdet mellom filmskaper og tilskuer (ibid.). En grøsserfilm spiller på tradisjonelle filmatiske grep som gjør at vi som tilskuere enklere greier å gjenkjenne hvilket univers filmen tilhører. De fleste grøsserne har gjerne scener med jumpscares som får oss til å skvette, mørkt lyssatte scener, urovekkende fortellinger og et dramatisk skummelt lydbilde som får oss til å forvente at noe ikke er som det skal være. Dramaets mest grunnleggende konvensjon er å gjøre fortellingen spennende (Neale, 2000:191). Melodramaet handler ofte om menneskelige og følelsesmessige forhold hvor en film skal forsøke å bevege tilskueren, gjerne til tårer (Bakøy & Moseng, 2008:206). I dramaet er det en kamp mellom den gode og den onde siden, enten det er actionfylte dramaer om helter og skurker, eller lidenskapelige dramaer som tar opp indre traume (Bakøy & Moseng, 2008:206; Neale, 2000:190).

2.2 Tekstinterne og teksteksterne aspekter

Sjangerkonvensjoner kan også forklares innenfor de tekstinterne og teksteksterne aspektene ved en film, som er to ulike måter å tilnærme seg en sjangeranalyse på (Andresen, 2016:18). Det tekstinterne brukes for å identifisere filmens hovedtekst: her finner man elementer som ikonografi, omgivelser, dramaturgi og tematikk som er skrevet inn i selve filmen, men som er avhengige av gjenkjennelse av tilskueren (ibid.). De teksteksterne aspektene derimot, omhandler det som foregår rundt og med filmen: det gjelder hvem som skaper filmen og hvordan produksjonsforholdene er (2016:19). Det omfatter også forarbeidet med markedsføring og sensur, samt etterbehandlingen av filmene som kritikk og omtale, eller offentlige diskurs (ibid.). Det dreier seg i tillegg om tilskueren, hvor tilskuerens forventning og opplevelse av filmen spiller en betydelig rolle (ibid.). De tekstinterne og teksteksterne sjangeraspektene glir gjerne inn i hverandre, og utgjør tilskueropplevelsen som en helhet.

Westernfilmer kan gjenkjennes ut fra ikonografi, handling, og dens historiske setting. Elementer som hest og vogn, cowboyantrekk med stetsonhatt, støvler og revolvere plassert i beltehylsteret, urbefolkning og banditter, ørkenlandskap, og saloons er alle visuelle kjennetegn som bidrar til å markere westernsjangerens ikonografi (Andresen, 2016:18). Handlingen springer gjerne ut av at det er en cowboy som er filmens protagonist som entrer en liten sivilisasjon, og som får en spesiell status i samfunnet ut fra forskjellene det er mellom ham og innbyggerne (Moine, 2008:53,54). Dette samfunnet plages ofte av en ytre fiende som truer den svake sivilisasjonen. På et eller annet punkt i filmen involverer protagonisten seg, han bekjemper fiendene og blir med det akseptert av det lille samfunnet (2008:54). Westernfilmer er preget av store kontraster som er roten til filmenes konflikt, som villmark og sivilisasjon, lov og lovløshet, sterke og svake personer, og skillet mellom godt og ondt. Den historiske settingen er utelukkende satt til det ville vesten som var en tidsperiode mellom årene 1865-1890, sentrert om vestkysten av USA. Dette var en tidsperiode som var preget av urbefolkningen og cowboyene i strid over landområder og etableringen av små landsbyer (Grant, 2007:14).

Den tekstinterne tilnærmingen kan bli gjort på et semantisk¹, og et syntaktisk² nivå. Det semantiske er det overfladiske med filmen, slik som ikonografi (Altman, 1999:89) som man ser i mise-en-scène. Det syntaktiske er filmens dype eller kompliserte forhold tilhørende filmfortellingen: det kan være selve plottet, karakterenes relasjoner, eller bilde og lydmontasjen ifølge Altman (ibid.). Ved å kombinere det semantiske og det syntaktiske med et element i filmen, gjør at elementet får en mye sterkere betydning når den får en relasjon til noe annet utover sin interne mening. I en westernfilm finner du ofte hester som først signaliserer et dyr. Etterpå gir man den hesten en større betydning når man assosierer det til en cowboy, det blir etter hvert et transportmiddel. Et transportmiddel som var vanlig for cowboyene på den tiden filmens fortelling er lagt til (Moine, 2008:56). Man kan også lese denne hesten i assosiasjon til den sosiale eller kulturelle gruppen cowboyen befinner seg i, da hesten symboliserer makt, verdighet eller nåde (Grant, 2007:13).

En film trenger ikke nødvendigvis å fylle «kravene» for å bli et fullverdig uttrykk for en sjanger, og trenger heller ikke å holde seg utelukkende til én kategori. En film kan også gjenkjennes i flere sjangre og fungere som en hybrid. Slik som *Notting Hill* (Michell, 1999) er kategorisert under både romantikk og komedie da den skildrer en kjærlighetshistorie, men har en humoristisk fortellerstil. Med sjangerblandinger, kan filmskapere nå et bredere publikum, argumenterer Andresen (2016:23). Konvensjonene kan identifiseres på tvers av sjangre, der noen har sjangertrekk som ligner hverandre, slik som grøsser og thriller. Disse to bruker gjerne lignende ikke-diegetisk dramatisk lyd og dystre farger for å illustrere spenningen og understreke den tunge stemningen i filmen. Det hender også at filmer blir kilde til en undersjanger, hvis handlingen tar for seg et nokså spisset tema innenfor samme kategori. Grøssere har for eksempel en undersjanger som er slasherfilmen, komedie har slapstick, mens krigsfilm har okkupasjonsdramaet mener Andresen (2016:24).

2.3 Krigsfilm – en teoretisk diskusjon

Krigsfilm er en upålitelig sjanger hevdes det i *Genre and Hollywood* (Neale, 2000:117), ettersom krig både kan være en setting og et tema. Hva som betegner sjangeren, har vært omdiskutert. Først ble den definert etter to elementer: filmer som handler om krigføring, og filmer som har kampscener som det bærende elementet i fortellingen (ibid.). Krigsfilm med handlingen lagt til det 20. århundre tar ofte for seg kriger som Korea- og Vietnamkrigen, samt første- og andre verdenskrig. Tidligere anså man at sjangeren skulle vise militære kamper og ekskludere dramatik som foregår på hjemmefronten (ibid.). Det kan skyldes av at USA gjennom hele 1900-tallet, kriget andre steder en hjemme, og derfor er Hollywoods krigsfilmer synonymt med krig på bortebane. I Neales framstilling viser han til Russel Earl Shain, som har foreslått at krigsfilm burde ha en bredere definisjon ved å inkludere både spionasje og de siviles rolle i krigen, i tillegg til soldater (Neale, 2000:117). Det innebærer flere settinger som forberedelser og forebyggingen til krig, årsak og holdning til krig, samt skildringer om dagligliv, konsekvenser og ettervirkninger av krigen (ibid.).

Fremdeles er det teoretikere som mener at brede definisjoner er for uklare for sjangeren krigsfilm. Jeanine Basinger er en av dem. Hun argumenterer for at krigsfilm

¹ «Semantikk er læren om språkets innhold, sammenhengen mellom ord, fraser og setninger og deres betydning eller mening» (Simonsen & Henriksen, 2019).

² «Syntaktisk er noe som angår setningsbygningen i et språk, altså rekkefølgen ulike ledd har og relasjonen mellom dem i setninger og fraser» (Simonsen, 2020).

ikke kan være en sammenhengende sjanger fordi ulike kriger inspirer til ulike sjangre (Basinger, 1986:9). Basingers utgangspunkt til krigsfilm begrenser seg til å kun omfatte filmer hvor man *kjemper* i, satt til andre verdenskrig, som hun kaller «World War 2 combat film» (ibid.). Ifølge henne kan man også begrense sjangeren ved å eliminere filmer som dreier seg om å planlegge krig, dette blir da en historisk biografi eller politisk film (ibid.). Som for eksempel forekommer i *Darkest Hour* (Wright, 2017) der store deler av filmen handler om statsminister Winston Churchill og hans politiske motstandere som diskuterer og forbereder seg til andre verdenskrig. Hvis man er hjemme og bekymrer seg for krig kan sjangertilhørigheten gjerne være familiedrama, eller det Basinger kaller for 'domestic film' (ibid.). Neale skriver at John Chambers mener, på bakgrunn av en analyse gjort av filmen *All Quiet on the Western Front* (Milestone, 1930) med handling lagt til kampene under første verdenskrig, at krigsfilm bør regnes ut fra filmfortellingens holdning til krig (Neale, 2000:117-118). 'Antikrigsfilm' er en merkelapp som derfor vil kunne beskrive sjangeren bedre, argumenter han (2000:118). Robert Eberweins definisjon er mer inkluderende enn det Basingers og Chambers er. Han mener at så lenge en film fokuserer direkte på krigen i seg selv (kamper, forberedelse, ødeleggelse), aktivitetene som inkluderer krigens deltakere (rekruttering, trening, fritid), eller på krigens resultater i forhold til mennesker (hjemmefronten, innvirkning på familie og kjæreste), så tilhører de krigsfilmsjangeren uavhengig av de varierende tematikkene (Eberwein, 2010:45).

Altmans måte å forstå sjanger på er mer vidtfaende enn Basinger og Chambers tematisk orienterte sjangerforståelse er. En av de viktigste faktorene for å kategorisere en film er publikum: Hva de gjenkjenner av konvensjoner og hva de legger i begrepet. Det kan åpne opp for en bredere definisjon slik Eberwein og Shain argumenter for. Fellesnevneren her er at krigene danner utgangspunkt for variert og omfattende tematikk, og at det resulterer i flere settinger i krigsfilm, slik som ved fronten, hjemme eller på arbeidsplassen. For å avgrense sjangeren kan man benytte ulike undersjangere som combatfilm, antikrigsfilm eller okkupasjonsdrama.

Krigsfilm kan samtidig anses som en undersjanger til den historiske filmen (Burgoyne, 2008:2). Filmakademiker Robert Burgoyne skriver i *The Hollywood Historical Film at siden Birth of a Nation* (Griffith) fra 1915, har historisk film vært en av de mest feirede, samt kontroversielle formene for å utrykke seg filmatisk (2008:22). Det er en kulturelt framtrædende sjanger som det finnes eksempler på i nesten alle land som produserer film. Det er med andre ord en populær sjanger, men ifølge Burgoyne også en som har provosert til kontroverser og debatter om «(...) the meaning of the past, about the limits of dramatic interpretation, and about the power of film to influence popular understanding and to promote particular national myths.» (ibid.). Dette springer ut av hvordan filmskapere tolker fortiden og framstiller historiske hendelser i spillefilm. Det er også en sentral problemstilling som gjelder den norske krigsfilm, noe som jeg vil gå nærmere inn på senere i oppgaven. Når det gjelder krigsfilmgenrens rolle i forhold til den historiske filmen er det i en syntaktisk sammenheng, en sjanger som er tydelig og isolert og som ikke kan grupperes med andre på grunn av dens egenart i form av narrative kombinasjoner og plotsekvenser, sier Burgoyne (2008:7). For eksempel, følger *Saving Private Ryan* (Spielberg, 1998) en rekke oppdiktete karakterer som kjemper seg gjennom krigsslaget på stranden i Normandie. I det semantiske perspektivet derimot, kan man sammenfatte ulike sjangre om til undersjangere av den historiske filmen, siden den semantiske tilnærmingen er bred og inkluderende. For eksempel har krigsfilm noe til felles med biografiske filmer, som konseptet av gjenfortelling som lar en tilskuer være vitne til fortidens begivenheter (ibid.).

2.4 Okkupasjonsdramaet

Norsk krigsfilm har en fyldig historie, og blir omtalt som okkupasjonsdrama på grunn av sin faste tematikk om okkupasjonen under andre verdenskrig. Okkupasjonsdramaet står i dag som en undersjanger til krigsfilmen, men ettersom de fleste norske krigsfilmer skildrer krigen fra 1940-1945 og ikke andre kriger framstår okkupasjonsdramaet som den dominerende krigssjangeren i Norge. Det er likevel en sjanger som er gjenstand for forandringer. Begrepet sjanger er en utbredt del av filmteorien og det finnes ikke en konkret fasit når det gjelder å utforske filmer på bakgrunn av sjanger. Som forklart av Andresen:

En sjangers korpus vokser mer eller mindre kontinuerlig, og dermed vil definisjonen av en sjanger og dens undersjangre også alltid være mer eller mindre i bevegelse. Sjangre er åpne kategorier som forandres etter hvert som filmer legges til (...) Samtidig er det likheter mellom filmene innenfor en sjanger, selv med flere tiårsavstander mellom dem (2016:25-26).

Dette vil si at når man skal undersøke nyere okkupasjonsdramaer, vil det være hensiktsmessig å foreta en gjennomgang av Gunnar Iversens faseinndeling av okkupasjonsdramaet, og se denne i lys av de filmene som har hatt premiere etter at han utførte sin studie.

På lik linje med andre filmproduserende land, lager norske filmselskaper årlig en rekke filmer som kan kategoriseres under en eller flere bestemte sjangere. Okkupasjonsdramaet er en sjanger som har oppnådd stor suksess i den norske filmindustrien og som har utmerket seg blant publikum. Arne Skouens *Ni liv* fra 1957, ble samme år nominert til Oscar for beste utenlandske film, og ble både i 1991 og 2005 kåret til tidenes beste norske film (Iversen, 2013). Historien bak *Ni liv* har også gitt anledning til en filmatisk nytolkning i 2017, av Hollywood-regissør Harald Zwart med filmen *Den 12. Mann*. Nytolkingen har mottatt tre Amanda-priser, blant annet publikumsprisen i 2018 (Nordisk Film, 2018). *Max Manus* (Rønning & Sandberg, 2008) fikk rekordhøye besøkstall på kino i sin tid med over 1 million besøk (Roaldset, 2009).

Okkupasjonen ble et naturlig tema i etterkrigsårene, også for filmskapere, noe som resulterte at sjangeren oppsto. Det er filmer som omfatter hendelser fra okkupasjonstiden i Norge, men i bred forstand. Det er historier om både individuelt og kollektivt motstandsarbeid fra forsvaret og sivile, det er filmatiske skildringer av alliertes innsats, og det er filmer som handler om personlige traumatiske opplevelser, eller hverdagen i okkupert land. Fellesnevneren til okkupasjonsdramaet, er at sjangeren skildrer hvordan perioden fra 9. april 1940 til frigjøringen 8. mai 1945, samt krigens resultater i etterkant, var for det norske folk. Selve okkupasjonsdramaet er sett på som en populær og betydningsfull sjanger i Norge. Sjangerens utvikling og forandringer gjennom årene har ifølge Iversen påvirket nasjonens erindring, kulturminne og kulturarv, vår sosiale og politiske identitet, samt hatt en innvirkning til kinoens sjangerbevissthet (2012:240).

Okkupasjonsdramaet fikk sin start i 1946, rett etter krigen, med sitt ferske materiale av historier og hendelser som skjedde under okkupasjonen. Sjangeren forteller om helter, motstand, og kamp, i symboladede nasjonale landskaper. Filmer som har vært (og er), viktige for å kunne tolke krigen og samtidig formidle ulike okkupasjonshistorier (Iversen, 2012:239). I 1946 ble det utgitt seks spillefilmer i Norge, hvor halvparten av disse skulle vise seg til å bli startskuddet til sjangeren, med filmene *Vi vil Leve* (Dalgard & Randall), *Englandsfarere* (Sandø) og *To liv* (Vibe-Müller). I samtlige av disse filmene

ble manuskriptet skrevet under krigen (2012:240). De første filmene ga folket muligheten til å komme på innsiden av andres erfaringer med krigens begivenheter (Iversen, 2011b:146). De første okkupasjonsdramaene grenset opp mot det dokumentariske, og ga publikum virkelighetsnære skildringer av andres dramatiske historier fra krigen, med realistiske uttrykk i stil, form og innhold (2011b:145). I tillegg ble de første filmene til og med annonsert som dokumentariske, skriver Iversen i *Norsk filmhistorie* (ibid.). Samtidig som filmene kunne fremme en form for folkeopplysning, «bidro [de] til det nasjonale identitetsarbeidet med å bearbeide krigsårenes erfaringer» (2011b:146).

Senere har det kommet over 30 filmer som faller inn under sjangeren okkupasjonsdrama, hvorav Iversen i artikkelen «From trauma to heroism: Cultural memory and remembrance in Norwegian occupation dramas, 1946-2009», har identifisert fire ulike faser i henhold til tendenser i tematikk og filmenes fortellerstil (2012:240). Fasene er også preget av den tidsperioden filmene ble produsert mens tematikken peker på hvordan krigen blir fortalt og framstilt i de ulike tidsperiodene (ibid.). Iversen faseinndeling bygger på tilskuernes og produksjonens tendenser for bruk, tolkning og representasjon. Fasene er altså et resultat av en utvikling i måten norske filmskapere formidlet krigshistorien på, og hvordan filmene ble tatt imot av publikum. Kategoriene kan opprettes uavhengig av en tidslinje, men kan også operere samtidig. I denne masteroppgaven bruker jeg ordet fase som samlebegrep på begge innfallsvinklene, tidsperiode og tematikk.

De fire fasene er (Iversen, 2012:240):

- 1) Traume [1946]
- 2) Vanlig kollektiv heroisme [1948-1962]
- 3) Revisjonisme [1962-1993]
- 4) Ekstraordinær individuell heroisme [1993-2009]

2.4.1 Okkupasjonsdramaets fire faser

Den første fasen, **traume** har fått sitt navn reflektert etter hva befolkningen sto ovenfor rett etter krigen var slutt. Traume refererer også til at Norge var et delt samfunn under krigen, mellom de som hjalp eller støttet okkupasjonsmakten, og de som kjempet mot (Iversen, 2012:240). Filmene tok for seg noen å skylde på, der nazistene var den konkrete fienden, mens den abstrakte fienden var karakterenes indre frykt og usikkerhet (2012:241). På en slik måte har karakterene fra denne fasen blitt tolket mer nyansert enn dem som skulle komme i den neste fasen (2012:240). Filmfortellingene var ifølge Iversen, komplekse, men konsentrerte seg om nazismens brutalitet eller det norske samarbeidet med fienden (ibid.). Filmer som tilhører denne fasen er som tidligere nevnt, *Vi vil leve*, *Englandsfarere* og *To liv*. *Vi vil leve* ble skrevet mens regissørene satt på fangeleiren Grini, og handler om deres felles opplevelser inkludert det å melde seg til krigstjeneste og motstandskampen, til å bli arrestert og torturert. Filmen har et realistisk uttrykk som i tillegg bruker dokumentaropptak som en forsterker av uttrykket. *Englandsfarere* tar for seg norsk motstandsarbeid, men samtidig skildrer den angsten og tvilen som er knyttet til det å drive med ulovlig arbeid. Filmen har en tragisk, men virkelighetsnær slutt der den viser hva de alvorligste konsekvensene ble for de som var involverte i motstandskampen. *To liv* derimot, illustrerer en litt annen fortelling en sine to samtidige filmdramaer, og skiller seg også fra dem gjennom stilen. Fortellingen er basert på et skuespill og bærer derfor preg av å være et filmet teaterstykke. For å knytte filmen

til noe annet enn denne uttrykksformen tar filmen også i bruk dokumentaropptak fra krigen. Tematisk sett er filmen forankret til hverdagslivet, og hvordan man deretter blir innblandet i motstandsarbeidet. Svik og skyld er nøkkelord i denne filmen, der det ikke er den mannlige hovedpersonen som er den aktive og handledyktige, men heller konen hans (Øivind Hanche, Iversen & Nils K. Aas, 1997:48-49).

Den andre fasen er **vanlig kollektiv heroisme**. Her er fokuset på at det er 'vanlige' mennesker som oppnår en nasjonal heltestatus fordi de handler sammen mot et felles mål, og gjerne symboliserer den norske motstanden (Iversen, 2012:241). Et mål som ikke blir problematisert eller får moralske konsekvenser siden man anser dette som det rette å gjøre, noe Iversen mener har en ideologisk effekt fordi filmene viser at gode nordmenn gjorde det som var nødvendig, uten at det trengtes å stille spørsmål (2012:242). Den første filmen fra denne fasen er *Kampen om tungtvannet*, utgitt i 1948 (Drèville & Vibe-Müller). Her handler det om en av de mest kjente sabotasjeaksjonene i Norge, hvor en gruppe motstandshelter fra Kompani Linge sprengte tungtvannsfabrikken på Vemork i Rjukan i 1943 for å forhindre tysk produksjon av atombomber. Et vellykket oppdrag i den forstand at det verken resulterte i fatale konsekvenser eller ble oppdaget av tyskerne. Her jobbet soldatene fra kompaniet sammen for å utføre sabotasjen, hvor det ikke er fokus på enkeltpersoner, men gruppen som en helhet som utfører det heroiske. Motstandsgruppen møter og overvinner store utfordringer sammen, slik som den norske fjellheimen, og værforholdene. Naturkreftene spiller en dramatisk rolle, og viser at sabotørens innsats ble dobbelt så stor. Utemmet værforhold og ikoniske fjell blir plassert som et særegent bilde av Norge. Naturkreftene blir sidestilt med okkupasjonsmakten som de ytre fiendene. *Kampen om tungtvannet* hadde flere av de virkelige personene fra Kompani Linge til å spille seg selv, noe som styrker filmens historiske bakteppe ved å gi et troverdig inntrykk.

Kampen om tungtvannet representerer en av krigens største kollektive heltedåder som ble utført mot Nazi-Tyskland i Norge. Tungtvannsaktsjonen er en fortelling fra krigen som har blitt dramatisert på film og fjernsyn flere ganger, fra ulike filmskapere. I tillegg til den norsk-franske *Kampen om tungtvannet*, gjorde amerikanske Anthony Mann en nyinnspilling i 1965 av hendelsen. Filmen fikk den norske tittelen, *Helter i Telemark* (*The Heroes of Telemark*) og hadde Hollywood-skuespilleren Kirk Douglas i hovedrollen. I 2015 ga NRK ut en dramaserie bestående av seks episoder, med samme tittel som den første filmatiseringen fra 1948. *Kampen om tungtvannet* (Anderson & Kristiansen, 2015), regissert av Per-Olav Sørensen, tok utgangspunkt i bakgrunnen, samt hendelsesforløpet til det kjente sabotasjeoppdraget. Det ble gitt innsyn fra ulike fortellingsvinkler, blant annet den norske vitenskapsmannen Leif Tronstad som ledet oppdraget, motstandsgruppene som skulle utføre sprengningen, og den tyske fysikeren Werner Karl Heisenberg som fikk i oppgave å jobbe med utviklingen av atombomber. Den kollektive heroismen blir her utvidet til å inkludere samarbeidet med den britiske styrken som bidro til at aksjonen ble mulig å gjennomføre i form av ressurser, opptrening og forsyninger. I NRKs serie tok de med karakterer som var oppdiktet, men bygget samtidig på historiske personer (Brinch, et al., 2016:19). *Kampen om tungtvannet* møtte likevel kritikk da serieskaperne ble beskyldt for å ha lagt inn for mye kunstnerisk frihet når det gjaldt dramaturgien (2016:9).

Vanlig kollektiv heroisme gjenspeiles også i *Ni liv*, der handlingen omfatter de flere sivile menneskene som, med deres eget liv som innsats, hjalp en norsk sabotør til å komme seg trygt over grensen til Sverige. Her utgjør det norske landskapet og værforhold den største trusselen og er sabotørens verste fiende. Nazistene i filmen

framtrer som skikkelser i det fjerne. *Ni liv* introduserer i denne fasen også kampen mot den indre fienden forårsaket av sabotørens kroppsskader som gjør at han sliter med å holde seg i live (Iversen, 2012:242). Selv om sabotøren blir gitt hovedrollen, er det den frivillige innsatsen fra bygdas innbyggere som utgjør heroismen (ibid.).

Mens *Ni liv* framstiller en kollektiv heltemodig innsats fra de sivile innbyggerne, representerer *Kampen om tungtvannet* i stor grad en ren militærgruppe som sammen arbeidet mot sin fiende. I samme fase finner vi også filmen *Nødlanding* (Skouen, 1952), hvor det er en sammensetting av de sivile, og flere motstandsmenn som må jobbe sammen for å smugle en gruppe amerikanske flyvere ut av Norge, etter at flyet deres styrtet. De amerikanske soldatene blir gjemt på loftet i en kirke mens nordmennene planlegger flukten. Samtidig lusker det rundt en norsk angiver som på samme måte som tyskerne, er på utkikk etter overlevende fra flystyrten. Det blir igjen en kollektiv innsats fra et lite bygdesamfunn som gjør alt de kan for å hjelpe de allierte soldatene i trygghet. Andre filmer fra denne tidsperioden, 1948-1962 omfatter *Flukten fra Dakar* (Vibe-Müller, 1951), *Shetlandsgjengen* (Forlong, 1954), *Blodveien* (Bergstrøm & Novakovic, 1955), *Kontakt!* (Müller, 1956), *Stevnemøte med glemte år* (Mjøen, 1957), *I slik en natt* (Maartmann-Moe, 1958), og *Omringet* (Skouen, 1960).

Ni liv markerte den tematiske slutten for fase to, og ifølge Iversen tok Skouen steget videre med *Kalde Spor* i 1962 (Iversen, 2012:243), en film som kom til å stå som et prakteksemplar for den tredje fasen: **Revisjonisme**. I denne fasen tar filmene en vending fra helteposisjonen til skyldfølelse (ibid.). Det handler i størst grad om den indre kampen hvor svik og forræderi er høydepunktene, men også et fokus på hverdagen under krigen (ibid.). I *Kalde Spor* er det fortellingen om en grenselos med selvmordstanker. Han er ansett som en helt av andre, men sliter med skyldfølelse etter tolv menn døde i et fluktforsøk han hadde ansvaret for. Filmene i denne fasen er de første til å problematisere, samt stille seg kritiske til hvordan den norske motstandskampen ble gjort under krigen og hvordan kulturminnet har blitt forvaltet i ettertid (Iversen, 2012:243). Her bryter filmene med de tilnærmet mytiske oppfatningene av heltefigurene, som heller blir framvist som vanlige mennesker med mulighet for å svikte (ibid.). *Liten Ida* (Mikkelsen, 1981) er også en film fra denne fasen som handler om livet til en liten jente under krigsårene, hvor hennes mor jobber for tyskerne. Moren er heller ikke fremmed for å involvere seg i personlige forhold med tyske soldater. Ida og moren bor i en liten by hvor alle kjenner alle, så når ryktene begynner å spre seg, er det lille Ida som møter motstand. Hun må ta konsekvensene av morens valg, på egenhånd. Svik og forræderi er fortsatt tema i denne filmen, men hvem som står inne for sviket er åpent for tolkning. Er det moren som svikter sin datter og landet, eller er det lokalbefolkningen som sviker lille uskyldige Ida? *Liten Ida* er en interessant film som representerer hva de på folkemunne på den tiden kalte «tyskertøser», et kontroversielt tema det ikke er snakket så mye om i de andre filmene, til nå. En litt nyere film igjen som understreker nøkkelordet svik tilhørende denne fasen, er *Over grensen* (Erichsen, 1987). Filmene som skildrer den virkelige kriminalsaken om et jødisk ektepar som ble myrdet mens de var på flukt over grensen fra Norge til Sverige i 1942. Filmene følger drapsetterforskningen noen år etter krigen og helt til rettsaken, mot de skyldige motstandsmennene som har innrømmet både drapet og tyveriet. Scenene i *Over Grensen* veksler mellom nåtiden etter krigen, og hendelsesforløpet under krigen. Sviket i denne filmen er forbundet med at drapet ble gjort av to norske grenseloser tilknyttet Milorg- organisasjonen. De hadde ansvaret for flukten og skulle hjelpe det jødiske ekteparet i trygghet. Det at disse motstandsmennene som hadde innrømmet drapene, ble frifunnet i retten kan ses på som et svik fra de norske myndighetene, og et svik mot

norske jøder ettersom denne saken ikke ble prioritert særlig, verken under eller etter krigen. Denne filmen er dermed lite heroisk sammenlignet med den tidligere fasen 'vanlig kollektiv heroisme', den stiller seg heller kritisk til hva man regnet med var gode menn fra hjemmefronten. Filmene fra denne fasen reviderer bildet av krigen, der noen kritiserer både motstandsbevegelsen og vanlige folks oppførsel under krigen (Iversen, 2011a). De andre filmene som tilhører denne fasen er *Det største spillet* (Bohwim, 1967), *Brent Jord* (Andersen 1968), *Bobbys krig* (Berg, 1974), *Under en steinhimmel* (Andersen & Maslennikov, 1974), *Faneflukt* (Einarson, 1975), *Belønningen* (Lien 1980), og *Krigerens hjerte* (Risan, 1992).

Den siste og nåværende fasen som norske okkupasjonsdramaer er inne i nå, skriver Iversen i 2012, er **ekstraordinær individuell heroisme** (2012:244). Her kan man understreke ordet individuell, det er altså den militære enkeltpersonen som står i sentrum (ibid.). *Secondløytnanten* (Moland, 1993) og *Max Manus* tilhører denne fasen. På overflaten er løytnanten og Max uovervinnelige karakterer. De er heltene over alle helter med et overveldende mot. Heltene i denne fasen blir feiret for deres personlige egenskaper og krigsoppgifter, i stedet for å bli evaluert (Iversen, 2012:244). Den ytre fienden er uten tvil okkupasjonsmakten, og i denne fasen har kvinnene rollen som kjærlighetsinteresser (ibid.). *Secondløytnanten* fra 1993 var startpunktet for denne fasen. Her møter vi en eldre herre, som egentlig er pensjonert, melde seg raskt til tjeneste i starten av den tyske invasjonen. Han nekter å overgi seg selv og landet sitt uten kamp når omstendighetene viser at det er det smarteste trekket. Selv beordrer den øverstkommanderende lederen at en videre kamp ikke har noen hensikt, hvorpå han reiser hjem. Løytnanten gjør derimot alt som står i sin makt. Ved bruk av en inspirerende nasjonalfremmende appell til soldatene, som spiller på deres manglende mot og plikten ovenfor fedrelandet, danner løytnanten seg sin egen motstandsgruppe som skal forsøke å stoppe den videre okkupasjonen. Til slutt innser han at slaget er tapt, hvor han oppfordrer gruppen til å dra hjem mens han selv ofrer seg og blir sittende igjen, alene. Ifølge Iversen har *Secondløytnanten* tatt inspirasjon fra amerikanske krigsfilmer hvor tematikken om dårlig lederskap samt fokuset rundt ekstraordinær individuell heroisme ligner hverandre (2012:244).

Ekstraordinær individuell heroisme er fasen for den ytre kampen og fienden, som er nazistene og er tydeligere til stede enn de har vært i de tidligere fasene (Iversen, 2012:244). *Max Manus* illustrer dette ved å gi en portrettering av antiprotagonist Siegfried W. Fehmer, gestaposjefen i Oslo da Max utfører sine sabotasjer. Filmen gir et nærmere innblikk i hvor ondskapsfull Fehmer kunne være, ved å beordre henrettelser mens han aktivt søkte etter Max som var en stor trussel mot okkupasjonsmakten. Hvor det er en helt, er det også en antihelt, og de to møtes ved krigens slutt der filmen gir et bilde av et oppgjør mellom den gode og den onde siden. Max er den ekstraordinære motstandshelten som tar krigen personlig og nøler ikke med å sette sitt liv i fare. Selv ikke for nabolandet Finland som han var med å kjempe for, under vinterkrigen. Han er også den som er mest ivrig etter nye sabotasjeoppdrag, og samtidig aldri fornøyd, ettersom det aldri er nok for å få satt en stopper på okkupasjonen. *Max Manus* er en film som er basert på sanne historier, og som skildrer hjemmefronten som Norges viktigste støttespillere under krigen.

Okkupasjonsdramaene fra den siste fasen ble svært populær, spesielt på kino hvor *Max Manus* dro inn høye besøkstall. Iversen lister opp to mulige årsaker til hvorfor dette kunne være tilfellet: Det første er at filmene er sjangerbevisste, og ser opp til Hollywood for enkelte filmoppskrifter (2012:244-245). Det å se til Hollywood for suksessoppskrifter

er også noe Brinch *et al.* gjør et poeng av. De skriver at *Max Manus* minner om amerikanske *Saving Private Ryan* når det gjelder filmspråk, historisk kildemateriale, og hvordan begge filmene gjør om historie til voldelig eventyr om heltefortellinger (Brinch *et al.*, 2016:219-220). Iversens andre forslag er at krigen ligger så langt bak i fortiden at de fleste menneskene som var til stede da, nå er døde (2012:245). Det gjør at det er lettere å lage filmer som fokuserer på action og individuell heroisme enn å vise et realistisk bilde av indre tvil, svik og kollektiv heroisme (ibid.). Iversen skriver i en artikkel i *Rushprint*, at sjangeren er i en overgangssituasjon, fra et kommunikativt til et kulturelt minne som gjør det lettere for nye fortellinger og fortolkninger (2011a).

Et kommunikativt minne er som kulturforsker Astrid Erll presenterer det (2011:28), noe som skjer gjennom hverdagens interaksjoner, fra historiske erfaringer i samtiden. Det er en grense på mellom 80 til 100 år for hvor lenge dette minne kan vare, hvor et felleskap kan huske og tolke den samme fortiden (2011:29). Det er med andre ord knyttet til et levende minne som forvaltes mellom mennesker som befinner seg i samme tidsperiode. Et kulturelt minne blir da det motsatte, et minne som forvaltes gjennom uavhengige kilder til fortiden. Minner som opprettes og formidles gjennom eksempelvis seremonier (2011:28). Dette minnet betegner historie fra en fjern fortid som må tolkes av spesialister (ibid.). Det kulturelle minnet er også knyttet til mytiske hendelser som er betydelige for samfunnet (Erll, 2011:29). Dette er to konsepter som Iversen mener, at forskjellen mellom dem er litt utydelige (Iversen, 2012:239). De er likevel viktige for å forstå hvordan norsk film representerer andre verdenskrig da denne tematikken nærmer seg en oppsamling av myter og monumenter, altså som et kulturminne.

Folklorist Anne Eriksen forteller at krigshistorien kan leses både som en realistisk og en mytisk fortelling (1995:16). Der det realistiske peker på at historiene ønsker å gi et mest mulig sant eller objektivt bilde av hva som faktisk skjedde, og det mytiske refererer til hvordan historie kan anses som et kulturuttrykk som utgir flere betydninger (ibid.). En historie forteller om en forbigått virkelighet i likhet med myter, og om en virkelighet som ingen har en direkte tilgang til. For å finne svar på spørsmålene som tilhører fortiden må man ifølge Eriksen anstrenge seg i form av ritualer og kulter fra det mytiske universet for å oppnå kontakt til fortiden (1999:23). Dette er noe jeg mener reflekteres i nyere norske krigsfilmer som *Max Manus* og *Den 12. Mann* ettersom filmene har elementer som gjør at historien oppleves mytiske, og portrettene av hovedpersonene blir framstilt som mytiske figurer med egenskaper og personlige historier som minner om noe overnaturlig. Filmene viser samtidig tilbake til en tid hvor vår oppfatning blir til at historien kan ses på som et minnesmerke for fortiden, noe jeg skal drøfte i neste kapittel. Ifølge Iversen kan okkupasjonsdramaets utvikling fortelle oss:

at den offentlige bearbeidningen og **bruken** av krigen har gått gjennom store forandringer. Okkupasjonsdramagenren har blitt formet av den generelle samfunnsutviklingen, og har igjen formet flere generasjoners bilde av krigen i etterkrigstiden. (...) Trolig forteller de skiftende bildene av krigen mer om etterkrigstiden enn om selve krigsårene. De illustrerer idéen om at våre forestillinger om fortiden alltid er preget av våre behov for å orientere oss i vår egen samtid (Iversen, 2011a).

Felles for *Secondløytnanten* og *Max Manus* er at de er en heltesaga om en mannlig krigshelt. Brinch *et al.* mener at *Max Manus* også kan være en del av en større offentlig diskusjon i Norge om hvordan man minnes krigen, spesielt med tanke på hvordan

motstandsbevegelsen har ifølge Brinch *et al.*, «blitt fremstilt i et overdrevent glorifiserende lys» (2016:190).

I 2009 kom *Svik* (Gundersen), en film som Iversen beskriver som «En Hollywood-aktig trenchcoatfantasi mer enn en film om den virkelige krigen i Norge» (Iversen, 2011a). Han kommenterer ikke filmens forhold til fasen 'ekstraordinær individuell heroisme', selv om *Svik* er utgitt i samme tidsperiode som *Max Manus*. Han oppgir heller at *Svik* er en film som befinner seg i overgangsperioden fra det kommunikative minne til det kulturelle minne (ibid.). *Svik* kan derfor regnes som et eksempel på hvordan norsk film i moderne tid nå lager krigsfilmer, hvor okkupasjonsdramaene legger seg tettere inntil en amerikansk tradisjonell filmstil.

Etter *Svik* har det kommet flere nye filmer som tematiserer okkupasjonen i Norge, deriblant *Into the White* (Næss, 2012), *Kongens nei* (Poppe, 2016), *Den 12. Mann, Spionen* (Jonsson, 2019), *Flukten over grensen* (Helgeland, 2020) og *Den største forbrytelsen* (Svensson, 2020). Alle disse kommer etter Iversens arbeid med fasene og har så langt ikke blitt plassert i noen spesielle tematiske kategorier for okkupasjonsdramaet. Noen av de nyligste filmene skal derimot tematiseres og diskuteres i denne masteroppgaven. Det er særlig interessant å se på de tre siste filmene, *Spionen*, *Flukten over grensen* og *Den største forbrytelsen* på bakgrunn av deres tematikk. Kvinner i krig, krigsfilm for barn, og en norsk spillefilm om jødernes skjebne og holocaust i Norge.

2.4.2 Tekstinterne aspekter i okkupasjonsdramaene

For å peke på kjennetegnene til okkupasjonsdramaet, kan man se dem i lys av filmenes tekstinterne aspekter slik som ikonografi, omgivelser, dramaturgi og tematikk. Her vil jeg spesielt fremheve ikonografi, omgivelser og tematikk som sentrale sjangermarkører. Aspekter som bidrar til å kjennetegne et okkupasjonsdrama er: tydelig tilstedeværelse av en okkupasjonsmakt, og ulike typer motstand som kjemper om friheten slik som motstandsfolk, sabotører, eller hjemmefronten. Ikonografien er gjerne preget av utstyr knyttet til sabotasjeoppdrag, som stengun, sprengstoff, og hvite kamuflasje dresser, samt norske flagg som vi får sett blant rekvisittene i *Max Manus*. Bygninger som Stortinget og Slottet som er drapert med flagg av det nazistiske symbolet (hakekors), og Karl Johans gate i Oslo som er dekket med marsjerende tyske soldater, uttrykker også *Max Manus* visuelt, og er ikonografiske element som tydeliggjør tematikken: okkupasjonstiden. Tilskuere gjenkjenner disse aspektene fra Norgeshistorien og vil være klar over hvilken sjanger de har å gjøre med på grunn av de tekstinterne aspektene som er nøye iscenesatt, og som identifiserer filmens hovedtekst. I *Kalde Spor* er det en minnestein med sitatet «Det er de beste som dør» av Nordahl Grieg som blir benyttet for å fremme den tradisjonelle norske minnekulturen. Minnesteinen fungerer både på et semantisk nivå der steinen er det vi ser i mise-en-scène, og på et syntaktisk nivå hvor den representerer en dypere mening i filmfortellingen. I *Kalde Spor* sin sammenheng er ikke denne minnesteinen et minne for krigen i Norge, men et mørkt minne for karakterens skyldfølelse over de som døde under hans ansvar.

Den geografiske settingen er, i flere av okkupasjonsdramaene på film og fjernsyn, preget av utfordrende natur, på vinterstid. Et ofte brukt bildeutsnitt er panoramaet som gir utsikt over vinterlandskapet i Norge. Bygder og daler kledde med snø, høye fjell og vanskelige værforhold er ikoniske for å vise landets råe natur, natur som gjør det vanskelig å utføre sabotasjeaksjoner. Samtidig er den norske naturen, noe nordmenn behersker, langt bedre enn sine motstandere. Fra eldre filmer som *Ni liv*, og *Kalde Spor*,

til NRK- serien, *Kampen om tungtvannet*, og i den nyere filmen, *Den 12. mann* fra 2017, er karakterene ofte plassert i det snødekte fjellet. Der får norske motstandsmenn med gode skiferdigheter trosse vanskelig vær, slik som snøstorm. I *Kalde Spor* spiller dramatikken seg ut fra en snøstorm som forårsaker karakterens personlige kamper, mens i serien *Kampen om tungtvannet* blir skiferdighetene tydelig illustrert i forhold til tyske soldaters erfaringer med ski på bena. Det utspiller seg en skijakt med livet på spill, når motstandsmannen Claus Helberg må ta seg alene ut og vekk fra en hytte, med en større gruppe tyske soldater bak seg som skyter mot han. Av soldatene som går patrulje på fjellet, er det i første omgang bare en av dem som påtar seg oppgaven med å forfølge Helberg. Tyskeren innser til slutt at han ikke klarer å nå motstandsmannen igjen, og retter pistolen mot Helberg, men ender opp med å bli skutt selv. Det virker som at det er takket være Helbergs skiferdigheter og raske reaksjoner at han unngår de tyske skuddene. Vinteromgivelsene i okkupasjonsdramaer er altså noe som symboliserer den norske nasjonen.

Det er imidlertid ikke alle filmene som nødvendigvis representerer landet vårt gjennom ikonografi fra vintersesongen. I *Secondløytnanten* (Moland, 1993) der våren er på hell, er det elementer som ullkofter, norske krigsuniformer, og kongens våpenskjold som alle er ikoniske for et okkupasjonsdrama, og samtidig gjenkjennbare for det norske publikummet. Ulike nasjonale regioner blir også representert i filmen, hvor man blant annet hører et mangfold av norske dialekter. Det er karakterer som snakker trøndersk, nordnorsk og østlandsk som forsterker lokale identiteter.

Okkupasjonsdramaets tematikk er ikke ukjent for andre nasjoners krigssjanger, settingen er andre verdenskrig, og filmfortellingene tar for seg begivenheter og hendelser som knyttes til denne tiden. Okkupasjonsdramaet er i større grad lik den danske krigsfilmen, ofte kalt «besættelsesfilm» fordi det handler om krigen i sitt eget land, og skildrer kampen mot en okkupasjonsmakt. I den amerikanske krigsfilmen derimot, er det flere kriger enn andre verdenskrig som er sentrale. Fellesnevneren her er at settingen foregår utenlands, i tråd med deres innblanding i kriger som første og andre verdenskrig, Koreakrigen, Vietnamkrigen og konfliktene i Midtøsten. Forskjellen mellom norsk, dansk og amerikansk krigshistorie er at nordmenn og dansker levde med en hverdag i krig, og hadde fienden hjemme i stua, rundt gatehjørnet, eller ved siden av seg på bussen, mens amerikanske soldater reiste vekk og beskyttet landet på bortebane.

Det er likevel en sentral forskjell i den danske og norske krigssjangeren. Begge hadde like historier å fortelle etter krigen, men Danmark har bearbeidet og forholdt seg til krigen på en annen måte enn Norge. Danmarks historie med krigsfilm reflekterer det film- og mediehistoriker Karsten Fledelius kaller kampen om identiteten og kampen om historien for nasjonens selvforståelse (Fledelius, 2002). Filmene bidrar til å danne et bilde av at Danmark var en splittet nasjon under krigen. Dette understøttes av at den dominerende tematikken i deres krigsfilmer går fra entydige hyllester til motstandskampen som indikerer at alle danskene sa nei til okkupasjonsmakten i de tidlige filmene, til omfattende kritikk til samarbeidspolitikken og opportunisten, samt fortellinger om hverdagslivet som et svar til at krigen ikke kun handlet om motstandskamp. Dette ble gjort gjennom det Ebbe Villadsen (2000:20) kaller 'de alternative historiene' fra 1960-tallet. Senere var det en bølge av danske besættelsesfilmer på 1980-tallet som tok for seg «krigens tapere» og tragiske skjebner (Fledelius, 2002). De reviderte versjonene av dansk krigsfilm har også vist seg å fortsette i nyere tid hvor filmer som *Flammen & Citronen* (Madsen, 2008) og *Under sanden* (Zandvliet, 2015) viser til hvordan rollene snur når fienden er nedkjempet. De

danske filmene gir derfor et annet grunnlag å finne faseinndelinger på, enn det Iversen har gjort med det norske okkupasjonsdramaet.

2.4.3 Hollywood-vinklingen

Som allerede poengtert, koblet Gunnar Iversen fasen han kalte 'ekstraordinær individuell heroisme' med Hollywood-filmens grep. Moderne okkupasjonsdramaer blir i større grad laget etter en amerikansk filmstil, hvor filmskaperne har en tendens til å hente inspirasjon fra deres sjangerkonvensjoner. «World War 2: combat film» som Basinger definerer krigssjangeren (1986:9), kan assosieres med spektakulær kinematografi og iscenesettelse. I slike filmer er det mest vanlig å framstille den voldelige og brutale siden av krigen. Omgivelsene i combat filmene (kampfilm) er som regel satt til tre geografiske områder som enten er på land, til sjøs eller i lufta (1986:17), men er ofte forankret til krigshandlingene på frontlinjen. Det er likevel ingen hindring for norske okkupasjonsdramaer å legge seg tett inntil den amerikanske filmtradisjonen.

Max Manus har blitt sammenlignet med kampfilmen *Saving Private Ryan*. Det er den grafiske framstillingen av vold og dramaturgiske oppbygning som blant annet har vært i drøftingens søkelys. Brinch *et al.* sier at både *Max Manus* og *Saving Private Ryan* har blitt kritisert for å være voldelige Hollywood-fabler (2016:219). Det vil si at filmene, som drar flere parallelle linjer på måten de framstilles, har gjort historie om til et eventyr med klassiske helter og kamp. Filmenes kampanslag er ifølge Tonje H. Sørensen likt, ved å at begge inkluderer at blod og jord spruter inn på kameranlinsen (2015:263). Samtidig er filmene lik i fargepalett og kamerastil hvor begge er gråbetonte og bruker håndholdt kamera som rister og viser uklare bilder (Brinch, *et al.*, 2016:219) for å forsterke opplevelsen av intens kamp. *Den 12. mann* legger seg også tett inntil konvensjonene i de amerikanske filmene når det gjelder vold. Iversen mener at maskuliniteten som brytes ned i *Den 12. mann*, hvor mannskroppen tortureres, ligger nær en amerikansk filmtradisjon (Iversen, 2017), der de kroppslige skadene framstilles på en slik måte at det er fysisk ubehagelig å være vitne til. Andresen skriver om det samme, og mener at dette ble introdusert av nettopp *Saving Private Ryan*, som gjennom hyperrealistiske effekter fokuserte nådeløst på den kroppslige ødeleggelsen krig fører med seg (Andresen, 2018). Smerten i *Den 12. Mann* visualiseres ved hjelp av kameraføringen ved å zoome inn på der skaden er som verst. Koldbrannen som sprer seg som ild i aske, sprengte blodkar i øyne som et resultat av å bli tatt av snøskred, og fingerneglar som spretter av mens han graver seg opp av snøen. Alt dette ser man i nærbilder med lyden av mannen som er i tydelig smerte.

Det antas at suksessen til de nyere okkupasjonsdramaene kommer av den moderne sjangerutviklingen det er i norsk film. Ifølge Andresen er regissøren bak *Den 12. mann*:

En representant for vår tids orientering mot såkalte amerikanske idealer i norsk film. Han sammenkobler det norske og det amerikanske i en film som i første rekke betoner konvensjonell spenningsdramatikk» (Andresen, 2018).

Som Andresen nevner her, kan man hevde at filmskaperne nå utgir seg for å være sjangerkompetente, men samtidig gir de også inntrykk av å være sterkt inspirert av sjangertendensene i Hollywood. Denne masteroppgaven skal konsentrere seg om de nyeste norske krigsfilmene, hvor jeg blant annet skriver om hvordan filmene allerede i begynnelsen, klarer å orientere tilskueren om sin sjanger.

3 Okkupasjonsdramaet i samfunnet

Okkupasjonsdramaet er mer enn bare underholdning, det er en sjanger som tar utgangspunkt i den historiske fortiden. Som Robert Burgoyne (2008:2) påpekte i forrige kapittel, kan krigsfilm regnes som en undersjanger til den historiske spillefilmen. Historiske filmer og serier defineres som fiksjoner som tar for seg «gamle dager», og gir et innblikk i hvordan livet kunne vært i en annen tid enn vår egen, hvor handling, karakterer og tematikk utvikles på bakgrunn av den historiske konteksten (Brinch, 2016:8,12).

Da okkupasjonsdramaet tok form i Norge, fungerte de første filmene som en slags terapi for folket, hvor de sterke historiene som ble formidlet tilfredsstilte et behov for bearbeidelse. Filmene ga folket mer informasjon om hvordan andre nordmenn hadde hatt det under krigen. Filmene bidro til et viktig prosjekt i etterkrigstiden, nemlig å bygge opp den nasjonale identiteten (Iversen, 2011:145-146). På generell basis sier også Anne Eriksen at fortellingene fra krigen har vært byggesteiner for nasjonen, og integrert folket (1995:173). Hun sier at fortellingene har «skapt en nasjonal konsensus og et verdigrunnlag for gjenreisningen og dermed for det moderne norske etterkrigssamfunnet» (ibid.). Norge har kun vært innblandet i én verdenskrig, og derfor anses andre verdenskrig som et stort hovedpunkt i historiebøkene. Krigen blir likevel erindret på forskjellige måter, og fra forskjellige synsvinkler, noe filmene og fasene fra okkupasjonsdramaet gjenspeiler.

Filmene som analyseres i neste kapittel, *Spionen* (Jonsson, 2019), *Flukten over grensen* (Helgeland, 2020) og *Den største forbrytelsen* (Svensson, 2020) representerer fortellinger om andre verdenskrig som i liten grad har blitt fortalt før. *Spionen* retter søkelyset på kvinners innsats under krigen, *Flukten over grensen* prioriterer barnas opplevelse av krig, mens *Den største forbrytelsen* skildrer de norske jødernes skjebne. Filmene blir som minnesmarkører ovenfor disse ulike historiene gjennom dramatiseringer, hvor de utvalgte personenes fortellinger blir videreført og synlig i det norske samfunnet.

3.1 Film som minnesmerke

Kunst -og filmhistoriker Tonje H. Sørensen forklarer at ideen om et kulturelt minne baserer seg på en kollektiv forståelse av erindring, og legger til i artikkelen «Norsk krigsfilm og det erindringsteoretiske perspektiv: Tilfellet *Kalde spor*»:

Et samfunn eller en gruppe kan sies å ha felles minner, i den grad de deler en viss oppfatning av historien og fortellinger om denne. Disse minnene sees som kontinuerlig produsert i et fellesskap, ofte gjennom ulike kulturelle uttrykk (Sørensen, 2011:7).

Det er imidlertid viktig å påpeke at disse fellesskapene kan ha ulike minner om samme hendelse. Dette kan knyttes til at minnene om andre verdenskrig ikke handler om selve krigen, men hvordan krigen i senere tid har blitt oppfattet, tematisert og brukt. Fortiden spiller en stor rolle for hvordan vi erindrer ut fra de ulike kulturuttrykkene, som skjønnlitteratur, offisielle merkedager, kunst og film (ibid.). Den historiske fiksjonsfilmen er et av uttrykkene som bruker krigshistorien, hvor Gunnar Iversens faseinndeling av okkupasjonsdramaet gir en pekepinn på hvordan filmkulturen i ettertiden har erindret krigsårene på ulike måter, på ulike tider.

For at nye generasjoner skal bli en del av det nasjonale felleskapet om andre verdenskrig, videreføres kollektive tradisjoner til barn og unge gjennom jubileer og monumenter, samt markeringer som skal gi dem kunnskap om okkupasjonstiden (Eriksen, 1995:120). En annen måte å formidle kunnskapen er å arrangere minnesmarsjer hvor man går på de samme stiene som sabotørene gikk, eller å bruke krigen som en turistattraksjon (1995:134,138). På samme vis har underholdningsbransjen påtatt seg et ansvar for å formidle krigshistorie, og enten det er gjennom film og tv, tegneserier eller litteratur, gjøres dette gjennom en kollektiv opplevelse (1995:139). Så hvorfor skal vi ikke kunne anse en krigsfilm som et moderne nasjonalt minnesmerke? Hva er et minnesmerke i dag? Ifølge Eriksen kan kunnskap også formidles i en oppdiktet og underholdende fortelling, der kombinasjonen av kunnskap og opplevelse gir både en objektiv sann og menneskelig viktig fortelling (1995:143). Eriksen peker spesielt på *Secondløytnanten* som en film som behandler viktige eksistensielle spørsmål hvor allment og evige menneskelige problemer settes i sentrum (1995:142). Sørensen hevder at, «applisering av et minne- og erindringsteoretisk fokus på okkupasjonsdramaene vil (...) kunne supplere den filmhistoriske lesningen av filmene, og belyse andre intertekstuelle aspekter ved samme» (2011:18). Altså, om man legger vekt på kultur, minner og erindringsteori ved en krigsfilm, vil det styrke den generelle filmopplevelsen. En film vil da være mer enn «bare» en film, for hvis man ser filmen med erindringsfokuset som ramme, vil filmen også kunne sies å være et historisk monument over de hendelsene den forteller om.

Det man ser i okkupasjonsdramaets tekstinterne aspekter (tematikk, omgivelser og ikonografi) bidrar til å forme en kollektiv forståelse av nasjonens kulturelle minner. Særlig gjennom bruk av symboler, referanser og fortellingen som fortelles er disse med på å framstille nasjonen (Brinch *et al.*, 2016:168). I en filmanalyse av et okkupasjonsdrama kan man da undersøke hvilke forestillinger man danner seg av Norge som nasjon, som igjen kan påvirke vår oppfattelse av den historiske fortiden. For eksempel gjennom bruk av symboladede elementer som flagg, naturlandskap og referanser til andre kjente norske verk.

Den historiske filmen gir ideer om en vis autentisk fortid, selv om de ikke er helt historisk korrekt, med tanke på hvordan det å framstille noe i filmfortellingens form, alltid vil være preget av filmskapers utvalg. Noen elementer kommer i forgrunnen, noen utelates, og noe blir overdrevet for å oppfylle sjangerens kriterier. Krigsfilmene tilbyr likevel et innblikk i symbolske topografier hvor de et ment til å minne om historiske begivenheter og trekke oppmerksomhet til krigshistorien. På samme måte som tradisjonelle monumenter, bidrar også filmene til å forme minnet om en historisk hendelse som blir skildret, i en materiell evighet ifølge Sørensen (2015:356). Fortiden får med andre ord, et håndfast uttrykk, selv om det er i spillefilmens form. Sørensen konkluderer i sin doktoravhandling med at okkupasjonsdramaene kan bli lest som filmatiske minnesmerker ettersom filmene har potensiale til å bli emne for etiske og moralske diskusjoner (2015:358). Eksempler på filmer som har blitt betraktet som nasjonale minnesmerker er *Flukten fra Dakar* (Vibe-Müller, 1951) som først og fremst ønsket å skape et varig minnesmerke over innsatsen til de norske sjømennene under krigen (Sørensen, 2015:74). På filmens premiere i 1951 ble det i tillegg arrangert med musikk, blomster og taler, blant annet talte Kronprins Olav. Dette indikerte at filmen ble utpekt som et monument (ibid.). *Max Manus* kan også inkluderes på denne listen. Sørensen mener at utfallet til filmen *Max Manus* der den skapte interesse for personen Max, som igjen resulterte i økt boksalg og oppreisningen av en statue av han, fungerte

på samme måte som et monument. Filmen utløste handlinger knyttet til et minnesarbeid, kun ved å bli vist for publikum (2015:347).

Norske krigsfilmer har en tendens til å inkludere en dedikert hyllest til de virkelige personene som kjempet under krigen. Dette er noe som gjerne skjer etter at filmfortellingen er avsluttet og er et rørende element. Slike hyllester presenteres ofte med arkivfoto eller portretter av de faktiske personene som filmen forteller om. En annen måte å fremme en spesiell hyllest på, var i eldre okkupasjonsdramaer, ved å la veteranene spille seg selv. På den måten ble de en del av filmens promotering og mottakelse, og filmene kunne deretter sies å inngå som en del av en større offentlig minneseremoni (Brinch *et al.*, 2016:221). Hovedrollene i *Kampen om tungtvannet* (Dréville & Vibe-Müller, 1948) var i større grad besatt av personer som spilte seg selv, enn av faktiske skuespillere. Deriblant Claus Heiberg, Knut Haukeli og Arne Kjelstrup som var en del av Kompani Linge. I *Shetlandsgjengen* (Forlong, 1954) spiller «Shetlandslarsen», den høyt dekorerte sjømannen Leif Larsen, seg selv, sammen med resten av de involverte, som også portretterte seg selv. Dette gir et overordnet inntrykk av at produksjonen bak et okkupasjonsdrama er med å avgjøre hvilke minnesmerker som blir til. På den måten har film- og tvindustrien et større ansvar for å definere hva som egentlig er et felles minne. Dette er et ansvar det kan være vanskelig å utforske med tanke på alle de ulike produksjonenes intensjoner for formidling av kollektiv historie. Enten de vil fremme én historisk skikkelse som i *Spionen*, øke oppmerksomhet til en ukjent fortelling som i *Den største forbrytelsen*, eller lage et fiktivt-dramatisk underholdningsprodukt på bekostning av faktisk historisk fortid, som i *Flukten over grensen*.

Kongelig oppmerksomhet og interesse har bidratt til engasjementet om norske krigsfilmer. For eksempel, stilte Kong Haakon VII og andre medlemmer av kongefamilien på premieren til *Shetlandsgjengen* i oktober 1954 (Alkärr, 2008). På premieren av *Max Manus* var Kong Harald V og Dronning Sonja til stede på festpremieren, hvor de hilste på de aktuelle krigsveteranene, deriblant veteranen Gunnar «Kjakan» Sønsteby, skuespillerne, regissørene, manusforfatteren, og produsentene (Det norske kongehus, 2008). I tillegg inviterte kongehuset til et åpent arrangement i slottsparken som fungerte som en førpremiere av *Kongens nei*. Det ble satt opp en utekino hvor over 10 000 mennesker møtte opp, for å avslutte markeringen av kongeparets 25-års jubileum. Kongeparet, kronprinsparet, Prinsesse Märtha Louise, og Prinsesse Astrid var til stede. De tok seg også tid til å hilse på filmens produksjonsstab, som også var blitt invitert (Det norske kongehus, 2016). En spesiell hyllest, offisielle seremonier med taler og kongelig deltakelse, eller bruk av nasjonale symboler er alle teksteksterne elementer som forsterker det potensiale minnesmerket som ligger i filmens etterarbeid. Brinch *et al.* skriver i *Forestillinger om fortid*:

Nasjoner og nasjonal identitet er prosesser som kontinuerlig skapes og endres. I formingen av nasjoner og nasjonale identiteter er historien en viktig ingrediens. Historiens katalog med små og store hendelser brukes til å forme fortellinger om nasjonen. Slike fortellinger skapes og gjenfortelles i ulike former, og de både forklarer og legitimerer nasjonen. Fra et slikt perspektiv er historiske filmer og serier ikke bare en måte å lære om fortiden på, de er også delaktige i konstruksjonen av identitet og forestillinger om folks tilhørighet (2016:165).

Her kommenterer Brinch *et al.* at historie er viktig for nasjonens identitet, og uansett hvilken form for formidlingsverktøy en historie blir fortalt med, brukes fortellingen til å

legitimere nasjonen. På den måten er også historiske filmer og serier også å anse som en form for historisk lærdom og identitetsbygging. Dette legger grunnlaget for å fastslå at okkupasjonsdramaet kan sies å delta i konstruksjonen av Norges nasjonale³ identitet, eller som et symbol på nasjonens virke. Dette gjelder også at filmene inngår i den nasjonale minneskulturen. På den andre siden kan det likevel være problematisk med tanke på skapernes tolkning av den faktiske historien, at okkupasjonsdramaet på film og fjernsyn har en slik betydning.

3.2 Grensen mellom fiksjon og virkelighet

Nasjonsbygging på film og fjernsyn gjøres ikke uten risiko for kritikk. Det å produsere en film eller serie om historiske hendelser kommer med en eller annen form for krav eller forventning om å framstille nasjonen, dens historie og utvikling, på riktig måte (Brinch *et al.*, 2016:188). Er det slik at fiksjonsfilmer som forvalter nasjonens historie, gir en vrangforestilling av nasjonen i sin helhet om de tar seg noen kunstneriske friheter? En av årsakene til at historiske filmer og serier møter mye kritikk knyttet til grenseoppgangen mellom fiksjon og virkelighet kan være som Brinch *et al.* sier:

Personer fra ulike tider og fra forskjellige miljøer vil åpenbart kunne ha nokså ulike oppfatninger av hva som er den mest presise versjonen av en historisk hendelse. Ingen har heller direkte tilgang til fortiden, og veien til et forsøk på forståelse vil alltid gå via tolkning av ulike kilder (2016:218).

En måte å unngå kritikk for historiske filmer, er å bryte den kontrakten som filmskaper har med publikum, uttalte manusforfatter Christopher Grøndahl i et intervju med Kjetil Lismoen (Lismoen, 2020). Grøndahl som har skrevet manus til *Nokas* (Erik Skjoldbjærg, 2010) og kommende krigsfilm *Kampen om Narvik* (Erik Skjoldbjærg, 2021) sier, «om seerne forventer en dokumentarisk gjengivelse av noe, så er det opp til serieskaperne å være tydelige på at de *ikke* får det» (Lismoen, 2020).

Det hender likevel at historiske fiksjonsfilmer også får kritikk for hvordan de framstiller historiske skikkelser, utover å gi en vrangforestilling på bekostning av nasjonens historiske hendelser. Da *Sonja* (Sewitsky, 2018), filmatiseringen om kunstsøyteløperen Sonja Henie ble utgitt, fikk den kritikk for å gjøre et karakterdrap på den ekte skøytedronningen. Film- og scenekritiker Kristin Aalen mente at regissøren portretterte et nådeløst bilde av Sonja, som gjør det lite fristende å bli kjent med den ekte personen (Aalen, 2018). De karakteristiske trekkene rundt Sonja som blir fremhevet i filmen er at hun var selvopptatt, narsissistisk, manipulerende og bortskjemt. Karakteren er på en annen side, et eksempel på at det er friskt med en kvinnelig hovedrolle som i likhet med menn på film kan være skikkelig «drittsekk» av og til. Det er spesielt interessant at kritikken gikk ut på portrettet av Sonjas personlighet, i motsetning til det tradisjonelle fokuset rundt kvinner og kropp. Karakterdrap var også et tema for filmatiseringen av Thor Heyerdahls ekspedisjon, *Kon-Tiki* (Rønning & Sandberg, 2012). Filmen vakte oppsikt på grunn av framstillingen som gjøres av karakteren Herman Watzinger. Den virkelige personen bak var regnet som en respektert motstandsmann, men i filmen blir han behandlet som «en veik comic relief» (Brinch *et al.*, 2016:216) som må settes på plass av Heyerdahl, noe som gjør at filmen svekker personens gode navn og rykte. Med andre ord, ved historiske filmer kommer det alltid til å være noe å peke på, når filmskaperen forsøker å framstille nasjonen, dens historie eller personer i et

³ Begrepet «nasjon» refererer i denne sammenheng til perspektivet kulturfellesskap, framfor «nasjon» som forbund av statsborgere (Brinch *et al.*, 2016:166).

audiovisuelt format. Manusforfatter Jan Trygve Røynealand mener at det er legitimt å skrive om på historien, men det er en gylden regel man bør holde seg til, og det er å ikke omskrive historien basert på antakelser eller en følelse man har (Lismoen, 2020). Man skal ikke skade et ettermæle basert på antakelser eller omskrive historien uten belegg for det (ibid.).

3.2.1 Historieforfalskning

I 2020 kom NRK ut med en tv-serie med en sterk og høytidelig kvinnelig hovedrolle i *Atlantic Crossing* (Eik), en serie som skapte mye oppmerksomhet og høylytte diskusjoner i media. Krigsdramaet *Atlantic Crossing* består av åtte episoder, og tar for seg den norske kongefamilien under andre verdenskrig. Fortellingen dreier seg primært om Kronprinsesse Märtha og hennes liv og virke i USA, i årene 1940-1945, etter at hun og barna måtte flykte til Sverige og videre til USA etter tyskerne angrep Norge 9. april 1940. Kong Haakon, Prins Olav og regjeringen Nygaardsvold var nødt til å basere seg i England, hvor de fortsatte kampen for Norge etter at Kongen nektet å kapitulere. Engasjement ble tent gjennom historikernes kritikk, som handler om skillet mellom sannhet og fiksjon, meninger og ytringer som mediene har blitt en rik kilde til. «Hvor mye kan man dikte rundt historie og kongefamilie så lenge man kaller verket fiksjon? Kan film og tv- skapere omskrive verdenshistorien fordi de har kunstnerisk frihet?» var spørsmål som kom opp i tv-programmet *Debatten* (NRK, 1.12.2020).

Essensen av kritikken gikk ut på at produksjonen var historieforfalskende, på bakgrunn av portrettet som gjøres av Märtha. Seriens framstilling av den norske prinsessens bidrag til realiseringen av den meget omtalte «Lend & Lease Act» sto stikk i strid med etablerte forestillinger fra historikerens hånd. Parallelt med denne debatten, kom også det britiske tv-dramaet *The Crown* (Morgan, 2016-d.d.) også i hardt vær. Et av de mest oppsiktsvekkende slagene i debatten om *The Crown*, var at den britiske kulturministeren, Oliver Dowden krevde at distributøren Netflix måtte advare seerne om at serien inneholder fiksjon (Aune, 2020). Det var framstillingen av prins Charles og hans senere kone Camilla, som vekket størst oppsikt. Ministeren var bekymret over at unge seere betrakter det fiktive som fakta, da det ikke var sikkert om de klarte å skille mellom sannhet og fiksjon. Norges kulturminister, Abid Raja ville imidlertid ikke gjøre det samme med *Atlantic Crossing*. Raja var fornøyd med at tv-serien skapte debatt, noe han mente kulturen fortjente. Samtidig hadde han tillit til folkets evne for å tenke selv og at kunstnerisk frihet står høyt (ibid.).

Debatten *Atlantic Crossing* skapte gir et innsyn i det engasjementet og reaksjonene slike dramatiseringer kan frambringe i sitt publikum. Kringkastingsrådets argument var at debatten selv nettopp bidro til å ivareta troverdigheten, og at den var med på å bygge kunnskap (Fosse, 2020). I lys av denne masteroppgaven, blir dramaseriens mottakelse (og debatt) et utmerket eksempel på både et teksteksternt aspekt som illustrerer hvordan en film eller tv-produksjon ikke er ferdigbehandlet før lenge etter rulleteksten, men også et eksempel på den historiske filmens betydning for nasjonen. Historikeren og film- eller serieskaperens forhold til hverandre kan være hensiktsmessig for kildebearbeidelsen til historiske produksjoner. Det vil si, historikerens innspill enten før eller etter dramatiseringen har potensiale til å legitimere eller styrke den historiske kvaliteten, som igjen fører til å forsterke filmen eller seriens minnesmerkestempel. Regissørens jobb blir å levendegjøre fortidens bilder, og de kunstneriske frihetene han eller hun tar, fører til diskusjoner som oppdaterer eller formidler den historiske kunnskapen til folket. På den andre siden forutsetter det at debattene får nok nasjonal oppmerksomhet slik at folk flest får det med seg, noe man ikke kan garantere for. Man

kan heller ikke ta høyde for at debattene resulterer i en konklusjon hvor alle partene blir enige.

Kongebiograf og historiker Tor Bomann-Larsen var en av dem som reagerte sterkt på *Atlantic Crossing*. Han hevdet at serien drev med historieforfalskning, hvor Kronprinsessens rolle i tv-dramaet som kvinnen som endret kursen av krigen, bare var løgn (Bomann-Larsen, 2020). Han stilte også kritiske spørsmål rundt allmennkringkasterens involvering i å «gjøre det norske kongehuset til sakesløst offer for nasjonalsjåvinistiske konspirasjoner» (ibid.). Bomann-Larsen mente at serien var forkledd som sanne hendelser til forskjell fra å være inspirert av, men til syvende og sist var en fri kunstnerisk fantasi (ibid.). Bomann-Larsen deltok i *Debatten* (NRK, 1.12.2020) ledet av Fredrik Solvang. I dette programmet gjentok han kritikken mot hvordan serieskaperne framstiller Märtha som personen bak den såkalte Lend & Lease Act, og som fikk President Roosevelt til å tre ut av nøytraliteten under andre verdenskrig. Diskusjonen omkring *Atlantic Crossing* kjenner vi igjen i diskusjonen som *Kongens nei* skapte noen år tidligere. *Kongens nei* var den første spillefilmen om kongefamiliens møte med okkupasjonen, og som *Atlantic Crossing*, vakte også denne filmen oppsikt blant historikerne. *Kongens nei* framstilling av en passiv regjering i møte med okkupasjonens første dager, og udokumenterte samtaler mellom Kong Haakon og Kronprins Olav er det som framheves (Johansen, 2016).

Serieskaper Alexander Eik og manusforfatter Linda May Kallestein forsøkte i *Debatten* å understreke at det er store forskjeller mellom dokumentar og fiksjon, og at de er dramatikere som drar nytte av det frie kunstneriske rom, der hvor kildene ikke strekker til. De holdt de fast på argumentet om at *Atlantic Crossing* kun er inspirert av sanne hendelser, og at serien er et resultat av deres fortolkning (NRK, 1.12.2020). Bomann-Larsen brukte begrepet «fake history» og impliserte med det at NRK og *Atlantic Crossing* sprer falsk historisk informasjon. Hans bruk av «fake history» var ment for å diskreditere produksjonen ved å gi publikum assosiasjoner til begrepet «fake news». Samtidig er Bomann-Larsen inne på et poeng, begrepet passer godt til hva sjangeren historisk fiksjon kan være, nemlig falsk historie. Som Brinch *et al.* skriver, for å kritisere historiske filmer og serier er det nødvendig at man først fastslår at sjangeren ikke er historie i vitenskapelig forstand (2016:11). Videre forstår man den historiske spillefilmen til å være dramatiseringer som har et eller flere holdepunkt i en historisk hendelse, epoke eller skikkelse (2016:12). Utover det, som tidligere nevnt, er elementer som karakterer, handling og tematikk, produkter som utvikles på bakgrunn av den historiske konteksten (ibid.).

En annen sentral problemstilling som Bomann-Larsen, og historiker Trond Norén Isaksen reiste i *Debatten* på grunnlag av serien, var at statskanalen gikk god for det de mener er historieforfalskning, og at NRKs dramasjef Ivar Køhn stolte fullt på serieskaperens historiske kilder (NRK, 1.12.2020). Dramasjefen understreker at de betrakter *Atlantic Crossing* for å være en dramaserie basert på fiksjon. Ren fiksjon som ikke bør være problematisk (Røssland, 2020). Køhn uttrykte at selv om serien har fått kritikk, var det ikke alltid slik at anmeldere er enig med publikum, han henviste da til meget gode seertall der den første episoden ble sett av over 1 million (Fosse, 2020). Han mener at det ikke finnes begrensninger av fakta for fiksjonelle serier, selv når man har et historisk bakteppe (ibid.). For å komplisere denne debatten ytterligere, kan man gå tilbake til kunstkritiker Stig Andersens intervju av Køhn, da *Atlantic Crossing* fremdeles var under produksjon (Andersen, 2019). Køhn ble stilt et spørsmål om å gå god for alternativ fakta, et spørsmål som viste seg å bli et av hovedpunktene i denne debatten.

Dramasjefen svarte at NRK må forholde seg til fakta, og må derfor ikke lage «fake news», samtidig som han motstridende fortalte at det ikke finnes noen ren sannhet, og at fiksjon er opptatt av belegg til forskjell fra dokumentar som er sentrert rundt saker (ibid.). Kringkastingssjef Thor Gjermund Eriksen forteller på sin side at, «man ikke kan vurdere en dramaserie ut ifra en historiesensors arbeid: - Hensikten med historisk drama er ikke å lage en dokumentar om historiske fakta, men gjerne stimulere til debatt og interesse om hva som faktisk skjedde historisk» (Fosse, 2020). Medlemmer av Kringkastingrådet, som selv satt stor pris på serien, syntes likevel at det har blitt tatt for store kunstneriske friheter, noe som ikke kan avfeies med å hevde at det er en fiksjonsserie (ibid.). Som Robert Burgoyne påpekte, den historiske filmen er en populær sjanger som provoserer til debatter (2008:22), og det demonstrerer at dramatikerens tolkning av krigshistorie er en sentral problemstilling også i det norske okkupasjonsdramaet.

I *Den største forbrytelsen* har filmskaperen Eirik Svensson vært åpen om hvilke kildegrunnlag filmer støtter seg på, noe jeg skal presentere i neste kapittel, men han forteller også at de har latt omstendighetene ved fortellingen vært en drivkraft i scenene hvor de har prøvd å sette seg inn i hvordan det kan ha opplevdes (Huser, 2021). Likevel har Svensson vært bevisst på ansvaret som ligger til grunne i en slik historisk fortelling, hvor han har vært ydmykt i den kunstneriske delen, og hatt respekt for at historien ikke er deres (ibid.). Når det gjelder filmens mottakelse med hensyn til en historisk debatt, har regissøren tatt det med i beregningen, samtidig som ambisjonen har vært å levendegjøre fortellingen i nåtid, i stedet for å gjøre det om til et postkort selv om de er detaljorienterte i den filmatiske iscenesettelsen (ibid.).

For å oppsummere, *Atlantic Crossing* var kilde til det vi kan kalle en opphetet debatt. Serien har fått et voldsomt trykk når det gjelder kritikk av framstilling av historiske figurer og hendelser. Noen mener at serieskaperne har tatt seg alt for store friheter til fordel for dramatiseringen. Bomann-Larsen kaller det «fake history», mens serieskaperne kaller det «fiksjon». Likevel har serien vært en storsatsning med over 157 millioner i totalfinansieringen, og lykkes med å dra inn gode seertall. NRKs okkupasjonsdrama har engasjert og involvert en rekke mennesker til å reflektere og problematisere rundt hva det er som er forskjellen mellom fiksjon og dokumentar, men også til å undersøke hva som er dramatisert. Altså, man tilegner seg historiekunnskaper om store begivenheter under okkupasjonen, og får et innblikk i hva kongefamiliens rolle i den var. Man kan vel si at man lærer noe om vår historie uavhengig av dramaturgi, men av debatten hvor historikere retter blikket vårt mot spørsmålet om hvilke historiske hendelser som er dokumentert. Dette gjør at debatten blir nødvendig likevel, og det historiske dramaet kan fortsatt gjøre seg gjeldene for nasjonens minneskultur. Ifølge Sørensen er film et ledd i en kulturell minneproduksjon og dens styrke er visualiseringen av bestemte temaer eller holdninger til fortiden (2011:7).

3.2.2 Fri tolkning eller korrekte skildringer?

Det virker som at debatten om audiovisuelle medier som har tatt utgangspunkt i virkelige hendelser, enten det er biografiske spillefilmer, dramaserier eller historisk fiksjonsfilm, i aller høyeste grad handler om hvordan film og TV-skaperne tolker historien. Den gjennomgående kritikken dreier seg om hvorvidt filmen eller serien er riktig i henhold til det historisk faktiske. Da begynner man å lure, når ble spillefilm og dramaserier assosiert med dokumentarer? Når det gjelder reaksjonene til *Atlantic Crossing*, kan grunnen til at flere engasjerer seg så mye, være at serien handler om noen alle kjenner til, kongefamilien vår. Det er problematisk at filmskaperne gir sine karakteristikk av

kongelige høyheter som historikere ikke kjenner igjen. Disse mystiske og mektige personene med «blått blod», blir plutselig menneskeliggjort. Man får et slags innsyn i noe som ellers er veldig privat eller personlig. Som Køhn sier: «Helt siden dramatikkers barndom har et av de sterkeste virkemidlene for historiefortelling vært å menneskeliggjøre de opphøyde, enten de har vært guder eller konger» (Køhn, 2020). Den fiksjonelle forutsetningen til dramaproduksjoner, benytter muligheten de har til å fylle det tomrommet av informasjon som ingen vet. Det å vise hvordan ting kunne ha foregått, hvordan en relasjon kunne være, eller hvordan det hadde sett ut om den faktiske historien hadde vært slik det blir dramatisert.

Andersen skriver i *Rushprint* at dokumentar og fiksjon er «i ferd med å smelte sammen til en større, uetterrettelig enhet» (Andersen, 2020). Dette er i tråd med samfunnets aksept av alternative sannheter som uttrykkes i sosiale medier, hvor blant annet virkeligheten blir tolket forskjellig. Samtidig som Andersen mener at historiske dramaer gir kunnskap og levendegjør vår fortid, bør filmmediet etter hans mening, ta hensyn til faktiske hendelser (ibid.). Dette er noe han påstår ikke gjøres i *Atlantic Crossing*, og anklager NRK for å distribuere «fake news» ved å vise serien. Dette fenomenet er imidlertid ikke nytt, og NRK har produsert flere krigsdramaer som ikke ble godt mottatt når det gjelder forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Dette gjaldt for eksempel dramaserien om tungtvannsaksjonen, *Kampen om tungtvannet* (Anderson & Kristiansen, 2015) som også ble beskyldt for å ha tatt seg for mange dramaturgiske friheter. Produksjonssiden har forsvart serien ved at det er et underholdningsprodukt som ønsker å skape gode fortellinger, framfor å gjengi korrekte og detaljerte bilder av historien (Brinch *et al.*, 2016:217). Produsentene er avhengig av publikum og seertall (ibid.), men hva om publikum ikke signerer denne sjangerkontrakten som tilsier at de er i en fiksjonell verden, og hva om de heller forventer å se en krigsfilm i en mer dokumentarisk stil? Hva om publikums fortolkning av historien og dens hovedpersoner tar utgangspunkt fra serier og filmer, hvilket ansvar hviler da på skaperne? Som Brinch *et al.* spør: «Vi må hele tiden stille spørsmål om hvilke forestillinger om kultur og historie det er som formidles og sementeres gjennom disse produksjonene. Hva er det som sies, og av hvem?» (2016:218). Brinch *et al.* nevner at historikere frykter at filmskapere omgjør historien til et eventyr som heller verdsetter «den gode fortellingen» (2016:219). Historikere vil ikke at historien skal bli brukt som et fiksjonsprodukt man utvikler en skepsis til, selv om filmen presenterer det historiske kildemateriale i enkelte scener eller detaljer. Men historie må, slik Eriksen forstår det, anses som et kulturuttrykk som legger grunnlag for fortolkning. Dermed er det ifølge henne ingen fortolkning som «kan bli identisk med de forhold den refererer til» (Eriksen, 1995: 13).

Filmatiske virkemidler er viktige grep, men grep som kan forme eller påvirke. På grunn av dette blir film et av mediene som kan legge en føring på utviklingen av den kollektive, kulturelle erindringen (Sørensen, 2011:8). På en måte minner dette om en stor makt i samfunnet, og kanskje er det nettopp slik, at film har en slik makt som til og med kan starte, endre eller avslutte deler av vår felles historiske orientering. Det er derimot viktig å presisere at selv hvor stor rolle film og media spiller i en eventuell kulturell sammenheng, er den historiske filmens absolutte største styrke å (følelsesmessig) bevege sitt publikum, og de har en helt spesiell evne til å gjøre en hendelse mer minneverdig (ibid.), enn ved en vanlig oppløsning fra historiebøker.

Debattene rundt historiske filmer og deres forhold til virkeligheten er komplisert, og denne masteroppgaven skal ikke gå dypere inn i drøftingen av de prinsipielle spørsmålene knyttet til fiksjonens forhold til den faktiske fortiden. Det er likevel viktig å poengtere at nettopp okkupasjonsdramaer også vekker stor oppmerksomhet på grunn av sjangerens tematikk og historiske bakteppe. Andre verdenskrig er noe som virkelig skjedde en gang i fortiden, og da vil også publikum være klar over at de i filmene blir dratt inn i en verden der det kan være vanskelig å skille mellom fakta og fiksjon. Okkupasjonsdramaets oppgave vil derfor forsøke å tilfredsstille publikums behov for en historisk forestilling, formidlet i dramaets form.

4 Analyser

Okkupasjonen i Norge ga opphav til flere historier som har blitt filmatisert, og vi har gjennom filmene blitt kjent med en rekke ulike hendelser og historiske figurer. *Spionen*, *Flukten over grensen* og *Den største forbrytelsen* er de tre siste okkupasjonsdramaene som har hatt premiere, og alle tre styrket min personlige interesse for andre verdenskrig, og den faglige interessen for okkupasjonsdramaet. Det skjer noe med sjangeren, der nye tematikker som belyser andre sider av andre verdenskrig, avviker fra de godt etablerte helteeposene. Jeg starter dette analysekapitlet med å presentere filmene for å danne et oversiktlig bilde, før jeg går nærmere inn i analyser av hver enkelt av dem. Her analyseres de med utgangspunkt i min hypotese: «Nyere norske okkupasjonsdramaer legger grunnlaget for en tematisk utvikling av sjangeren».

Det har lenge manglet et okkupasjonsdrama om en kvinnelig heltinne eller hovedkarakter som var innblandet i omfattende krigshandlinger. Dette endret seg med en kvinnelig frontfigur i *Svik* (Gundersen, 2009) og igjen ti år etterpå med *Spionen* (Jonsson, 2019) som tematisk sett ligner på hverandre. I *Spionen* dreier historien seg om en kvinnelig dobbeltspion som har koblinger til både den svenske etterretningstjenesten og den tyske okkupasjonsmakten. *Spionen* er basert på den virkelige skuespilleren Sonja Wigert, og hennes liv som både filmstjerne og spion i Norge og Sverige under andre verdenskrig. Sonja blir spion for å hjelpe familien hjemme i Norge. Sonja innleder et forhold til rikskommissær Josef Terboven, og blir etter hvert spion for Nazi-Tyskland også. Samtidig forelsker hun seg i en ungarsk diplomat som spionerer for de allierte. *Spionen* forteller deler av Sonjas krigshistorie som kvinnelig heltinne, som begir seg ut på farefylte oppdrag. Filmen gir et innblikk fra et kvinnelig ståsted under okkupasjonen, og er interessant å undersøke i forhold til hypotesen og om den kan sies å falle innenfor kategorien «de andres fortellinger».

Den neste filmen som analyseres er familiefilmen *Flukten over grensen* (Helgeland, 2020). Den fortelles ut fra et barneperspektiv der to norske barn forsøker å hjelpe to jødiske barn ut fra Norge og over til Sverige under okkupasjonen. Etter foreldrene til de to ikke-jødiske barna blir arrestert av Gestapo, tar 10 år gamle Gerda på seg oppdraget om å lede dem i trygghet. Broren Otto, som har deltatt på politiske NS møter i hemmelighet for familien, blir motvillig med på redningsaksjonen. Gerda derimot, som ser på seg selv som en modig heltinne, tar situasjonen som en selvfølge. Det er et klassisk oppdrag for den gode siden mot den onde. Filmen tar for seg sider ved okkupasjonen i Norge hvor blant annet jødeforfølgelse, norske NS-medlemmer, og flukt er sentrale temaer. *Flukten over grensen* er interessant som analyseobjekt på bakgrunn av filmens fokus på barns forhold under krigen. Selv om filmen ikke er forankret i en sann historie tar den utgangspunkt i virkelige situasjoner, som jødedeportasjonen, grenselosenes arbeid med å frakte flyktninger over til Sverige, og nordmenn som meldte seg inn i NS.

Til slutt analyserer jeg *Den største forbrytelsen* (Svensson, 2020) som forteller historien om en vanlig norsk-jødisk familie. Tilskueren blir særlig involvert i familien Braudes historie fra 1939, og gjennom krigsårene. Filmen handler om hvordan de ble behandlet som jøder, og deres forhold i møte med jødeforfølgelsen. Filmen starter fortellingen i 1939, et år som er preget av en tilværelse der de lever livets glade dager, i sterk kontrast til de skjebnesvangre krigsårene. Hovedpersonen Charles Braude, en lovende bokser, vokser opp i Norge med de tre søsknene, Harry, Isak og Helene, etter at foreldrene Benzel og Sara har flyktet på grunn av jødefiendtligheten i Litauen. Charles

gifter seg med ikke-jødiske Ragnhild, noe som skal vise seg å ha betydning for hans skjebne. *Den største forbrytelsen* følger familien til 1942, da jødeforfølgelsen for alvor fester grepet i Norge. Filmen tar for seg jøderegistreringen, arrestasjoner planlagt og utført av norsk statspoliti, livet i en norsk interneringsleir og deportasjonen til Auschwitz. Denne filmen er særlig interessant fordi den skildrer nordmenns delaktighet i norske holocaust.

4.1 *Spionen*

«Etter at de velkjente bragdene fra andre verdenskrig har fått sine nasjonsbyggende heltefilmer («Max Manus», «Kongens nei» og «Den 12. mann»), er det gledelig å se en mer nyansert og kompleks side av motstandskampen fortelles som spillefilm.» Dette sier filmanmelder Sigurd Vik om *Spionen* (Vik, 2019). Vik fortsetter, «Dramatiseringen av spionen og skuespilleren Sonja Wigerts historie, gir noen fascinerende og historisk viktige innblikk inn i krigsårenes etterretningsarbeid» (ibid.). *Spionen* er et okkupasjonsdrama som skiller seg ut i forhold til sjangeren ved at den fronter en kvinnelig krigsprotagonist. Slike fortellinger, kvinner i krig, har ikke vært sterkt representert tidligere i norsk krigsfilm. Et unntak er *Svik* fra 2009 som skildrer en lignende historie, men som tidligere nevnt, Iversen kaller «En Hollywood-aktig trenchcoatfantasi mer enn en film om den virkelige krigen i Norge» (Iversen, 2011a). Fortellinger som sentrerer seg rundt kvinner i krig er en tematikk som står i motsetning til de tidligere filmene om mannlige krigshelter. At kvinners innsats under krigen har blitt underfortalt er ikke en feil påstand, men det ser ut til at denne trenden er i ferd med å snu. Dramasjefen i NRK, Ivar Køhn kunne blant annet fortelle at kanalen fattet stor interesse for *Atlantic Crossing*, nettopp på grunn av at hovedfortellingen i serien (om Märtha), går imot de tidligere populære fortellingene som i en årrekke har handlet primært ut fra et mannlige perspektiv eller aktive helter (Fosse, 2020).

Samtidig handler *Spionen* om de hittil skjulte og komplekse fortellingene fra krigen, i stedet for å være en rendyrket heltesaga. Filmen framhever hva en kvinne kunne få til å gjøre for de allierte. *Spionen* kan på et vis sies å dele visse likhetstrekk med okkupasjonsdramaene som tilhører fasen 'ekstraordinær individuell heroisme', på bakgrunn av hennes innsats som dobbeltpion. Her mener jeg derimot, at *Spionen* kvalifiserer til en nytenkning innen okkupasjonsdramaet. Derfor vil jeg undersøke hvordan filmen kan gi grunnlaget for en ny kategori, 'de andres fortellinger', som kan supplere Iversens fire etablerte faser. Så hva skjer når okkupasjonsdramaet setter kvinner i fokus? Hvordan framstilles Sonja, og hva vektlegger *Spionen* i motsetning til den tradisjonelle fortellingen om motstandsmenn?

4.1.1 Sjangerorientering

Spionen starter med en fortellerstemme som vekker tilskuerens oppmerksomhet med en spennende introduksjon om en spion, kalt Bill. Denne fortelleren forstår vi senere er den svenske etterretningsagenten Thorsten Akrell som rekrutterte den norske filmskuespilleren Sonja Wigert til å spionere på de tyske hærførerne i Norge. Svenskene ville spionere på tyskerne for å unngå at de også ble invadert. Akrell informerer tilskueren om at dette er en historie man ikke har hørt noe om før, da arbeidet til Sonja, som hadde kodenavnet «Bill», ble hemmelighetsstempelt etter krigen. Akrell erkjenner også at filmtilskueren kanskje ikke har hørt så mye om Sonja Wigert, og at det nå er på tide å snu om på dette. Den svenske agenten sier, «det er på tide at Bills historie kommer frem», etterfulgt av «Om den er sann eller ikke, får andre bedømme». Med dette blir tilskueren satt inn i en subjektiv posisjon hvor man enten drømmer seg bort i fortellingen med håp om at alle scenene enten kan være sann, eller med et kritisk blikk

på hvorvidt flere av scenene er dramatisert utover sannheten. Denne inngangen finnes i flere andre historiske filmproduksjoner også, ved at filmskaperen tar i bruk en ikke-diegetisk fortellerstemme til å formidle viktig informasjon i starten av filmen. Blant annet begynner det britiske krigsdramaet *The Imitation Game* (Tyldum, 2014) med at hovedpersonen selv ber publikum om å følge nøye med på fortellingen. Dette er et virkemiddel for å vekke tilskueren eller ha et informerende utgangspunkt fra en av fortellingens mest sentrale personer, som framstår som et vitne til sannheten. På denne måten virker det mer troverdig. Dette er også et nyttig verktøy for orientering av sjanger. Allerede i begynnelsen av filmen blir en sjangerkontrakt umiddelbart signert mellom *Spionens* skapere og tilskuere, og de vet at dette dreier seg om handlinger gjort under krigen. Publikum forbereder seg dermed nettopp på et krigsdrama, og i norsk films tilfelle, et okkupasjonsdrama.

4.1.2 Kultur

Ettersom Sonja var en skuespiller under krigen, gir *Spionen* et innblikk i det norske kulturlivet i et nazidominert maktsamfunn. Filmen forsøker å framstille at kulturen var et stort satsningsområde for tyskerne under okkupasjonen (Bruntveit, 2019). I *Spionen* er romanen «Else» av Alexander Kielland et gjennomgående tema. I et semantisk perspektiv som henviser til det overfladiske i filmen, slik som for eksempel ikonografi, kan romanen leses som en enkel referanse til norsk kulturliv. I det syntaktiske perspektivet som går på de dype eller kompliserte forholdene som tilhører filmfortellingen, ilegges «Else» en dypere mening. Her fungerer romanen som bindeleddet mellom norsk filmproduksjon og de tyske kultursjefene, samt et symbol på relasjonen mellom Sonja og Terboven. Tyskerne gjorde en iherdig innsats med å lage en ny nasjon konstruert på norsk-tysk kultur (ibid.). I *Spionen* er Else en karakter som den tyske kulturattachéen mente skulle legemliggjøre den nasjonalsosialistiske bevegelse. Måten *Spionen* fremmer dette på er å ta utgangspunkt i at Sonja og filmregissøren Leif Sinding er opptatt av å få filmatisere romanen, i store deler av filmens oppbygging. Terboven er en mann som setter pris på den norske forfatteren, slik at Kielland og hans verk blir en felles interesse for han og Sonja, og dermed også Sonjas inngangsbillett til et nærere forhold med rikskommissæren. Scenen som bekrefter dette, er når Sonja prøvespiller for «Else», og bruker Terboven som motspiller. Hun gjengir replikkene med et låst blikk på han, mens scenen kryssklippes imens kamera føres nærmere ansiktene deres. Lyset er kastet direkte på dem, mens de andre personene fades ut i bakgrunnen. Samtidig spilles en myk, men konsentrert piano- og fiolinmelodi. Filmen ønsker at tilskuerens fokus skal være rettet på dem. Sonja blir deretter personlig bedt på middag med Terboven. Produksjonen av «Else» var viktig for det politiske, så vel som det kulturelle samarbeidet mellom Tyskland og Norge, og er filmens symbol på dette temaet. Sonja fikk en betydelig rolle for å markere dette arbeidet, en rolle som fikk en voldsom reaksjon fra sine antinazistiske venner og kollegaer.

Å omgås med nazister i Norge under krigen var sterkt sett ned på av nordmenn som ikke ønsket dem der. Selv om man var tvunget til å leve etter okkupasjonsmaktens lover og regler, og enhver protest ble slått hardt ned på, betydde ikke det at norske kvinner og menn underkastet seg tyskerne og deres ideologi. Å være nazisympatisør eller del av deres selskap ble klart stemplet som forrædersk og som et landssvik. Sonjas omgangskrets under krigen, som besto av flere tyskere og norske nazimedlemmer, gjorde at hun ble fryst ut av offentligheten (Kluge, 2010). Det skapte også en splittelse i skuespillerens antinazistiske sosiale kulturmiljø, noe som blir klart illustrert i *Spionen* da Sonja møter grunnleggeren av Trøndelag teater, Henry Gleditsch. Han vil verken

håndhilse på Sonja eller ta imot hennes gratulasjoner på grunn av ryktet som er blitt kjent at Sonja menger seg med tyskere. Sonja får en tydelig advarsel om å være forsiktig med interessene sine da hun ville stå i fare for å bli stemplet som sympatisør, noe som kunne få en konsekvens etter krigen. Gleditsch var i virkeligheten en aktiv antinazist, og forsøkte å motarbeide nazistenes interesse for teateret. Dette skulle føre til at han ble henrettet (Berg, 2012). Denne komplementære scenen understreker starten av Sonjas farlige dobbeltspill, som resulterte i at hun ble stemplet som landssviker etter krigen. Scenen viser oss at det er venner og kollegaer som først dumper henne, og gjør tilskuere klar over hvor sensitiv situasjonen mellom hemmelig spionasje og et kultursamarbeid med tyskerne er. Etter Sonja har hilst på Gleditsch og andre venner, setter hun seg ned med Sinding og den tyske kulturattachéen. Bildeutsnittet i denne scenen bidrar til å forsterke splittelsen Sonja er i ferd med å forårsake. I et og samme bilde vises Sonja sammen med fienden, mens kollegaene sitter i bakgrunnen. Tilskuerne ser at Sonja ser tilbake på dem mens hun forsiktig følger med på samtalen, på samme måte som noen ville sett seg tilbake til noe som man egentlig ikke vil dra ifra.

4.1.3 En kvinnelig krigshelt

Ettersom *Spionen* er et frisk pust i møte med norske okkupasjonsdramaer, hvordan blir da den kvinnelige krigshelten framstilt i forhold til den mannlige? Er det en tydelig kjønnsdikotomi? Først vil jeg fastslå at *Spionen* og *Svik* kan dras over samme kam. På flere områder er disse to filmene like. Det handler om kvinnelige dobbeltagenter som jobber for flere instanser under krigen. Både Sonja og *Sviks* hovedkarakter Eva, er kvinner som har en unik sjarm og blir beundret av mennene i deres sosiale omgangskrets. De er begge er vakre, unge og talentfulle damer, Sonja som filmskuespiller og Eva som sangerinne. Begge er sensuelle og benytter seg av forføring som deres hovedredskap for å oppnå målene sine. Begge damene bruker sitt underholdene talent ved å opptre på populære utesteder hvor klientellet består av personer fra begge sidene av krigen. Både Sonja og Eva innleder forhold med flere ulike menn. Sonja har den ungarske diplomaten Andor Geller og Terboven, mens Eva er i et trekantdrama med en landssviker, en tysk offiser og en norsk motstandsmann. Når det gjelder begge disse damenes sjarm, blir det spesielt assosiert med deres utseende. Lange, slanke kropp og et vakkert ansikt er ikke ukjent for å fange oppmerksomheten til de rundt seg i film, men antrekkene appellerer også til publikum da de skiller seg ut fra de andre kvinnene i filmene. Sonja og Eva bærer moderne pelskåper, fargerike og avslørende klær. Frisyren er i tråd med 1940-tallets hårmote, og sminken sitter pent på. Dette forteller oss at filmskaperne har vektlagt kvinnelig femininitet som et av de viktigste karakteristikkene deres. Dette er i motsetning til såkalte actionbabes i populærfilmer innenfor en «mannlig sjanger» som eksempelvis *Charlie's Angels* (Nichol, 2000), der det handler om kvinnelige helter som har mannlige og maskuline egenskaper som brukes til å slåss (Bakøy & Moseng, 2008:165).

Filmtilskuerens første møte med Sonja er satt til Saga kino, der premieren av Sonjas nyeste film skal vises. Filmens lokasjon og setting er i tråd med at det handler om en av Skandinavias fremste filmstjerner. Filmpremierens publikum består av det som senere blir omtalt som en nazifest, blant dem er også rikskommissær Terboven som fatter interesse for den unge kvinnelige skuespilleren. Sonja befinner seg i en ambivalent situasjon der en av venninnene føler seg utilpass. For henne er det skamfullt å være i nærheten av dem, og noe som kan risikere at hun mister jobben sin. Denne karakterens funksjon tyder på å være en representasjon av hvordan nordmenn levde i et polarisert samfunn, som lik med dramasjangeren, preges av to sterke motstridene parter. Sonja

selv ser på dem som helt vanlige publikummere, og ønsker kun at alle skal hygge seg, uansett hvilken politisk retning de holder seg til. I starten framstilles Sonja som en helt vanlig skuespillerinne som virkelig har sin fulle oppmerksomhet på karrieren, og blikket rettet opp mot sine drømmer. For henne er publikum, beundringen og en hyggelig atmosfære viktig for filmenes mottakelse. *Spionen* starter med å framstille sin kvinnelige krigsprotagonist som ei som stilte seg nøytral til krigspolitikken med hensyn til hennes karriere. Dette blir også illustrert av Sonjas far, Sigvald som er en aktiv motstandsmann. Sigvald fungerer som en statisk karakter da han ikke endrer seg i løpet av filmen. Denne karakteren understreker kontrasten i nære relasjoner mellom aktiv motstand og Sonjas nøytralitet. Faren ønsker ikke at Sonja skal arbeide for Sinding, som er en landssviker, i fare for at Sonja selv skal bli sett på som nazist. Igjen får filmen fram at Sonja ikke er en person som oppfatter alvoret like tidlig som sin familie eller venner. Hun kan ikke gå med på å risikere hennes karriere, kun på grunn av krigen.

I mellomtiden blir Sonja invitert til et middagsselskap på Skaugum i regi av Terboven, en invitasjon hun ikke tørr å åpne foran andre, men likevel virker spent på. Dette tolkes ut fra at kameraet fanger Sonjas smil med et håpefullt blikk rettet oppover og fram. På bakgrunn av filmens tidligere hendelser kan det være en referanse til at filmprosjektet «Else», som er en personlig filmdrøm, kan bli realisert. Sonja er naiv og uredde for å møte personer som sitter i okkupasjonsmakten, et personlighetstrekk som kommer fram når hun forsøker å løse opp en anspent passkontroll på toget. Sonja prøver å fortelle den tyske soldaten at passasjerene ikke forstår tysk, men blir avvist av han. Dette gjør henne skuffet og opprørt. Etter at Sonja ikke møter opp på Skaugum på grunn av dette, blir Sigvald arrestert og satt på fangeleiren Grini. Dette gjør at filmen når sitt første vendepunkt hvor det nå har blitt personlig for Sonja. Hun som ble tilbudt å være spion for Sverige, på bakgrunn av hennes status, talent, språkkunnskaper og kontakter, takker nå ja til stillingen. Denne handlingen er i tråd med det klassiske kvinnemelodramaet hvor Sonja er en heltinne som skiller seg ut fra samfunnet rundt seg, som gjør at hun havner i den posisjonen hun er i (Bakøy & Moseng, 2008:175). Disse konkrete handlingene kan anses som at det egentlig ikke har vært noen tvil om hvor lojaliteten hennes ligger da filmen uttrykker at Sonja først å fremst er en skuespiller og ikke politiker. Samtidig som hun sympatiserer med nordmenn som blir behandlet dårlig av tyskere. Det er likevel ikke før det har blitt personlig i form av familie for Sonja at hun utvikler seg i en aktiv posisjon hvor hun som protagonist blir handledyktig framfor den tradisjonelle kvinnenrollen som var preget av passivitet. *Spionen* har igjen likhetstrekk til kvinnemelodramaet, der filmen viser en ukonvensjonell heltinne som heller har blitt utsatt for okkupasjonsmaktens handlinger istedenfor at hennes drømmer og ambisjoner har vært handlingens drivkraft (2008:178). At Sonja framstilles som nøytral og passiv i begynnelsen av filmen er en klar motsats til den aktive mannlige hovedkarakteren i *Max Manus* (Rønning & Sandberg, 2008). Max er en tidligere krigssoldat som bidro i den finske vinterkrigen, og når tyskerne okkuperer Norge, tar han det personlig. Han nøler ikke med å blande seg inn i krigshandlingene og er stadig på utkikk etter nye kamper for Norge å kjempe.

I det virkelig liv ble Sonja anklaget for å ikke drive et skuespill med Terboven, men å faktisk ha et ekte forhold til han. Det var ikke lett for folk å skjønne hvilken side av krigen hun sto på. Etter filmtilbudene avtok med årene, flyttet Sonja til Spania hvor hun døde ensom, alene og glemt (Kluge, 2010). *Spionen* framstår som å være en oppreisning for mennesket Sonja Wigert, hvor filmskaper forsøker å renvaske skuespillerinnes rykte ved å vektlegge fortellingen om hvordan rollen som dobbeltspion var, og hvorfor det har blitt hemmeligholdt fram til 2000-tallet. Filmene gir et innblikk i hvordan hennes

relasjoner med fienden utviklet seg, og hvilke handlinger som måtte til for å kunne utføre spionasjen. Sonjas oppdrag for Sverige var å finne ut hvem som gjemte seg bak kodenavnet, «Maria». En mulig spion som kartla Sveriges skjærgård og ga opplysninger til Berlin. Hvis Sonja fant ut av dette, skulle Akrell hjelpe henne til å få familien i sikkerhet, og å befri faren fra Grini. Det inkluderte å komme i kontakt med Terboven, som var den eneste som hadde en slik autoritet. Denne kontakten blir preget av kvinnelig skjønnhet og forførelse for å unngå mistanke mot seg selv. De konkrete handlingene hun fikk muligheten til å gjøre når hun var sammen med rikskommissæren, var å snoke på hans dokumenter og observere tyskernes bevegelser. Bevegelser som kunne si noe om hva de planla. Sonja ble også beordret til å spre falsk informasjon om Sverige for å lokke fram reaksjoner, noe som satt henne i fare hos tyskerne. Det Sonja gjorde for Sverige hadde ingenting å si for Norges interesser, noe som bidrar til å skille filmen som okkupasjonsdrama fra flere av de andre klassiske eksemplene. I for eksempel filmatiseringene om tungtvannsaksjonen var det aldri noen tvil om hvordan de historiske hendelsene som filmene kretser rundt, kunne komme Norge til gode. Når Sonja blir spion for Nazi-Tyskland, får hun i oppdrag å finne en muldvarp som lekker informasjon til deres fiender. Noe både Sonja, og Andor gjør. Dette oppdraget derimot, krever ingen forførelse, men heller et opptrappet samarbeid med Akrell. Når Sonja finner ut at Andor er lekkasjen, etter hun feilaktig har mistenkt han som «Maria», må hun lede tyskernes agenter til han. Hun klarer imidlertid å redde Andor fra å bli tatt, som et komplisert tegn på sin kjærlighet for han.

4.1.3.1 *Sjarm og forføring*

I scenen hvor Sonja forsøker å be om unnskyldning til Terboven for hennes fravær under middagsselskapet på Skaugum, må hun gjøre dette gjennom en av Terbovens kontakter, Herr Hartmann. Dette innebærer å flørte med Hartmann i et selskap for å få han til å komme i kontakt med rikskommissæren. Kameraet er rettet på Sonja og føres i takt med hennes bevegelser idet hun kommer inn i rommet. Hun bærer en tettsittende sort todelt kjole med diamantstropper og dyp utringning. Når kameraet zoomes inn på ansiktet hennes, ser man at hun låser blikket på Hartmann. Han ser derimot ikke på henne, og har heller ikke merket at hun har kommet inn i rommet. Dette er en scene som skiller seg fra Laura Mulveys argumentasjon om at kvinnen er gjenstand for seksuelt orientert betraktning (to-be-looked-at-ness) av karakterens, tilskuerens og kameraets mannlige erotiske blick i film (the male gaze) (Mulvey, 1999:837,843). I denne scenen er et slikt mannlige blick fraværende fra karakteren Hartmanns side, men det er også fraværende i kameraet. Det vi ser at *Spionen* ikke iscenesetter Sonja slik at tilskueren ikke ser filmens fortelling gjennom et seksuelt ladet kamerablick. Kameraet betrakter ikke Sonja i sakte film eller fram tå til topp. Det zoomes heller ikke inn på spesifikke kroppsdel, eller ansikt. *Spionen* framstiller Sonja på en slik måte at hun fortsatt har kontroll. Hun styrer filmen i retningen spionoppdraget har pekt ut. Sett i lys av Mulveys aktive/mannlige og passive/kvinnelige karakterdikotomi (1999:837) er Sonja den aktive/kvinnelige.

Sonja blir likevel framstilt som en feminin og attraktiv kvinne. I tillegg til kostymet, er ansiktet pent sminket og den røde fargen på både lepper og negler synes tydelig. Den dype utringningen er ikke en stereotypi for 1940-tallets mote i Norge, da man helst dekket til de mer private delene ved kvinnekroppen den gang. Dette kostymet bærer derimot preg av samtiden filmen er laget i, og brukt som et sterkt iøynefallende virkemiddel for å forføre tyskeren. Den røde fargen i sminken signaliserer seksualitet og skjønnhet, der røde lepper har i ulike tidsperioder vært et kjennemerke til filmstjerner og sexsymboler, blant annet Elizabeth Taylor, Grace Kelly og Marilyn Monroe. *Spionen* får altså fram at Sonja er en filmstjerne gjennom kostyme, farger og sminke, mens som en

kvinnelig spion ser vi også at Sonja må bruke seg selv til å forføre Hartmann som del av spionspillet. Å forføre er et virkemiddel som er helt fraværende for de mannlige krigsheltene i *Max Manus, Secondløytnanten* (Moland, 1993) og *Den 12. Mann* (Zwart, 2017). Verken Max, løytnanten eller Jan Baalsrud må bruke seg selv på den måten for å utføre oppdragene sine. I uheldige situasjoner har disse mennene våpen som de bruker for å skyte seg fri. I *Svik* derimot, må også den kvinnelige karakteren forføre sine interesser som del av krigsarbeidet. På den måten er det en klar kjønnsdikotomi i okkupasjonsdramaet ved at kvinnene ilegges stereotypiske karakteristikk som «passer dem bedre» enn maskuline elementer som våpen og kamp som assosieres med de mannlige sabotørene.

Filmtolkningen av Sonjas forhold med Terboven kan fortsatt oppleves tvetydig, noe som nettopp gjenspeiler Sonjas virkelige skjebne som var et resultat av tvil og rykter. Om forføringen var ekte eller ikke, var den uansett en stor del av Sonjas oppgaver som spion, noe som filmen vektlegger å vise. Mens motstandsmenn hadde kamptrening og våpen som deres viktigste beskyttelse, fremmer *Spionen* at kropp og utseende var Sonjas gjennomslagskraft som kunne brukes mot tyskere. Nettavisens journalist Arild Rønsen forbinder også Sonjas sensualitet med et våpen, som blir brukt for å få sin far løslatt fra Grini (Rønsen, 2019). Ved første blick på de tidligste filmscenene mellom Sonja og Terboven hvor de først begynner å bli kjent med hverandre, kan det se ut til at Sonja ikke har så mye imot den tydelige flørten som oppstår mellom dem. Noe som kan avsløres av Sonjas forføriske evner hvor hun bruker kroppsspråket til sin fordel. Kameraet føres slik at man kan se Sonja bevege seg rolig, men elegant og rakrygget mot Terboven, og med framsiden rettet direkte til han. Hun svinger forsiktig på hodet for å vise fram hårfrisyrer og ansiktstrekk. Øynene hennes går over til et begjærende blick i samtale med rikskommissæren, mens hun smiler pent til han. Med et kroppsspråk som dette, er det ikke like tydelig for publikum å se hva Sonja egentlig tenkte. Syntes hun at han var en spennende og kjekk mann, eller var hun faktisk en så god skuespiller at hun klarte å lure de fleste? *Spionen* er riktignok en filmatisering basert på sanne hendelser av Wigerts liv som dobbeltagent, men ingen kan faktisk vite med sikkerhet hva som foregikk i det private rom, eller hva slags tanker og følelser som opptok skuespilleren. På den andre siden, kan dette tolkes som et klassisk forførende spill hvor Sonja gjør det hun har fått i oppdrag, å vinne Terbovens tillit med de forutsetningene hun har. Hvordan hun løser det er altså gjennom forføring som spilles på kropp og utseende. Hvilke andre alternativer for å løse denne oppgaven er vanskelig å se for seg, da filmen er troverdig i hensyn til den historiske konteksten. Kvinner ble ikke særlig hørt på i denne tiden, men en kvinnes status som filmstjerne kombinert med sitt vakre utseende er kanskje nok til å forstå at forføring måtte bli det sterkeste våpenet mot tyske hærførere den gang. Terboven var i virkeligheten svak for kvinnelig sjarm (Kluge, 2010), noe som kan ha lagt føringen for det samspillet som filmskaperen iscenesetter mellom Sonja og rikskommissæren i *Spionen*.

Karakteren Terboven har i likhet til de andre tyskerne i filmen fått konvensjonelle karakteristikk som vi har sett i tidligere okkupasjonsdramaer, spesielt i fasene 'vanlig kollektiv heroisme' og 'ekstraordinær individuell heroisme' der tyskerne utgjør fiendebildet. De er programmert inn i sin politiske tro og er med det roten til all ondskap. Tyskerne drar nytte av å være i okkupasjonsmakten da de fråtser og sløser med lukrative drikke- og matvarer. I tillegg er tyskerne i denne filmen voldelige og arrogante. Dette gjelder spesielt Terboven som ved noen anledninger utstråler sin impulsive og aggressive side. Det er i disse situasjonene man opplever Sonjas urolige side for rikskommissæren. Når Sonja blander seg inn i en samtale om krigspolitik under en

middag, reagerer Terboven med å kaste gjenstander over bordet som gjør at karakterene skvetter. Filmen illustrerer Sonjas urolighet ved å holde kameraet stødig på hennes reaksjon. Hun sitter helt stille, holder pusten og ser på Terboven med et tomt blikk, til blikket faller nedover mot gulvet. I neste scene sitter Sonja i en seng, mens hun holder fast i sengekanten idet Terboven kommer inn på rommet. Huden i ansiktet skinner som om at hun svetter, og med et mørkt lag under øynene som kan indikere at hun har grått. Hva ville han ha gjort om han oppdaget Sonjas dobbeltspill? Hun redder seg inn med å legge hånden forsiktig på sengen ved siden av seg for å invitere Terboven inn sammen med henne.

I en analyse av *Spionen* gjort av Søren Birkvad for filmmagasinet *Montages*, peker han på at Sonja, på et spesifikt tidspunkt i filmen er forelsket i Terboven (Birkvad, 2019). Scenen det handler om er når Terboven skader seg i en motorsykkelykke og Sonja løper til unnsetning. Da kan man spørre seg selv, betyr omsorg fra en kvinne automatisk forelskelse? Det var ingen andre i nærheten, så hva skulle hun ellers gjort i den situasjonen? *Spionen* viser heller hvordan Sonja er forelsket i Andor. Som kontrast til de nervepirrende scenene av Sonja og Terboven, skildres forholdet til Sonja og Andor i en mer romantisk stil. Dette gjøres i en montasje av dem sentrert i bildet mens de holder rundt hverandre, kysser og ruller i gresset. Samtidig høres harmoniske lydtoner, mens de diskuterer framtiden sin sammen. I scenene med Sonja og Andor er det lyst og fargerikt i motsetning til de kaldere fargetonene og dystre lysstemningen det er når hun er sammen med Terboven. Birkvad tolker også at *Spionen* portretter Sonja som en «skjøge», og at sex er hennes viktigste egenskap. Det som i stedet må trekkes fram her, er at det først og fremst er hennes talent og bruk av sosiale nettverk som kan regnes som de viktigste egenskapene, mens Sonjas spill på femininitet kun er hennes form for våpen og gjennomslagskraft, ikke en erklært *egenskap* som Birkvad kaller det. Sammensetningen av de personlige egenskapene og spill på kropp og utseende, gjør derimot at Sonja framstilles som den ultimate dobbeltspionen som er mer enn kapabel til å sosialisere seg med en mann som Terboven.

4.1.4 Det er plass til flere faser

Spionen avslutter på lik måte som den startet, i samme ikke-diegetiske fortellerstil. Akrell forteller hvilke resultater Sonjas spionasje fikk for Sverige, og hva som skjedde med henne etter krigen var slutt. Filmskaper fryser så et stillbilde av Sonja som de forvandler til svart-hvitt, og deretter zoomer inn på henne til bildet fader ut. Det svart-hvite stillbildet minner om 1940-tallets autentiske fotografier, og representerer en dyster stemning som det var under krigen, samt det isolerende inntrykket folket hadde til Sonja etter krigen hvor hun ble stemplet som en landssviker. Verken folket eller nasjonen fikk noen gang vite omstendighetene rundt spionrollen som i filmen har vist seg å inneholde en regnbue av ulike faktorer. Slutten er også i takt med melodramaet som fremmer de menneskelige og følelsesmessige forholdene. I epilogen er det lagt inn informerende tekst som kan leses mens man hører en trist fiolinmelodi i bakgrunnen. Musikken appellerer til publikums følelser, og er med på å forsterke den følelsen filmen ønsker at vi skal sitte igjen med, tristhet. En tristhet og en sympati over at Sonja Wigert aldri ble rensket etter krigen så lenge hun levde, og at hun aldri ble sammen med diplomaten Andor Gellert, som avviste henne på grunn av hennes bedrifter som spion. På denne måten bidrar *Spionen* til arbeidet med Sonjas ettermæle, der filmmediet i denne omgang spiller en sentral rolle i å renske navnet og skape ettertanke hos publikum.

Spionens ulykkelige slutt er stikk motsatt skjebnen til *Max Manus*. Mens Sonja ofret og tapte kjærligheten, vant Max den i et tilfeldig møte. Som i likhet til kvinnemelodramaet,

er den kvinnelige protagonisten glamorøs og attraktiv, men ender til sist opp som et offer (Bakøy & Moseng, 2008:170). Sonja ofret også tilliten til, ikke bare venner, men nasjonen også. Max derimot, oppnådde den hvor han ble belønnet med en av de høyeste utmerkelsene, krigskorset med to sverd. Fortellingen om Sonja som ofret sitt rykte, ettermæle og liv har en tragisk ende der hun ikke mottar noen oppmerksomhet for sitt arbeid for de allierte. Dette i likhet med *The Imitation Game* hvor Alan Turing heller ikke fikk noen anerkjennelse for sitt arbeid med enigmamaskinen ettersom det var hemmeligholdt i mange år etter krigen. Samtidig endte Turings skjebne i selvmord, et år etter sin lovpålagte hormonterapi på bakgrunn av hans legning. Sonjas skjebne er en motpol til Max Manus som blir stemplet som en av de mest kjente krigsheltene gjennom tidene rett etter frigjøringen. I denne sammenhengen kan det fastslås at *Spionen* ikke framstiller Sonja som en klassisk helt, men som et offer for krigen som mislyktes til tross for at hun er filmens protagonist. Noe som ikke ligner Iversens faser 'ekstraordinær individuell heroisme' eller 'vanlig kollektiv heroisme', *Spionen* peker i den sammenhengen, heller mer mot 'traumefasen'.

Max Manus og *Spionen* tar utgangspunkt i virkelige historiske personer, som begge har en ting til felles, de levde under okkupasjonen og har en historie å fortelle. *Max Manus* skildrer en karakter som hadde en kjent utøvende rolle i krigen. Oppgavene til Max besto av kamptrening i regi av Kompani Linge, sabotasjeoppdrag, propaganda og opplæring av nye rekrutter. Filmen viser også Max i skuddvekslinger og nærkamper. Når han mister venner tar han igjen med å begå enda mer sabotasje, og er alltid impulsiv og rastløs etter å finne nye oppdrag for å skade tyskerne, som er den klare fienden. Max er en soldat og motstandsmann med et godt nettverk som jobber sammen for å vinne tilbake Norge. Han er en krigshelt som Iversen plasserer i fasen for 'ekstraordinær individuell heroisme' på grunnlag av filmens framstilling av hans handlinger. *Spionen* derimot viser en kvinne som man oppfatter som krigshelt ved slutten av filmen når alle inntrykkene er bearbeidet, men samtidig et offer. Mens Max ble applaudert for sin innsats, ble ikke Sonja det. Hun arbeidet i skjul for både hjemlandet og sitt nettverk, der det kun var en knippe mennesker som kjente til hennes innsats. *Spionen* vektlegger å vise tilskuerne hvordan hun, under okkupasjonsjoeen måtte ty til andre alternativer for å gjennomføre sine krigshandlinger, fordi hun var en kvinne. Dette i motsetning til de tradisjonelle krigsmetodene som *Max Manus* er et eksempel på. Dermed kan vi ikke plassere *Spionen* i samme fase som *Max Manus*, eller 'vanlig kollektiv heroisme'. Vi kan heller ikke knytte filmen tematisk fullt inn i 'traumefasen' fordi filmen ikke berører en traumatisk opplevelse som skal bearbeides, eller portretterer fienden som en indre frykt som karakteren har. En kobling til 'revisjonismefasens' karakteriserende trekk utgår også da filmene i denne fasen belyser krigsfortellinger om skyldfølelse, svik og forræderi. Når man har sett utfallet av *Spionen* ser man at det ikke handler om skyldfølelse, og når man har hørt Sonjas historie tolket av *Spionens* skapere, kan man ikke stemple henne som verken sviker eller forræder. *Spionen* skiller seg ut i forhold til Iversens fire tematiske faser, noe som gir et godt grunnlag for å danne en ny kategori som bidrar til å definere filmen. Jeg foreslår derfor en fase som representerer 'de andres fortellinger'.

4.1.5 Sammenfatning

Den mest sentrale likheten mellom *Spionen* og *Svik* er at begge filmene tar utgangspunkt i kvinnelige spioner som er aktive under andre verdenskrig, noe som skiller seg ut ifra de tidligere okkupasjonsdramaene. Spionene mot sabotørene, kvinnene mot mennene, heltinnene mot heltene. Likheten mellom disse filmene gjør at den øker antallet for okkupasjonsdramaer som er annerledes, og at de representerer kvinnelige krigsfortellinger.

Denne analysen peker på framstillingen av Sonja som kvinnelig krigshelt, hvor man kan oppleve at filmen vektlegger nøytralitet, skjønnhet og forføring som de sterkeste karakteristikkene, noe som er annerledes i forhold til den mannlige krigsprotagonisten. Det er en åpenbar kjønnsdikotomi mellom *Spionen* og *Max Manus* hvor Max aldri tvilte på sin rolle i krigen, og som brukte våpen og voldsomme sabotasjestrategier i sin kamp mot okkupasjonsmakten, i motsetning til Sonja som først var nølende til å involvere seg i krigshandlinger, og som bruker skuespillertalentet sitt med å spille på sjarm for å utføre spionasjen. Samtidig, ved en nærmere analyse ser vi også at Sonjas status er betydelige for hennes posisjon, og at hennes fremste motivasjon var familie.

Spionen skildrer også hvor betydelig kulturlivet var under okkupasjonen, og spesielt gjennom Kiellands «Else» som brukes som bindeleddet mellom Sonja og Terboven, får tilskuere et innblikk i landets kulturliv. Vi ser også at *Spionen* fungerer som en sjangerhybrid, et slags okkupasjonsmelodrama hvor Sonjas rolle, minner om kvinnens posisjon i det klassiske melodramaet. At en krigshistorie spiller på melodramaets konvensjoner, er noe som i hvert fall strider mot 'ekstraordinær individuell heroisme'. Denne filmen har en hovedkarakter som tar gale valg, men som likevel ikke er entydig i sin framstilling av Sonjas relasjoner. Filmen kommuniserer at hun kan ha doble intensjoner i de scenene med Terboven, hvor man ikke klarer å lese Sonjas tanker. Forholdet mellom Sonja og Terboven kan samtidig referere til hvordan hun var i et maktforhold som hun ikke klarte å vri seg unna. Den tvetydige framstillingen gjenspeiles i filmens anslag, hvor fortellerstemmen sa «Om den [historien om Bill/Sonja] er sann eller ikke, får andre bedømme». *Spionen* lar det være opp til tilskueren, men på bakgrunn av denne analysen, forstås filmen som et forsøk på å oppreise Sonja Wigert, og avkrefte ryktene om henne.

Avslutningsvis, *Spionen* som fronter en kvinnelig protagonist og er den som driver filmen framover, gjør at vi er klare for nye perspektiver i norsk krigsfilm. Dette er en annerledes filmfortelling, og de andres fortellinger er vi heller ikke ferdige med enda. De nyeste filmene som *Flukten over grensen* og *Den største forbrytelsen* er med på å tydeliggjøre dette.

4.2 *Flukten over grensen*

4.2.1 Barnefilm

Vi har nå sett at okkupasjonsdramaet har begynt å skildre krigsfortellinger med kvinner i sentrum, og sjangeren har ikke sluttet å tilby nye vinklinger. Tematikken i analysens neste hovedverk, *Flukten over grensen*, er barn under krigen. Barnefilmen i spillefilmformatet ble etablert i Norge på 1950-tallet (Iversen, 2011b:188). De ble først laget for bruk i skolen, med den intensjonen om å opplyse barn (ibid.), gjerne kalt didaktiske barnefilmer. Den første var *Marianne på sykehus* (Vibe-Müller, 1950) som skulle lære barn at det ikke var noe farlig å dra på sykehuset etter at hovedkarakteren blir sendt på sykehus da hun hadde svelget en nål (ibid.). Før krigen var animasjonsfilm forbundet med den audiovisuelle underholdningsformen for barn, og lenge var det utenlandske produksjoner som dominerte i Norge. Særlig etter Disneys gjennombrudd med tegnefilmen *Steamboat Willie* (Walt Disney & Ub Iwerks) i 1928 som handlet om Mikke Mus. Deretter fulgte det som vi nå regner som Disneys klassiskere, tegnefilmer om kjente figurer som Donald Duck og Langbein. Årene etter ble helaftefilm som *Snehvit og de sju dverger* (David Hand, et al., 1937) populære (Strøm, 1987:11). Amerikansk tegnefilm var svært populært i Europa, men under krigen ble amerikanske produksjoner forbudt (Strøm, 1993:96). Etter krigen var det dukkefilmskaperen Ivo Caprino som tiltrakk flest tilskuere nasjonalt, både voksne og barn, med debuten *Tim og Tøffe* i 1948 (Strøm, 1987:34,36).

Kathrine Skretting i Ingvild Bjerkelands masteroppgave, *Den norske barnefilmen fra 1944 til 2008*, definerer barnefilmen slik: «Film som tar opp emner som er aktuelle for barn, og behandler disse emnene, både med hensyn til innhold og form, på en slik måte at barn kan ha utbytte av filmen» (Skretting i Bjerkeland, 2009:6). Dette gjelder blant annet for eventyrfilmer eller filmadapsjoner fra eksempelvis Anne-Cath. Vestlys barnebokserie om mormor og de åtte ungene, skrevet i tidsrommet 1957-1961 (Braaten, Holst & Kortner, 1995:56). Senere har barnefilmen i Norge gått gjennom en bølge, hvor filmene som var laget om og med barn, rettet seg mot et voksent publikum fra 1980 og 1990-tallet (Iversen, 2011b:285). Blant disse er *Liten Ida* (Mikkelsen, 1981), et okkupasjonsdrama med en fortelling om ei mors landssvik, fortalt fra et barns perspektiv. Filmproduksjoner for barn og ungdom har også blitt knyttet til fire tematiske tendenser: barn i møte med seksualitet, kristen moralitet, død og ondskap, og mobbing (Iversen, 2011b:287-289). Bjerkeland (2009:132) erkjenner at barnefilmen har utviklet seg til å inkludere flere typer fortellinger og tematikker, og dermed faller innenfor flere ulike «voksne» sjangre hvor målgruppen likevel er barn. Blant annet krim, action, melodrama, og eventyrgrøssere (2009:133). Dette fører til at de tekstinterne aspektene i barnefilmen varierer utfra hvilken tematikk det er satt i, og føyer seg etter sjangerens tradisjonelle ikoniske konvensjoner. Det vil si at de tekstinterne aspektene ligner voksensjangerne, men blir framstilt på en måte som passer for barn.

Selv om filmens historie dekker godt og vel et århundre med filmproduksjoner av alle slag, og barnefilmen har gjennomgått filmatiseringer av et bredt aspekt med ulik tematikk, har det ikke tidligere vært laget et okkupasjonsdrama som er om og for barn. Et unntak er *Mens far var på Grini* (Toreg, 1977), som var en miniserie sendt på NRK som også fortalte hvordan det var å være barn under okkupasjonen. Den første spillefilmen der målgruppen er barn og samtidig fortelles fra deres perspektiv er *Flukten over grensen*, fra 2020. Denne filmen handler om to norske barn som hjelper to jødiske barn på sin flukt til Sverige under jødeforfølgelsen i Norge. Filmen tar ikke utgangspunkt

i en sann historie, men i en virkelig situasjon når det gjelder jøder på flukt, og de som hjalp dem.

Å bruke barnefilm til pedagogiske formål som å oppdra eller lære barn om historie, samfunn eller ulike miljøer, er ikke noe nytt fenomen, og *Flukten over grensen* føyer seg slik sett inn i en lang tradisjon. Samtidig er den banebrytende for norsk okkupasjonsdrama, på bakgrunn av filmens tematikk og narrative stil. Det handler om barn i møte med krig og flukt, og dette er en film som benytter en annen måte å fortelle om krigen på, sammenlignet med de andre okkupasjonsdramaene. Filmen fortelles på barns premisser, og historien er fortalt fra et barns synsvinkel. Filmen unnlater å skildre krigens voldelighet hvor blod, skuddvekslinger og eksplosiver ikke er et tema. Her handler det om de to jødiske barna i nød, Daniel og Sarah og de 'uskyldige' barna, Gerda og Otto som hjelper dem. *Flukten over grensen* legger likevel ikke skjul på krigens realiteter med å vise tilskuer hvor farlig det var å tilhøre jødedommen, eller at det å hjelpe dem under andre verdenskrig resulterte i flere arrestasjoner, og bortførelser. Regissør Johanne Helgeland sier selv i et intervju i *Rushprint* at det er viktig at barn har en bevissthet om hva som skjedde under krigen, uten å gå i dybden på alle sidene ved det (Huser, 2020). Hun ønsker at barn skal kunne starte en samtale om krigen med foreldre eller lærere etter de har sett filmen, og det kan være særlig relevant i lys av dagens samfunn der 70 millioner mennesker (og barn) er på flukt (ibid.).

I filmen blir tilskuerne vitne til to arrestasjoner der den ene omhandler foreldrene til Gerda og Otto, og den andre deporteringen av en jødisk familie. Når foreldrene blir fraktet bort, er det på bakgrunn av en mistanke om at de hjelper noen jødiske barn. Gerda blir lei seg, mens Otto får i oppgave å passe på henne. De voksne blir arrestert, men filmen dweler ikke lenge ved dette, og det er ingen voldelig scene. Senere i filmen blir barna vitne til en jødisk familie som bli arrestert. Daniel og Sarah må i denne situasjonen unngå å bli sett, mens Gerda og Otto kan stå å observere det hele. Denne scenen understreker at det er et skille mellom søskenparene, hvor Sarah og Daniel ikke har lik frihet som de andre, og at de er i fare til tross for å være norske barn. Verken barna eller tilskueren får vite hva som skjer med familien som blir tatt, og den eneste voldeligheten som vises er at de blir dratt inn i en bil. *Flukten over grensen* er ikke en film som skal skildre krigens vold og tragiske skjebner, men en film som formidler hvordan voksne og barn i en religiøs minoritet i Norge ble urettferdig behandlet.

4.2.2 Presentasjon av barna

Flukten over grensen starter med et svart-hvitt videomontasje av historiske bilder av barn under andre verdenskrig. Samtidig hører man fortellerstemmen av hovedpersonen Gerda, som i retrospektiv gir en kortfattet beskrivelse av krigen i Norge fra da hun var 10 år gammel. Hun beskriver lydene av krigen, deportering av jøder, Hitler og sitt eget barneliv på bygda. På denne måten opplyser fortelleren et ungt publikum de viktigste hovedpunktene ved krigen, som er bakgrunnen for situasjonen som snart skal utfolde seg. Sjangerkontrakten signeres mellom filmskaper og tilskuer ved hjelp av dette anslaget. Helgeland sier og at denne prologen er nødvendig for å introdusere barn for krigen i Norge, samt gi dem den kunnskapen de trenger (Huser, 2020). De dokumentariske klippene øker filmens troverdighet med hensyn til å forankre historien visuelt i fortiden. Fra tidligere analyser ser vi at denne inngangsmåten er et vanlig virkemiddel for å vekke tilskuerens oppmerksomhet, men her er ikke tilskueren hvem som helst, det er barn fra 9 år og oppover. Fortellerstemmen appellerer til barn på samme måte som en voksen leser barnebøker til barn. Den setter stemningen ved bruk av en lavmælt dramatisk inngang, mens beskrivelsen av filmens setting er kort og lett å

forstå. Filmens åpning ligner *Mens far var på Grini*, hvor fortellingen om hvordan barn hadde det under krigen blir gjort av en av hovedpersonene selv, som også var et barn på den tiden. Okkupasjonsdramaene *Liten Ida* og *Bobbys krig* (Berg, 1974) som også er krigsfortellinger fra barns ståsted, bruker derimot ikke voice-over. De filmene starter rett i en scene hvor både barn og foreldre er til stede. *Flukten over grensen* og *Mens far var på Grini* skiller seg på den måten ut i forhold til de tidligere okkupasjonsdramaene.

Den unge jenta Gerda framstår som hovedprotagonisten, og reflekterer filmens slagord «Du er aldri for liten til å gjøre en stor forskjell». Hennes verdier og egenskaper kvalifiserer henne til en heltinne. Hun nøler ikke med å hjelpe jødebarna over til Sverige på samme måte som Max i *Max Manus* ikke nøler med å kjempe for Norge. Gerda er den kvinnelige karakteren som driver fortellingen framover, slik som Sonja i *Spionen*. Hennes lekefantasi fra fortellingen 'De tre musketerer', om å være en musketer som skal redde verden, er roten til Gerdas eventyrlyst. Samtidig gir fortellingen rom for Gerdas utvikling som en modig heltinne. Med denne tematikken kan man ved en kort refleksjon over hovedkarakteren, si at *Flukten over grensen* ligner fasen for 'ekstraordinær individuell heroisme', til tross for at Gerda er ei ung jente. Dette er på bakgrunn av hennes egenskaper og motivasjon ligner hovedkarakteren i *Max Manus* og *Secondlønntaten*. De alle framstilles som overmodige helteskikkelser. Imidlertid vil denne analysen argumentere for at når alt tas i betraktning, vil tematikken i denne filmen ha flere nyanserte sider ved seg, og at den dermed skiller seg ut fra den siste fasen til Iversen. Samtidig samsvarer filmen med okkupasjonsdramaets konvensjoner for øvrig. I starten av filmen får vi se Gerda utkledd som en musketer på oppdrag, med en blå kappe over ryggen. Filmene gir her den visuelle bekreftelsen om at fortellingen tar utgangspunkt i barnas synsvinkel. Da Gerda gjemmer seg under bordet når moren leter etter henne, er kameraet også plassert på samme plass hvor det følger morens føtter. Kameraet fortsetter å følge Gerda når hun oppdager at broren deltar på et lokalt NS-møte. Hun står utenfor bygget og titter inn gjennom vinduet, noe som kameraet reflekter ved å vise hva hun ser.

Broren Otto er på sin side det motsatte av Gerda, og utretter ikke like stor innsats som søsteren. Han representerer et barns uvitenhet og hvordan en kan la seg påvirke av voksne, i møte med krigens politikk. Han lar seg overtale av de lokale norske nazistene om at jøder er onde, og han holder deltakelsen på NS-møtet hemmelig for foreldrene. Otto er filmens mest usikre karakter i forhold til det å være en helt, eller ikke. Han drar derfor likhetstrekk til hovedpersonens svik i revisjonismefasen, slik som farsfiguren i *Bobbys Krig* som ønsker å bli NS-medlem. Otto strides med egen refleksjon om hvem som har skyld i krigen, og dras mellom familiens holdning ovenfor okkupasjonsmakten, og bestevennen og hans fars politiske mening. Otto kjemper en indre kamp og fungerer som en motpol til de andre barna som er tydelige i deres holdning til krigen. Det gjør at filmen får et internt spenningsmoment som lar publikum se saken fra to sider, og potensielt får tilskueren mulighet til å reflektere over eget standpunkt hvor man overveier saken ut fra Otto eller Gerdas synspunkt.

Otto er en karakter som skal utvikle seg og endres til fordel for den gode siden, noe *Flukten over grensen* tillater oss å være med på. Vendepunktet hans begynner å ta form etter en slåsskamp med Daniel, som avløser den anstrengte spenningen det er mellom de to. Til slutt gjør Otto det ultimate offeret der han ofrer seg selv ved å avlede tyskerne som jakter på dem, slik at de andre barna kan unnsnippe. Mot slutten av filmen får vi se at Daniel bytter skoene sine med Otto etter at barna har kommet seg trygt over til Sverige, som et symbol på vennskapsbåndet mellom de to. At Otto tar imot denne

gesten kan tolkes som et tegn på at han har endret holdning, og nå aksepterer det jødiske folket som han anser som sine venner. Bruk av enkel symbolikk tilrettelegger for målgruppens forståelse, mens Ottos heroiske vending i en slik dramaturgisk karakterutvikling, tilbyr publikum en lettelse på tampen av filmen. Samtidig tilfredsstillers behovet for en lykkelig slutt hvor alle karakterene blir enige.

De jødiske barna er søskenparet Daniel og Sarah. Daniel er rundt samme alder som Otto og har tatt over stafettpinnen som familiens eldste og den som må være modig å passe på lillesøsteren Sarah. Sarah er det yngste barnet i gjengen, og den som forstår minst av situasjonen de befinner seg i. Hun er også den som blir mest tatt vare på av de andre og beskyttes fra krigens problematikk. Hennes karakter bidrar i stor grad til å fremme en sympatisk følelse hos tilskueren, på bakgrunn av karakterens ytre framtoning. Luen hun har på seg minner om en babyhue som dekker hele hodet og har to snører som knyttes igjen under haken. Sarah bærer også på en dukke under flukten som hun klamrer seg fast til i enkelte situasjoner, som et signal på redsel. I tillegg er det denne karakteren som framstår som den mest sultne av de fire, og minner publikum på at tilgangen på mat var begrenset. Sarah representerer de uskyldige barna under okkupasjonen som lengter etter mat og er tvunget til å møte en av krigens flere konsekvenser, som ikke bør gå ut over uskyldige barn.

Daniel og Sarah gjemmer seg i et skjult rom nede i kjelleren hos Gerda og Otto. Når de blir funnet etter at foreldrene blir arrestert, er de alene og redde. Denne sekvensen bruker samme elementer som krigskomedien *Jojo Rabbit* (Taika Waititi, 2019) som handler om en ung tysk gutt som finner ei jødisk jente som gjemmer seg i et skjult rom i huset hans. Gutten, som idoliserer Hitler og har lært at jødene er dårlig nytt, strides mellom sin egen politiske tro og vennskapet han knytter til den jødiske jenta etter oppdagelsen. I en annen internasjonal kjent jødisk fortelling fra boken *Anne Franks Dagbok* (Frank, 1952), lærer man at jødernes liv under krigen involverer skjulte og trange rom som man måtte gjemme seg i over en lengre tidsperiode. *Flukten over grensen* skiller seg dermed ikke ut fra den historiske konteksten, og i likhet med *Jojo Rabbit*, blir et av synonymene med jødernes krigshistorie demonstrert som en betydelig del av filmens fortelling.

Flukten over grensen bærer preg av sterke kontraster som et virkemiddel til fortellingens enkle formidling. Barn har siden barnehagen lært om ulike motsetninger som sol og måne, natt og dag, sort og hvitt. Det etniske skille mellom barna blir gjort tydeligere i scenen hvor alle barna sitter på toget. Bildeutsnittet av kameraets vinkel gir oversikt over barnas plassering i togkupéen hvor det viser at Gerda og Otto sitter ved siden av hverandre på motsatt side av Sarah og Daniel. Det kryssklippes deretter imellom dem, mens de sitter og betrakter hverandre fra deres synvinkel. Man legger deretter merke til at Gerda og Otto er to ariske barn med blondt hår og blå øyne i kontrast til Sarah og Daniel som er brunetter med brune øyne.

4.2.3 Vinteridyll

I likhet med flere andre okkupasjonsdramaer som *Kampen om tungtvannet* (Drèville & Vibe-Müller, 1948), *Ni liv* (Skouen, 1957), og *Secondløytnanten* bruker også denne filmen ikoniske antrekk som er laget av ull for å tåle det kalde været. Barna bærer vester, kofter og strømper i tykk ull som symbolske nasjonale klesplagg. Selv på sommeren bærer Gerda en ullkofte utenpå kjolen sin som er i tråd med den norske sommertemperaturen. Klærne er også en historisk markør som hjelper publikum til å se at dette er på 1940-tallet. Hjemmestrikket klær var en nødvendighet på denne tiden for

å håndtere det kalde været i Norge, i tråd med at penger og klehandling var begrenset (Hjeltnes, 2020). Barna bærer også ryggsekker som kan gjenkjennes i 1940-talls stil, der spesielt Gerdas ryggsekk ligner på Bergans originale modell fra 1940-tallet. Hun har en beige ryggmeis med en bred hovedlomme og to sidelommer som former en trekant, samt reimer i lær.

I tråd med okkupasjonsdramaets repeterende kinematografi hvor landskapet i filmene er dekket av snø og satt til vintersesongen, bruker også *Flukten over grensen* samme virkemiddel. I starten av filmen befinner de seg hjemme på bygda hvor været indikerer at det er sen høst. Det er kaldt, men snøen har enda ikke lagt seg. Dette vises i et bildeutsnitt hvor kamera er plassert på avstand, i en bred vinkel som fanger skogen sentrert om Gerda som leker musketer. Buskene er strippet for blad, og løvet ligger samlet som et hav i idylliske høstfarger på bakken, mens Gerda har en tykk ullgenser på. Senere når barna kommer til en gård i nærheten av grensen, har det kommet frost på jordet. Litt senere må barna så løpe inn i skogen ved siden av gården, når tyskerne kommer etter dem. Idet filmmusikken trapper opp i takt med den dramatiske jakten, løper barna over et nydekket lag med snø. Jo lengre inn i skogen, og jo lengre inn i flukten deres, blir snøføret enda tykkere. Snøen gjør det vanskelig for barna å løpe gjennom skogen, noe som gjør at de både snubler og faller, og forsinker flukten. I tillegg vises barnas fotspor på grunn av snøen, noe som gjør det lettere for tyskerne å finne dem igjen dagen etter.

Væromgivelsene følger filmens dramaturgi ettersom snøen stegvis påføres i takt med den dramatiske oppbygningen når det gjelder flukten. Etter hvert som tyskernes jakt roer seg og det går mot kveld, føres kameraet opp i et fugleperspektiv slik at vi ser dem bevege seg dypere inn i skogen der vegetasjonen blir enda tettere, og snøen enda hvitere i kontrast til de mørke trærne. Samtidig høres lyden av vinden som signaliserer at det blir kaldere. På grunn av vintersesongens kulde og kveldslys må barna søke ly i en hytte, hvor de feirer julaften med hver sin varme kopp med sukkervann. På denne måten blir værforholdet framstilt som fienden.

Naturomgivelsene i filmen kan tjene flere poeng, og leses ut fra det semantiske og syntaktiske nivået. Blant annet kan naturomgivelsene i en komplisert sammenheng, symbolisere den idylliske barndommen. I den semantiske lesningen, er naturomgivelsene et visuelt ikon som orienterer tilskueren om årstid. Ifølge Iversen er naturen med på å fremheve «det idylliske ved barndommen, og dens moralske uskyldstilstand» i nordiske barnefilmer (Iversen, 2011b:287). Dette er et interessant utgangspunkt da vi ser at naturomgivelsene i *Flukten over grensen* blir i hovedsak brukt til å skape utfordringer for barna, som også er en syntaktisk måte å forstå naturen på, i sammenheng med filmen. Før den dramatiske flukten startet derimot, så vi at Gerda brukte naturen til barnlig lek og fantasi. Hun levde på idyllisk vis til tross for krigen, der leken understøtter hennes moralske uskyldstilstand. Da hun selv blir involvert i krigen ved å gå mot okkupasjonsmaktens lover, bryter det idylliske naturbildet sammen for å heller fungere som en hindring.

Når det er lyst igjen gjenopptas tyskernes jakt, noe vi ser deler av gjennom perspektivet fra ei ørn. Bruk av ørn kan i dette tilfellet tolkes i det semantiske nivået som et symbol på tyskere ettersom det er en ørn som representerer det tredje riket og avbildet i riksvåpenet deres. *Flukten over grensen* demonstrerer dette ved å klippe inn bilder av ørna i de tilfellene tyskerne er i nærheten, kombinert med den ikke-diegetiske spenningsmusikken. Det vil si at når ørna filmes, er det i en syntaktisk tolkning, fare på

ferde. Kameraet illustrer den dramatiske flukten, hvor det føres bak dem mens de løper som viser uoversiktlige og skjelvende bilder. Dette er et velkjent filmatisk virkemiddel som forsterker følelsen av action. Blant annet benyttet i *Max Manus* når Max havner i en nærkamp under Vinterkrigen som skildres med håndholdt kamera, noe som fremmer kaos og panikk i den dramatiske scenen. På den andre siden klarer også *Flukten over grensen* å ekskludere den mest dramatiske scenen når filmen når sitt klimaks. Etter at Otto avleder tyskerne under flukten kan tilskuerne høre skudd i det fjerne, noe Gerda og de andre barna antar er Otto som blir skutt av tyskerne. Verken karakterene eller tilskueren får se kilden til skuddene eller hvor de havnet, og dette tolkes som enda et eksempel på hvordan filmen tilpasser fortellingen til sin primære målgruppe. Spenningen og bekymringen er der likevel i *Flukten over grensen*, men blir raskt avløst etter vi får se at Otto klarte å berge seg. På den måten forsikrer filmskaperen at filmen har en lykkelig slutt, i tråd med den klassisk fortellende filmen. Tilskuerne skal slippe å se den voldelige siden av krigen som blant annet blir uttrykket i *I slik en natt* (Maartman-Moe, 1958), der en gruppe jødiske barn er på flukt til Sverige. Like før de når grensen i skogen, ofrer et av de eldste barna seg til å avlede tyskerne som er like bak dem. Han overlever *ikke*, i motsetning til Otto som berget seg.

4.2.4 Fienden

Flukten over grensen gir et nyansert bilde av fienden, selv om filmen presenterer kontraster og motsetninger i andre elementer. I likhet med okkupasjonen i Norge, var fienden både tydelig tilstedeværende, og skjult, i form av sympatisører og angivere. Denne filmen gjenspeiler denne problematikken med å portrettere ulike typer fiender, men også gode mennesker som er på feil side av krigen. Man blir kjent med en tysk soldat som, gjennom Gerda, får vekket sympati hos tilskuere når de blir stoppet langs veien på ferden mot grensen til Sverige. Vi får vite at denne soldaten har en lillesøster som er på samme alder som Gerda, hjemme i Tyskland, og som han ikke har sett på to år. Han blir påminnet om savnet etter lillesøsteren sin når Gerda prøver å avlede ham fra å finne Daniel og Sarah, som gjemmer seg under noen potetsekker. I et bildeutsnitt får man se at soldaten står over Gerda mens han legger hånden sin over hodet hennes, et kjærtegn som minner om en kristen velsignelse. Samtalen mellom Gerda og soldaten gjør at soldaten blir strippet for sin makt hvor Gerda ikke lenger er redd denne uniformerte og bevæpnet personen. Samtalen mellom Gerda og den tyske soldaten forgår på norsk, noe som gjør at de forstår hverandre, og lar dem knytte et spesielt bånd som senere skal vise seg å være utslagsgivende. Filmens nasjonale språkvalg for denne scenen kan tolkes som et resultat av to grunner, hvor den ene forsterker ideen av at denne soldaten har vært lenge i Norge og lært seg språket. Den andre grunnen, som også er signifikant, er at dette er en film for barn hvor denne samtalen ikke kunne ha spilt en betydelig rolle for videre framdrift om karakterene ikke hadde forstått hverandre. På den måten viser filmskaperen av *Flukten over grensen* at hun igjen har tilrettelagt denne filmen for barn som skal slippe å lese underteksten. Senere forsøker soldaten å redde barna når tyskerne jakter på dem. Tilskueren blir altså vitne til en godhjertet tysk soldat som ikke liker jakten på barn. Dette viser et humant ansikt blant tyskerne som man ikke har sett i norske okkupasjonsdramaer siden 70- og 80-tallet, ifølge filmviter Jan Erik Holst, noe han mener er korrekt og samtidig sympatisk (Holst, 2020). Nyanserte portretter av tyskerne ble introdusert i 'revisjonismefasen' der man kunne oppleve et tydeligere skille mellom gode og onde tyskere. Dette ses blant annet i *Faneflukt* (Einarson, 1975) der en tysker velger kjærligheten til sin norske forlovede framfor sin pliktende krigstjeneste. *Flukten over grensen* kan med denne tematikken assosieres med de tematiske tendensene satt i 'revisjonismefasen' da den tyske soldaten velger

kjærligheten og omsorgen for barna framfor sine plikter. Fiendeportrettet forsterker samtidig at filmens målgruppe er barn, hvor de kan oppleve at fienden blir definert av handlingene de gjør, og ikke deres nasjonale tilhørighet eller uniform.

Resten av filmen er ikke bare preget av tyske soldater som jakter på disse barna, marsjerer i gatene og som signaliserer en fare i form av vakthold på togstasjonen, men også norske angivere og nazister er en stor trussel for barna på deres flukt. Det er norske politibetjenter som arresterer jødene og foreldrene til Gerda og Otto, og det er norske angivere som opererer i skjul som tilbyr den dramatiske stemningen i filmen.

Like før grensen til Sverige, havner barna opp hos en grensebeboer når de leter etter en grenselos. De møter en gammel dame som tilbyr dem mat, noe de takker ja til ettersom de er veldig sultne. Ifølge Bjerkelands analyse av *Flukten over grensen* minner denne sekvensen om barnefortellingen om 'Hans og Grete' (Bjerkeland, 2020). Dette inntrykket kan leses ut fra måten denne gamle damen, i likhet med den gamle hekse i 'Hans og Grete' leier barna inn i huset med mat som lokkemiddel og dekker bordet fult med fristende matbiter. Den gamle damen forsøker senere å lokke barna inn på kjøkkenet mens hun står ved siden av en ovn med full fyr. Flammene tar oss igjen til eventyret hvor hekse skulle steke barna i bakerovnen. I likhet med 'Hans og Grete' klarer Gerda og gjengen å stenge den gamle damen inne på sitt eget kjøkken slik at de får rømt unna. Assosiasjonene til 'Hans og Grete' kan være naturlig å trekke hvis man har nok kunnskaper om den kjente barnefortellingen, spørsmålet blir så, kan barn gjenkjenne denne scenen som inspirasjon fra eventyret? Sekvensen av den gamle grensebeboeren bygger opp dramaturgien slik som i den klassiske fortellende filmen. Det er en kjernescene som er årsaken til filmens klimaks etter at tilskueren får bekreftet en skjult fiende. Den gamle damen som først virket som en snill bestemor, er egentlig en angiver og har tilkalt tyskerne. Daniel er den som var skeptisk til situasjonen, og minner oss på at barna ble advart til å ikke stole på noen. Hvordan kunne en norsk beboer ha så mye eksklusiv mat, når andre nordmenn ikke fikk tak i annet enn for eksempel fisken Gerda og Otto skulle ha til julemiddag? Det at de andre barna ikke er mistenksomme før de får se et bilde av Hitler, minner oss på om at dette er barn, og de tenker ikke logisk i møte med krigens utfall av rasjonerer og delvis hungersnød.

Før den gamle damen prøver å lokke barna inn på kjøkkenet, har de lekt gjemsel i huset hennes. Det er når de ser et bilde av Hitler at de forstår alvoret og legger på flukt igjen. Fellesnevneren for filmens skildring av de skjulte og tilstedeværende fiendene er at alle er påvirket av Hitler, og det er han som utgjør den totale summen av fiendebildet for både barna, og den situasjonen de befinner seg i. Det er rikskansleren som til syvende og sist er antagonist og som er roten til all ondskap. Filmene underbygger dette ved hjelp av de filmatiske virkemidlene når Otto oppdager bildet. Kamerablikket er forankret i Ottos synsvinkel, og vi ser han studere bilde ved at kameraet zoomer inn på det. Samtidig tar lydbildet seg opp i en skrikende tone idet funnet blir gjort, som ligner spenningen i en skrekkfilm. Musikken løfter fram det episke i fortellingen, samtidig som den understreker tematikken og karakterens følelser ifølge Helgeland (Helgeland i Huser, 2020). Det er lettere for barn å begripe at det er en enkelt person som var veldig ond på den tiden, en despot som bestemte over store deler av verden og som er hovedgrunnen til de ulike handlingene de voksne gjør. *Flukten over grensen* viser at verden var splittet, med noen gode og noen onde mennesker, uavhengige av nasjonalitet.

Det er også i barnas fantasier at ikke tyske soldater er parallelle med despoter eller fiender. Gerdas fortelling om 'De tre musketerer' som foregår på hytten de søkte ly i, gir

tilskuere innsyn i den visuelle fantasien hennes. Inni fantasien er de fire barna forkledd som musketerer og læregutt, mens fortellingens banditter er, i stedet for soldater fra den tyske patruljen som leter etter dem, ukjente fjes som ikke er forankret i filmens faktiske rom og tid. Denne scenen er godt tilrettelagt for et barnepublikum, for å skille mellom filmens nåtid og barnas fantasiverden. Gerda starter fortellingen etter hun har kledd på seg den blå kappen sin, og i kjent eventyrstil med å si: «Det var en gang tre musketerer». Vi ser at barna sitter inne i hytten, hvor det er mørkt og det eneste lyset kommer fra peisen de har tent fyr i. Da hun sier «Den ene var modig» trer de inn i fantasiverden som vi ser ved at kinematografien endrer seg, der settingen går fra hytten til ut i skogen. I skogen er det frodig grønn vegetasjon med lett tåke som flyter i bakgrunnen. Barna bærer musketerkostymer og fantasiverdens hastighet er stagnert der hver bevegelse foregår i sakte film, som om det skulle være i en drøm. Filmen kontinuitetsklippes mellom fantasiverden og Gerda som forteller inne i hytten, samt viser bildeutsnitt av de andre barnas reaksjoner. På denne måten, der filmskaper bruker tydelige filmatiske grep, tilrettelegger hun for at barn enkelt skal forstå filmens tid og rom.

I *Den 12. mann* befinner hovedpersonen Jan seg i en hytte som han gjemmer seg i, hvor han også opplever å drifte mellom filmens nåtid og fantasiverden. Denne fantasiverden appellerer i motsetning til *Flukten over grensen* til den voksne tilskuerens forstand. Jan forestiller seg sitt verste mareritt, at han blir funnet av tyskerne. Han er så skadet i foten med koldbrann og har feber, slik at han har vrangforestillinger. Filmskaper skildrer denne sekvensen på lik linje som Jans egen opplevelse. Verken han eller tilskuer klarer å skille mellom fantasi og virkelighet i de første marerittene. Kinematografien, klipping, kamerarytme, og lys gir ingen indikasjon for hvilken tid filmen befinner seg i ettersom den holder seg i samme stil. Dette gjør at tilskueren blir like nervøs og skremt som Jan blir, når tyskerne bryter seg inn, etterfulgt av flere virkelighetsnære mareritt som gjør at man først ikke stoler på filmens rom og tid. Senere gjør filmskaperen det mer tydelig ved å ta tilskueren med på en grøsserlignende opplevelse inn i motstandsmannens feberfantasi. Et repeterende, men skiftene mareritt som formidles gjennom økt klipperytme, skurrende bilder som forvrenger tid og rom, og bråe sceneskift mellom drøm og mareritt som er i kontrast med hverandre. I det ene øyeblikket pines Jan ved at koldbrannen sprer seg i høyt tempo, og i det andre danser han til jazzmusikk. Jans fantasiverden er en motsats til Gerdas. I *Flukten over grensen* sitter alle barna sammen og koser seg med fortellingen, og det er heller ingen av dem som opplever smerte.

4.2.5 Flukten

Filmtittelen *Flukten over grensen* forklarer ganske enkelt at det er en flukt over en grense. Flere andre filmer i okkupasjonsdramaet har tematisert denne handlingen. I *Max Manus* går de stadig over grensen til Sverige som befinner seg i skogen, i *Kalde Spor* (Skouen, 1962) handler det om en grenselos som skal frakte mennesker over til Sverige, og i *Ni liv* utspiller dramatikken seg rundt å redde livet til en motstandsmann hvor hans eneste redning er å komme seg over grensen. Flukten i *Flukten over grensen* spiller på noen av de samme elementene som i *Ni liv*, ved at de må søke ly i en hytte på grunn av snøværet som gjør det for kaldt ute.

Tog-scenen i *Flukten over grensen* minner om okkupasjonsdramaet *Over grensen* (Erichsen, 1987) da disse filmene bruker samme tematikk med utgangspunkt i en farlig situasjon, en togtur med jøder på flukt til Sverige og fare for tysk vakthold. I begge filmene blir det også hevdet at de «skal til en tante i Halden» når det blir foretatt en

togkontroll. I kontrast har okkupasjonsdramaet for barn, et annet resultat. På togturen blir man vitne til at konduktøren hjelper barna i denne filmen med hensyn til vaktholdet og at de kommer seg trygt av. Dette gjør han på bakgrunn av en observasjon. Når konduktøren kommer innom togkupeen for en billettkontroll, føres kameraet fra hans synvinkel ned i et fugleperspektiv til Daniel, Sarah og Gerdas sko. Alle deres brune sko er nesten helt like, bortsett fra Daniel sine. Han har på seg et par beige løpesko som Gerda beskriver som «fjonge», et skopar som i det syntaktiske perspektivet kan symbolisere det å være annerledes. Kameraet dveler på konduktørens ansikt idet han forstår at han har å gjøre med noen spesielle passasjerer. Passkontrollen i *Over grensen* blir skildret på en mer alvorlig måte, og har fatale konsekvenser. Idet øyeblikket en norsk politimann og nazist åpner kupedøren i toget legger filmen over til en grøsserlignende høy lyd som minner om hylene til togskindene. Spenningsmusikken ligger deretter lavt i bakgrunnen til det blir stille. Det kryssklippes så mellom det fryktfulle ansiktet til politimannen og grenselosen som skyter han. Etterfulgt av hjerteskjærende barneskrik. De jødiske flykningene og hjelperne må deretter begi seg ut på en farlig fluktmanøver hvor de blir nødt til å hoppe av toget i fart. I *Over Grensen* får vi vite at ingen av dem overlevde. *Flukten over grensen* tar i denne sammenheng til rette for at målgruppen er barn, og at filmen avstår fra det tragiske, og det voldelige.

Gerda får hjelp av fetteren sin til å frakte Daniel og Sarah til en grenselos. Daniel uroer seg for om man kan stole på han, noe som minner oss om at fienden noen gang er skjult, og at man må være på vakt. Samtidig trekkes Daniels skepsis mot fetteren, i retningen mot den repeterende tematikken i okkupasjonsdramaets tredje fase, 'revisjonisme'. I *Kalde spor* var det nettopp en grenselos og motstandsmann som svek flykninger, og i *Over grensen* var det grenseloser som ranet og drepte de jødiske flykningene. Selv om fetteren var selverklært motstandsmann, minnes tilskueren på om at man ikke nødvendigvis har gode intensjoner selv om man er medlem av en «god» gruppe. Fetteren er likevel bare et barn han også, og filmskaper holder seg til barnefilmens konvensjoner ved at det er barn som utgjør framdriften i fortellingen. Barn som hjelper hverandre, og som er uavhengige av voksne for å komme seg videre. Til syvende og sist er det også Otto som avleder tyske soldater, og redder de andre fra å bli oppdaget. Denne tematikken ligger tett innpå fasen 'vanlig kollektiv heroisme', da *Flukten over grensen* viser hvordan det var en laginnsats av alle barna som legger ut på en farefylt reise for å bringe Daniel og Sarah til grensen.

Når de omsider kommer seg til grensen, er selve grensepunktet mellom Norge og Sverige tydelig markert i bildeutsnittet. Kameraet er plassert på avstand og i midten av en høy skog som deler seg opp med en åpen, smal slette mellom seg. På midten av sletten befinner det seg en stor stein som markerer landegrensen. En slik grenseovergang som finner sted i skogen, vises på lignende måte i *Max Manus*, sett bort fra steinen i midten. I *Max Manus* er det også brukt et enkelt grep for å illustrere landegrensen ved at de kommer ut fra det ene skogen, går over ei smal slette og inn i den andre skogen igjen. I *Flukten over grensen* bruker de i tillegg en stein på midten for å presisere grensepunktet. Denne visualiseringen er enda et bevis for hvordan man tilrettelegger fortellingen til målgruppen sin sammenlignet med det voksne publikummet til *Max Manus*.

4.2.6 Sammenfatning

I filmen blir barns naivitet og uvitenhet satt på prøve mot krigens forferdeligheter. Det er en film med barn, sett gjennom barn og til barn. Barna handler helt alene og oppnår resultater alene.

Filmen tar for seg jødeforfølgelse, flukt og sult, samtidig som den bruker samme sjangerkonvensjoner fra tidligere utgitte okkupasjonsdramaer, særlig i hensyn til ikonografi og naturomgivelser. *Flukten over grensen* er ikke forankret i en sann historie, men skildrer sanne krigshendelser og situasjoner. Det er en film som formidler jødiske barns forhold i Norge under krigen og representerer deres historie. Filmen legger på en tekst i slutten hvor *Flukten over grensen* tilegnes jødene som rømte, de som hjalp dem og de som ikke kom tilbake. Filmen har da et budskap som drar inspirasjon fra fortellingen «De tre musketer», det populære slagordet «en for alle, alle for en» gis lik betydning for krigens utfall som den gjør i eventyret. Det viser at slagordet fortsatt gjelder i virkeligheten ettersom vi alle er mennesker, og alle må hjelpe hverandre.

Gerdas likheter med motstandshelten Max Manus gjør at filmen peker til fasen 'ekstraordinær individuell heroisme', Ottos tvil og indre kamp mellom den gode og onde siden trekker mot Iversens kategori 'revisjonisme', og barnas felles innsats ligner 'vanlig kollektiv heroisme'. Den eneste fasen som ikke blir nevnt her er traume, og det kommer av at denne analysens resultater, der enkelte tematikker som har blitt diskutert her, ikke drar relevans til traumefasen. Til tross for at *Flukten over grensen* kan knyttes til noen av okkupasjonsdramaets tidligere faser, er filmen likevel et godt eksempel på et tilskudd som kvalifiserer seg til en ny tematisk fase, «de andres fortellinger» sammen med *Spionen*. Denne konklusjonen trekker jeg på bakgrunn av de følgende fire hovedfunnene fra analysen:

1. Filmen er tilrettelagt for sin målgruppe, som er barn

Det vil si at *Flukten over grensen* tar i bruk en filmstil og fortellerteknikk som gjør det enklere for den primære målgruppen å forstå historien som fortelles, samsvaret mellom bilder og symbolikk, og synvinkelen filmen fortelles ut fra. I tillegg er dette den første spillefilmen som tar for seg jødiske barn, og barns forhold under krigen som blir skildret både gjennom barn, og samtidig rettes til barn som tilskuer.

2. Filmen har et nyansert bildet av fienden

Flukten over grensen har et revidert og utydelig bilde av fienden i forhold til fiendebildet i heroisme fasene. Fienden i denne filmen blir bestemt ut ifra handlinger og ikke nasjonalitet eller uniform.

3. Filmen utelukker det voldelige og det tragiske.

Ved å ekskludere scener som viser vold, hvor filmskaper nekter både tilskuer og karakterene til å være vitne til de voldelige sidene av krigen, understreker *Flukten over grensen* at det er et okkupasjonsdrama for barn. Filmen har heller ingen tragisk slutt, og tilbyr tilskuer en tilfredsstillende filmopplevelse.

4. Filmen kan bidra til krigshistorisk kunnskap for barn

Avslutningsvis vil jeg inkludere filmens potensiale for et innsyn i den historiske fortiden, hvor barn har mulighet til å lære noe om Norges krigshistorie. En lærdom som skjer på en tilpasset og kontrollert måte med hensyn til aldersgrense, og på filmskapers premisser. Det betyr samtidig at man kan stille seg kritiske over informasjonen som utgis i filmen, og den filmatiske framstillingen i henhold til historie. *Flukten over grensen* er filmskapers fortolkning av fortiden, og det kan derfor være gunstig for eksempelvis en skoleklasse å diskutere filmen i etterkant, i lys av den historiske konteksten.

4.3 Den største forbrytelsen

Holocaust er et nøkkelord i forbindelse med andre verdenskrig, nazistenes folkemord av jødiske mennesker fordi de ikke passet inn i deres verdensbilde eller ideologi. Millioner av jøder fra ulike land, som Nazi-Tyskland hadde kontroll over, ble sendt til konsentrasjonsleirene og i gasskamre for å dø. Over seks millioner jøder døde under krigen, og noen av dem var norske. *Schindlers liste* (Spielberg, 1993) og *Falskmyntnerne i Sachsenhausen* (Ruzowitzky, 2007) er bare noen eksempler på filmer som tar for seg denne tragiske krigshandlingen, og som gir et innblikk i hvordan forholdene var for jødene som ble drept, men også for de som ble sendt til tvangsarbeid. Jødernes skjebne og holocaust er en sentral del av krigshistorien. Det er det også i Norge, men har i liten grad vært fortalt, og i enda mindre grad fortalt i spillefilm. Forfatter Marte Michelet mener «det som hadde skjedd med de norske jødene, ble utelatt eller nedtonet i vår kollektive behandling av krigen» (Michelet, 2014:8). Norske filmer har konsentrert seg om heroisme og det norske folkets hverdag i et okkupert land. Hvorfor har ikke okkupasjonsdramaet laget en spillefilmfortelling om norske jødiske personer, før nå? Det finnes noen unntak med filmer som inkluderer deler av den jødiske krigshistorien blant annet *I slik en natt*, *Over grensen*, og den nylig utgitte *Flukten over grensen*. *I slik en natt* handler om en ung kvinnelig lege som redder ti hjemløse jødiske barn fra å bli tatt av statspolitiet. I *Over grensen* følger tilskuer en etterforskning av drapet på et jødisk ektepar gjort av to grenseløser fra motstandsbevegelsen. Felles for de begge, fortelles filmene ut fra opplevelsene til de *ikke-jødiske* hovedpersonene.

I *Den største forbrytelsen* er det en jødisk familie som er hovedpersonene, og er den første norske krigsfilmen som vinkler fortellingen ut fra deres opplevelser under okkupasjonen i Norge. Filmen bryter med okkupasjonsdramaets tematiske konvensjoner som har bestått av sivile krigshelter, motstandsmenn og sabotører. *Den største forbrytelsen* bringer noe nytt til sjangeren ved å sette søkelys på de ulike norske jødernes skjebne under krigen, og landssvikene som bidro til holocaust. I likhet med *Schindlers liste* og *Falskmyntnerne i Sachsenhausen* tar *Den største forbrytelsen* utgangspunkt i en sann historie. Filmen er også en adaptasjon, basert på Michelets bok med samme tittel. Hun ville fortelle krigshistorien om en typisk norsk-jødisk familie, om vanlige mennesker, i dette tilfellet familien Braude (Michelet, 2014:9). Michelets viktigste kilde til boken, er basert på etterkommere av familien som har tatt vare på deres historie. Det var ingen skriftlige kilder i form av dagbøker eller papirer som fantes for dette arbeidet, foruten opplysninger fra ulike statlige arkiv (2014:8-9). Filmer basert på sanne historier har betydning for hva det fortelles om. Filmviter Sara Brinch argumenterer for at filmadaptasjoner baserer seg på varierte kilder som transporteres inn i adaptasjonsprosessen, i tillegg til å være basert på en sann historie (2013:224-225). En historisk fiksjonsfilm vil derfor aldri være en adaptasjon av kun et vitnesbyrd, eller av én original. Slik som Clint Eastwood brukte både fotografier og filmopptak i tillegg til historien bak, for å skape adaptasjonsfilmen *Invictus* (2009) (2013:229). *Schindlers liste* er en fortolket versjon av boken *Schindler's Ark* (Keneally, 1982), det er også en film som framstiller den historiske fortiden. Det er derfor lagt til øyeblikk og episoder fra filmskaperens og manusforfatterens kunstneriske prosess (Brinch, 2005:8). *Den største forbrytelsen* forutsetter at man må lese filmen med flere blikk, og ta høyde for at filmen er behandlet gjennom en rekke andre kilder utover Michelets framstilling. Adaptasjoner må derfor undersøkes ifølge Brinch, i en intertekstuell sammenheng med flere referanser, og samtidig må en filmadaptasjon likevel være spunnet rundt en original som hovedkilden til fortellingen (2013:240). En original som blir oppnevnt i filmen, og som man kan oppsøke selv (ibid.) I *Den største forbrytelsen* får tilskueren opplyst i prologen om at filmen er

«basert på virkelige hendelser», men det er ikke før rulleteksten at, «Basert på boken 'Den største forbrytelsen' av Marte Michelet» kommer til syne. På bakgrunn av dette, egner *Den største forbrytelsen* seg til å være en fortelling som man kan undersøke enten i forkant eller i etterkant, i lys av Michelets framstilling.

Fordi *Den største forbrytelsen* erklærer at den er basert på virkelige hendelser, trenger ikke filmen nødvendigvis å fortelle den fulle sannheten, ifølge filmakademiker Thomas Leitch (2007:283). Leitch sier at filmer som påstår at de er basert på en sann historie, påstår ikke samtidig å fortelle det som er sant, eller hevde at filmen har et læringsmål (ibid.). Formålet er heller å understøtte underholdningsverdien (2007:286). Påstanden, 'basert på en sann historie' gir en vis autoritet, og ideelt sett plasserer filmen utenfor tvil (ibid.). Det er filmskaperen som bruker merket 'basert på en sann historie' når det kan være en fordel for filmen. Det er en strategisk eller generisk påstand framfor å være historisk eller eksistensiell, noe som gjør at filmen ikke er en nøyaktig representasjon av historiske hendelser (Leitch, 2007:282). Det er fiksjonelle gjengivelser gjennom iscenesettelse, kostyme, mise-an-scene, og skuespill (ibid.). Brinch skriver at selv om ikke filmadapsjonene holder seg til en original tekst, betyr ikke det at filmen er usann, eller usann mot selve ideen til de historiske hendelsene som filmen refererer til (2013:239). Regissør Eirik Svensson forteller at filmen støtter seg (i tillegg til Michelets bok) på egen research hvor han blant annet har besøkt 'Jødisk Museum i Oslo' og Auschwitzleiren, samt intervjuet medlemmer av familien Braude og medfanger på Berg interneringsleir (Svensson i Huser, 2021). Igjen må man tilbake til mulighetene for å undersøke fortellingen i *Den største forbrytelsen*. For å finne ut av hva som er sant eller ikke, er det Michelets bok man først kan finne ledetråder, deretter historiske dokumenter og tekster. Filmen skal først og fremst bevege sitt publikum med å gi en audiovisuell opplevelse inn i en fortolket fortid, samtidig som den legger fram historiske faktum og dramatiserte øyeblikk. Om det er underholdningsverdien eller sannheten som er prioritert, blir til syvende og sist opp til tilskueren å vurdere.

4.3.1 Anslag

Den største forbrytelsen starter med informerende tekstplakater som gir tilskueren en pekepinn på det historiske utgangspunktet for fortellingen og samtidig orienterer publikum om sjangeren. Teksten: «Norge har vært okkupert av Tyskland i over to år. Ute i Europa har det nazistiske regimet startet deporteringen og utryddelsen av det jødiske folk» er sentrert i bildet på en svart bakgrunn. Dette leses mens man hører et nedstemt klarinettspill. I neste utsnitt er det nesten helt stille, foruten lyden av vinden som suser rolig og en bil som kjører. Deretter ser man et naziflagg hengende på en stor bygning. Tilskueren får nå bekreftet at filmens tid utspiller seg under okkupasjonen, etterfulgt av et visuelt bevis på filmens rom, som er Oslo. Kameraet er plassert i et fugleperspektiv som viser kjente deler av byens sentrum, som Slottet, Karl Johans gate og Nationaltheatret. Stemningen i bildet er rolig, og gir en følelse av at det er 'stille før stormen'. Oslos gater er folketomt, fargebildet er mørkeblått og det er minimalt med lys i bygningenes vinduer. Disse filmatiske elementene indikerer at det er natt, men også like før solen står opp. Fortellingen starter deretter in medias res hvor tilskueren blir vitne til organiseringen av jødedeportasjonen, gjort av det norske statspolitiet. Denne dagen i 1942, skal de arrestere jøder med den hensikt å sende dem til Auschwitz. Dette er scener som filmen også vender tilbake til senere, for å gjenfortelle denne sekvensen i fortellingens midtdel. Effekten av å begynne filmen med å trekke ut et avgjørende øyeblikk i filmfortellingens utvikling, gjør at tilskueren innledningsvis blir engasjert i historien og nysgjerrig på sammenhengen. Hva har ledet fram til dette punktet? Samtidig

gjenspeiler dette det faktum at tilskueren har mer eller mindre kunnskap om hva som foregår, nettopp det at statspolitiet planla og gjennomførte deporteringen av norske jøder i morgentimene en novemberdag i 1942. Filmen trenger ingen nøyere innledning da det er allment kjent hva som skjedde med jødene i Norge, men med anslaget blir tilskueren igjen påminnet om det. Dette kan ses i motsetning til anslaget i *Spionen*, der informasjonen man får om Sonja Wigert i begynnelsen, er avgjørende for tilskuerens videre filmopplevelse, orientering av handling og relasjon til karakteren. I *Den største forbrytelsen* vil tilskueren imidlertid bli mer inngående kjent med personene som står sentralt i historien om den norske deporteringen.

Tilbake til åpningsscenen der politiinspektør Knut Rød går igjennom instruksene til betjentene som skal arrestere jødiske kvinner, barn og menn som ikke allerede var blitt internert, får tilskueren være vitne til hvem disse mennene er. Rød er en norsk politimann som leser opp norske etternavn på de andre betjentene som skal sendes ut å transportere jøder til kaia, hvor MS Donau ligger og venter på å frakte dem til Auschwitz. Filmen fokuserer allerede her på et betydelig punkt i den norske krigshistorien som nordmenn helst vil glemme: En rekke norske menns bidrag til et av andre verdenskrigs verste hendelser på hjemmebane. En slik kontroversiell stilling har ikke vært særlig vektlagt i tidligere okkupasjonsdramaer, og åpningsscenen skiller seg ut fra filmen *I slik en natt*. Åpningsscenen i denne filmen utspiller seg også fra organiseringen om deporteringsaksjonen innad statspolitiet, men her foregår samtalene på tysk. Inne på politikontoret består ikonografien av nazistiske symboler som hakekors, Hitler og en tysk krigssoldat som alle illustrerer Nazi-Tyskland. *I slik en natt* er det tyske offiserer som utgjør fienden og det er de som forberedte og utførte denne handlingen. Senere i filmen bekreftes dette ved at det er tyske soldater som innhenter jøder, og Gestapo som etterforsker og jakter på en gruppe jødiske barn som har unnsloppet deporteringen. I 1958 var okkupasjonsdramaet ifølge Iversens studie, inne i fasen 'vanlig kollektiv heroisme' og *I slik en natt* kan indikere at det norske kinopublikummet ikke enda var vant til å se fortellinger om landsmenn som sviktet sitt eget folk under krigen, på den måten som det blir understreket og framvist i *Den største forbrytelsen*.

I et fortellermessig sprang fra åpningsscenen fra 1942 til året 1939, før krigen kom til Norge, skifter stemningen fra å være kaldt og trist til en lys hverdag med liv og farger. Vi ser scener av festing på et utested, hvor karakterene danser og hygger seg til revymusikk etter at Charles har vunnet en viktig landskamp mot Sverige, i boksing. Solen lyser inn gjennom vinduene på ansiktene til karakterene, mens de gliser og klapper til musikken. Den eneste bekymringen er at Charles og brødrene er sent ute til familiemiddagen. Filmen demonstrerer kontrasten det er mellom krig og fred, også ved å ta i bruk tydelige nasjonale symboler, hvor kameraet fanget naziflagget som vi fikk se hengende på bygninger i Oslo i anslaget, nå blir erstattet med et stort norsk og svensk flagg i forbindelse med Charles' boksekamp. Flaggene henger over dem i bakgrunnen som scenens viktigste interiør. Han bærer også et norsk flagg på brystet sitt som i det semantiske perspektivet signaliserer Norge. Det er kamp som Norge vinner, representert gjennom Charles' presentasjon. I det syntaktiske nivået kan flaggbruket leses som et symbol som understreker Charles nasjonale identitet og er en handling som blir vist før vi får innblikk i det jødiske opphavet hans. På denne måten blir tilskueren kjent med hovedpersonen og danner en sentral relasjon til karakteren ved at man relaterer seg til Charles som nordmann og allierer seg deretter med ham. Plasseringen av flagget, og betydningen det har for fortellingen tjener den symbolske funksjonen, og i et dramaturgisk perspektiv er dette filmens måte å understreke for tilskuer, at Norge var et

fritt land før tyskernes invasjon gjorde det å være jødisk til et stigma. Det norske flagget og symbolikken den utstråler er et virkemiddel for filmen til å framstille nasjonen, og *Den største forbrytelsen* bidrar i denne sammenhengen til å la tilskueren danne seg en forestilling av nasjonen basert på betydningen av flaggets plassering. Ettersom symbolikken i boksescenen ikke tolkes som tvetydig, kan man basert på scenografien og scenenes rekkefølge, oppfatte nasjonen som et fritt, og seirende land i kontrast til dets stilling i okkupasjonstiden. Samtidig ser man at Charles representerer sitt land med ære da flagget er plassert på brystet over hjertet sitt.

4.3.2 Den jødiske hverdagen

I oppbygningen til *Den største forbrytelsen* skildres de norske jødernes forhold under andre verdenskrig, der tilskueren får et innblikk i den jødiske hverdagen. Dette er filmfortellingens måte å gjøre publikum enda mer kjent med det jødiske folket og deres tradisjoner, i motsetning til den underspilte jødiske kulturen i *Over grensen* og *I slik en natt*. Under middagsscenen som foregår hjemme i den lille leiligheten til familien, har Sara og Benzel samlet alle barna deres til middag. Her blir vi litt bedre kjent med jødiske mattradisjoner under «sabbaten», samtidig som noen uttrykk ikke gis noen forklaring. Vi hører ord som «God Shabbas», og «Shul» i forbindelse med måltidet, men det gis ingen forklaring på hva det betyr for en ikke-jødisk tilskuer. Tilskueren får imidlertid et innsyn i ritualet «Kiddush» mer inngående. I filmen er det Charles som gis oppgaven med å «ta kiddush», som vi senere forstår er å holde bordbønn. Gjennom denne scenen blir vi også bedre kjent med Charles' forhold til religionen og til familien. Både han, Harry og søsterens ansiktsuttrykk formidler at de blir overrasket når faren ber Charles om å be bordbønnen. Dette gjør han etter at moren har sagt til Charles at han ikke respekterer familien sin, eller bakgrunnen sin. Ansiktsuttrykkene indikerer at «Kiddush» er et ritual han ikke er vant til å gjøre. Kamera føres ned til bordet hvor det hviler på at Charles heller vin over i en sølvkopp. Han resiterer en hebraisk bønn mens han ser ned mot gulvet. Han titter ydmykt opp på familien sin og låser blikket på moren sin, som det klippes til. Hun smiler til han og er fornøyd. Etter hvert som bønner resiteres, smiler familien til hverandre mens tilskuer hører en rolig musikk som begynner å spille i bakgrunnen. Musikken og gjenskinnet fra stearinlysene illustrerer at det er en harmonisk stemning hvor familien koser seg i hverandres selskap, lykkelig uvitende om hva de har i vente. Dette er en viktig del av filmens opptrapping, både for å la tilskueren styrke sin relasjon til karakterene og for å sette publikum i en like rolig stemning.

Videre gir filmen et innblikk i flere jødiske tradisjoner hvor vi ser karakterene bære de ikoniske hodeplaggene, kjent som kalotter, vi hører deler av det hebraiske språket, og vi gis en framstilling av denne familiens religiøse normer. Normer som går ut på at man respekterer foreldrene sine og den jødiske religionen. I middagsscenen var Sara irritert på Charles fordi han kom sent til middag, og senere i filmen når familien skal fylle ut registreringsskjemaet over norske jøder, tar faren Benzel seg svært nær av sønnens motvillige holdning som ender med at han slår Charles. For Benzel handler det om ære og at man ikke skal legge skjul på sin medfødte religion selv om Charles hevder at han ikke har noen tro, men at han er norsk. Samtidig framstilles foreldrene som liberale jøder, og vanlige norske borgere som ikke har noe imot at Charles gifter seg med en ikke-jødisk jente. Dette spiller ingen rolle for dem, som er mest opptatt av at sønnen skal være lykkelig. Giftemålet gir filmen enda en mulighet for å vise fram jødiske tradisjoner hvor de vektlegger å vise bruden og brudgommen som sitter i hver sin stol og bæres rundt om i rommet. Filmens framstilling av Charles er at han er en hvilken som helst nordmann, som har mange felles interesser og ambisjoner som det ikke-jødiske

nordmenn har. Verken han eller familien er ortodokse, eller dypt forankret i den jødiske kulturen som tilsier at jøder må gifte seg med likesinnede. Charles hevder også at han ikke har noen religiøs tro, men av respekt til foreldrene, forsøker han så godt han kan for å innrette seg deres foretrukne tradisjoner. De andre i familien blir også framstilt som hvilke som helst norske innbyggere, der kun Sara og Benzel gir uttrykk for deres tidligere liv i Litauen. Tilskueren hører at de ikke er oppvokst med det norske språket og er derfor ikke like flytende i norsk som barna deres. Ifølge filmen er de likevel norske borgere som i likhet med flertallet må jobbe for å forsørge familien. Framstillingen av familien Braude gjør at publikum fortsetter å tolke hovedpersonene som vanlige nordmenn, noen man selv kunne vært i familie med, eller identifisere seg med. De er ikke en rase som har skyld i krigen slik nazistene agiterte for. Dette gjør det enda mer tragisk å være vitne til hvordan de blir behandlet.

Senere i filmen skal vi også bli bedre kjent med det jødiske folket når stemningen er mørkere. Under okkupasjonen ble jødene fratatt sine eiendeler og formuer. Alt som var av verdi, tilhørte etter hvert statskassen. Reaksjonen av dette blir formidlet gjennom Sara, som er den eneste hjemme etter at Helene flykter til Sverige, og Benzel og sønnene er blitt sendt til Berg interneringsleir. Når bobestyreren kommer innom for å ransake leiligheten, har Sara fått mulighet til å gjemme personlige eiendeler. Mens han går igjennom leiligheten, følger det håndholdte kameraet etter bevegelsene deres og det stressende blikket til Sara som forsøker å skjule gjemmestedet sitt. En rolig og urovekkende lyd høres idet de nådeløst går gjennom tingene og til slutt finner det kjæreste hun har. Når gjennomgangen er over spilles en sorgfylt pianotone som ender med at Sara setter seg ned i butikken deres og kameraet zoomes ut til å vise at det står «Jøde (Stengt)» malt i hvitt på vinduet idet musikken stopper. Den politiske behandlingen av det jødiske folket blir understreket i denne filmen som et mer framtrædende tema i motsetning til *I slik en natt* eller *Over grensen*, som ikke kommenterer denne handlingen. Dette temaet kjenner vi til fra historiebøkene, men som vist i *Den største forbrytelsen* gir denne scenen et mer betydelig forhold til situasjonen, forsterket av filmens lydbilde. Vi har blitt kjent med familien og det livet de hadde før krigen, slik at det kjennes mer urettferdig og sørgelig ut å være vitne til hvordan jødene ble behandlet som luft. Dette blir mer tydelig da Sara må levere inn identitetskortet sitt før hun går om bord Donau. Kortet blir kastet i en haug med andre identitetskort og tolkes som et symbol på at hun som menneske, nå fordufter som luft og slettet fra verden.

Når Sara har ankommet kaia hvor Donau venter, reflekteres krigens overmakt gjennom kameraet. Sara går gjennom en lagerdør, og det første som møter henne er et stort skip. Kameraet føres bak henne og løftes opp over hodet hennes til vi ser skipet fylle hele skjermen. Kort tid senere får vi i et bildeutsnitt se Donau i perspektiv med menneskene på kaia. Vi ser jødene gå om bord mellom det store skipet på den ene siden, og den store bygningen de kom fra på den andre siden. Menneskene i bildet er i miniatyrform i forhold til Donau. Med dette kan man i en syntaktisk lesning, tolke hvor hjelpeløse og liten det jødiske folket var i møte med Hitlers ideologi.

Alle disse jødiske elementene som filmen velger å fremheve i fortellingen sier oss noe om hva som er viktig for filmens formidling. Nemlig å la tilskuerne bli bedre kjent med hvem jødene var, og hvordan de hadde det i et mer personlig bilde, enn hva som har blitt vist før. I forhold til eldre okkupasjonsdramaer, som *Over grensen* og *I slik en natt*, skiller *Den største forbrytelsen* seg tydelig ut i henhold til den jødiske framstillingen. Verken det jødiske språket eller religiøse tradisjoner har ikke blitt vist i de gamle filmene,

de har derimot blitt overskygget av fokuset det var på hovedkarakterene som snakket for jødene. I *Den største forbrytelsen* er det i likhet med *Flukten over grensen*, nytt for sjangeren å vinkle fortellingen ut fra personene som sto svakest i samfunnet under okkupasjonen (barna og det jødiske folket). *Flukten over grensen*, som forteller historien om jødisk barn kalles av Kjetil Lismoen i *Rushprint*, for en «døråpner til en samtale om jødernes skjebne» (Lismoen, 2021). Han kritiserer samtidig filmen for å ikke la tilskueren bli kjent med de jødiske barna, slik de blir kjent med det andre norske søskenparet. Lismoen hevder at karakterene Daniel og Sarah framstilles som noen som ikke hører hjemme. Han mener derimot at *Den største forbrytelsen* er en film som forsøker å svare enda nærmere på hvem de norske jødene egentlig var (ibid.).

Likevel hevder Lismoen (2021) at historikere har ment at den jødiske identiteten har blitt utvasket i *Den største forbrytelsen*, og at det er problematisk ettersom en slik framstilling av jødene som «vanlige nordmenn» er det som fremmer publikums empati. Samtidig kan dette være et tegn på at holocaust begynner å bli en felles norsk krigshistorie, og ikke bare jødernes (ibid.). På den andre siden, det er fremdeles familien Braudes historie som skildres i filmen, en familie som hadde bodd i Norge lenge. I boken, valgte Michelet å fortelle om nettopp denne familien for å løfte fram en typisk norsk-jødisk familie (Michelet, 2014:9). Hun ville fremme deres historie i stedet for fortellingene om de hun kaller «genier og jomfruer» - de eksepsjonelt begavede og uskyldsrene menneskene som har vært typisk for den internasjonale holocaust-litteraturen(ibid.).

4.3.3 Norsk konsentrasjonsleir

Før deporteringen av alle jødene i Norge, har Benzel og sønnene blitt sendt til Berg interneringsleir. Her blir de brutalt behandlet av norske nazister før de skal sendes videre til Auschwitz. Når de ankommer Berg blir de stilt opp på rekker sammen med de andre jødene som har blitt sendt hit. Her får de høre at «det er historiens krav at dere er her» som ropes av en norsk nazikommandant. Kameraet fanger kommandantens overlegne makt med å sentrere han alene midt i bildet med ryggen til kameraet mens det føres over han for å symbolisere maktforholdet. Han står i en stram militær posisjon foran hundrevis av jødiske menn som vises som noen skurrete skikkelser i bakgrunnen. Naturomgivelsene på Berg ligner ikke det idylliske vinterlandskapet i *Kalde Spor* eller *Den 12. mann*, det er derimot gjørmete, kaldt og goldt. Ifølge filmforsker Anne Gjelsvik i sin analyse utgitt i filmmagasinet *Montages*, signaliserer «den høstlige fargepaletten, med sine brune brakker, mørkebrune søle og visne grasstrå, (...) overgangen til mørket og natten som venter» (Gjelsvik, 2021). Kinematografien i *Den største forbrytelsen* virker til å være nøye tenkt ut, og klart symbolladet, og bidrar til å forberede tilskuer på at noe verre skal skje. Lyssettingen demonstrerer den mørke tematikken ved at den eneste lyskilden kommer fra enkelte lysstolper og lykter på leirbyggene. Statistene oppstår som silhuetter i bakgrunnen, og kan tolkes som skyggene av skikkelsene som var der før dem. Det er mørkt på Berg, sølepyttene fanger gjenskinnet fra lyset og tåke fylles inn i bildene. Det er trygt å si at stemningen har endret seg drastisk og tilskueren blir dratt inn i en kritisk fase av filmen hvor det nå kan forventes sterke scener.

Det som kommer, er scener som viser hvordan de norske jødene blir umenneskelig behandlet av norske nazioffiserer og leirvakter. Benzel og sønnene blir tildelt et oppholdssted inne på brakka som de deler med flere andre jødiske menn. Her sover de på det harde gulvet, og det er trangt. De blir beordret til å arbeide med leiren hvor de blant annet må gjerde seg selv inne med piggråd. De blir tvunget til å jobbe i et raskere tempo enn de selv er kapable til, ved siden av lite tilgang på mat og at leirvakten skyter

skudd i været for å skremme dem. Under hele perioden i leiren blir enkelte utsatt både for fysisk og psykisk vold. Charles blir truet av kommandanten, som sier at hvis han forsøker å rømme blir enten han eller noen av dem som står igjen i leiren, skutt. Litt senere forsøker kommandanten å manipulere Charles til å takke ja til en boksekamp mellom de to. Han behandler han på en vennlig måte helt til Charles sier nei til tilbudet. Charles blir da slått og tvunget til å krabbe med grisene i grisebingen. Det hele avsluttes med at kommandanten holder Charles' ansikt inntil grisens bakdel. Lydbildet hjelper filmen med å fremme den skrekkfylte følelsen som scenen inviterer til. Volumet stiger, og lyden slår inn i en grøsserlignende takt. Det håndholdte kameraet gir en effekt som indikerer at det er en stressende situasjon.

Scenene på Berg interneringsleir er noe som ikke ligner tidligere okkupasjonsdramaer, ikke fordi at det er vondt å se på, eller se karakterene gå igjennom traumatiske opplevelser slik vi har sett i ulike sjangre før, men fordi fiendebildet er oppsiktsvekkende. Det er et fravær av tyske soldater og nazister som ofte utgjorde fienden i fasene 'traume', 'vanlig kollektiv heroisme' og 'ekstraordinær individuell heroisme'. Det tyske fiendebildet er derimot, i *Den største forbrytelsen* erstattet med norske leirvakter, og norske nazister fra statspolitiet som organiserer, innhenter og sender jødene til interneringsleir og Auschwitz. Det er også et fravær av tradisjonelle helter i *Den største forbrytelsen*, hvor det ikke refereres til eller gis ansikt til verken medlemmer av den norske motstandsbevegelsen eller sivile redningsfolk. Filmene synliggjør heller «den største forbrytelsen» gjort i Norge under krigen, og reflekterer noen av de mest sørgelige, men like fullt virkelige hendelsene som ikke har blitt tematisert i okkupasjonsdramaet før. Sett i lys av moderne krigsfilmer utgitt etter 2000, er filmens fravær av tradisjonelle helter og fiender i strid med de dominerende konvensjonene i de moderne okkupasjonsdramaene hvor både fiende- og heltebildet er tydelig gjort rede for som i *Max Manus*, *Kongens nei* (Poppe, 2016) og *Den 12. mann*. I disse filmene utgjør tyskerne skurkene, mens heltene er framstilt gjennom motstandsmenn, militære gardister og sivile hjelpere som alle stiller seg mot okkupasjonsmakten.

Leirvaktene på Berg er norske soldater som kjemper for det tredje riket, og deres bakgrunn og reaksjonsmønster forklares med at de kommer direkte fra østfronten, noe som gjør at de kjeder seg i arbeidet i interneringsleiren. Filmens måte å framstille disse på er å gi dem markante karakteristikk som kan stemme overens med en tidligere krigssoldat. De drikker alkohol mens de skriker til jødene, og bruker makten sin ved hjelp av våpen hvor de skremmer jødene til å gjøre som de sier. En scene som illustrerer soldatens indre kamp med seg selv er når en leirvakt skal vekke fangene sine på morgenen. Man hører at han hamrer på døren og roper «opp, alle mann opp!», og i det neste utsnittet ser vi flere nærbilder av soldaten som klippes mellom hver bevegelse han gjør, som forsterker følelsen av stress. Han skjelver på hånden sin, trykker fingrene hardt på øynene sine og tar flere lange slurker av lommelerken sin. VGs anmelder mener derimot at vaktene er avhengige av å drikke seg til mot for å ta ut det fulle og hele «rasshøl-potensialet» i seg selv (Nilsen, 2020a). Leirvaktene er viktige bipersoner som setter trykk på den intense opplevelsen av forholdene i leiren, og uttrykker den ytre muskelkraften.

Ved at *Den største forbrytelsen* fokuserer på å framstille Berg interneringsleir der de viser den norske siden av en konsentrasjonsleir, understreker filmskaperne at holocaust absolutt foregikk i Norge også. Okkupasjonsdramaet har ikke siden 1955 med filmen *Blodveien* (Bergstrøm & Novakoviz) inkludert scener fra en konsentrasjonsleir i Norge før,

og har heller ikke latt nordmenn fronte fiendebildet i den sammenheng. Det nærmeste vi kommer er altså *Blodveien* som handler om de jugoslaviske krigsfangene som ble tvunget til arbeid i Nord-Norge. Filmen skildrer de umenneskelige forholdene som fant sted her, deriblant hvordan fangene ofte ble tilfeldig skutt av tyskerne. I *Blodveien* er det en norsk ung mann, Magnar som verver seg til tyskerne og jobber som leirvakt. Hans far Ketil og kameraten står på den andre siden og hjelper fangene med mat, medisiner og flukt. Dette gjenspeiler den tematiske fasen som filmen tilhører, 'vanlig kollektiv heroisme'.

Det er i midlertidig en karakter som gis en større rolle i fiendebildet, og er den fremste karakteren som representerer det okkuperte samfunnets delaktighet i jødedeporteringen. Det er politiinstruktøren Knut Rød som er basert på den virkelige personen bak organiseringen. *Den største forbrytelsen* går forsiktig fram i tilnærmingen og beskrivelsen til Rød. I begynnelsen av filmen oppfattes Rød som en mann som er mest opptatt av å utføre den jobben han har blitt beordret til. Han formidler ingen følelser tilknyttet hele aksjonen. Lismoen mener karakteren fungerer som en målbærer for hverdagsliggjøringen av prosedyrene rundt deportasjonen (Lismoen, 2021). Under planleggingen sier hans sekretær, «nå blir vi kvitt dem». Filmen klipper direkte til Rød for å fange hans reaksjon. Han titter opp fra papirarbeidet og ser på sekretæren sin et lite øyeblikk før nesen rettes direkte ned i arbeidet sitt igjen. Han svarer ikke på sekretærens kommentar, og blir dermed en gåtefull karakter som fremst av alt representerer en systematisk ondskap. Litt senere i filmen får tilskueren en avkrefte rundt Røds mystikk da han blir konfrontert av en jødisk nabo som ber om innsyn i politiets arbeid, etter hun har hørt et rykte om at det skal skje noe med jødene. Det er her filmen tydeliggjør Røds politiske posisjon framfor den forsiktige tilnærmingen på denne historisk virkelige personen. Tilskueren får en endelig bekreftelse på at han selv ønsker å bli kvitt jødene gjennom hans personlige handling. Han har muligheten til å advare naboen sin, men velger å ikke gjøre dette. Svensson forteller at denne karakteren er bygget opp på historiske kilder, og her fantes det en del av det (Svensson i Huser, 2021). Rød er en kontroversiell figur, som i virkeligheten ikke fikk noen juridiske konsekvenser for hans medvirkning i deportasjonen. Han ble frikjent i landssvikersaken (Michelet, 2014:274).

Tematikken om det indre sviket i *Den største forbrytelsen* er derimot godt representert gjennom filmene som befinner seg i 'revisjonisme' fasen. Filmen kommenterer det faktum at ikke alle nordmennene under krigen var gode, og ifølge Gjelsvik, en film som understreker sentrale sider ved Michelets prosjekt, «Å gi menneskene bak tallene navn og ansikter, og å synliggjøre det norske samfunnets delaktighet i forbrytelsen» (Gjelsvik, 2021). I motsetning til *Kalde spor*, hvor en person har dårlig samvittighet ovenfor sitt interne svik, tar denne filmen for seg et omfattende landssvik. *Den største forbrytelsen* tar slutt før tilskueren får innblikk i konsekvensene av behandlingen jødene fikk i Norge, av nordmenn. Vi får ikke vite hvordan eller om de skyldige levde med skyldfølelse eller ikke. Tilskueren får heller ikke oppleve Knut Rød, som ble frifunnet i landssvikersaken, reflektere over handlingene sine.

4.3.4 Sterke øyeblikk

Gjelsvik har poengtert likheter mellom *Den største forbrytelsen* og tidligere filmer om holocaust. Gjelsvik peker på enkelte konvensjoner som «den psykopatiske nazisten som plager fangene med fysisk og psykisk vold, folk som gjemmer seg på loftet og nesten, men bare nesten, unnslipper, og sentimentale avskjedsscener» (Gjelsvik, 2021). Som allerede poengtert, preges *Den største forbrytelsen* av psykotiske leirvakter, og den sentimentale avskjedscenen som Gjelsvik henviser til, skjer i form av et meget sterkt øyeblikk.

En analyse av *Den største forbrytelsen* vil ikke være fullkommen uten å inkludere filmens siste sårbare scene. Gjelsvik mener «slutten er enkel og nøkternt framstilt, med en klok kombinasjon av nærhet og distanse» (Gjelsvik, 2021). Dette var ikke tilfellet i *Schindlers liste*, der kritikere mente filmen gikk over grensen i framstillingen av den sårbare scenen som viser kvinnenenes angst og panikk da de blir låst inn i gasskammeret (Brinch, 2005:18). Kvinner som skriker og hylr helt til dusjene slås på - med vanlig vann. Når Benzel og Sara blir sendt til gasskammeret i Auschwitz følger tilskueren med. Det rolige kamera blir med dem fra de blir separert fra Isak og Harry, til de kjøres bort og deretter ledes inn sammen med en utvalgt folkemengde til en brakke hvor de må kle av seg klærne. Kamera frembringer en tilstedeværelse og nærhet ved å følge den stille kontakten mellom Sara og Benzel som holder rundt hverandre. Den nærheten som paret uttrykker mellom hverandre, engasjerer også til en nærhet mellom karakterene og tilskuerne. Likevel kan denne stunden være for overveldende for enkelte å ta inn over seg, slik at det skapes en viss distanse mellom filmatiseringen av de faktiske omstendighetene i Auschwitz. Tilskueren kan kanskje ikke forestille seg hvordan det var, eller at en slik menneskelig tragedie i det hele tatt kunne finne sted i en relativ nær fortid. Denne scenen representerer filmens tittel i stor grad, den største forbrytelsen gjort av mennesker mot mennesker.

Når Sara og Benzel til slutt skal møte sin skjebne der de må løpe inn i «dusjene», skildrer filmskaperen dette øyeblikket med enkle filmatiske grep som bryter med filmens begynnende dramaturgi. Diegetiske lyder fades ut til det blir helt stille. Stillheten varer i rundt et minutt og tolkes som ritualer hvor man holder et minutts stillhet for å vise respekt til de døde i forbindelse med tragedier. Den filmatiske effekten av stillheten som oppleves i *Den største forbrytelsens* siste scene gjør at tilskueren blir stille, og nærmest holder pusten under dette sterke øyeblikket. Dette står i kontrast til filmen *The Boy in the Striped Pyjamas* (Herman, 2008) som handler om vennskapet som utvikles på hver sin side av konsentrasjonsleirens gjerde, mellom leirkommandantens sønn, Bruno og en jødisk gutt. I slutten havner Bruno på feil side, og blir med den jødiske gutten inn i gasskammeret. Filmlyden i scenen er slående, høy og opptrappende dramatisk med sekvenser av menneskebrøl, men da bilde av gasskammerets dører vises, brytes lyden av som et tegn på guttenes unge liv. Videre ser tilskuerne *Den største forbrytelsen* fra kameraets fugleperspektiv, at Sara og Benzel løper inn i dusjene sammen med de andre, men kamera blir ikke med videre fra dette punktet. Det blir igjen for å filme nærbilder av dynger med klær og sko, samt fjernbilder som fanger røyken som stiger opp mot den svarte himmelen. Så blir skjermen helt svart. Klær- og skodyngene virker til å være iscenesatt som et symbol på hva man forbinder med utrydningsleirene, hvor man fra historiebøkene er kjent med bilder av millioner med personlige egendeler som ble igjen etter over seks millioner jøder mistet livet der. Den svarte skjermen tilføyes deretter avsluttende tekst som informerer tilskueren om hvor mange norske jøder som ble deportert og drept under krigen, og hvor få av dem som overlevde. En tekst som blir lest

med rørende musikk i bakgrunnen i tråd med melodramaets virkemidler. Til slutt vises et bildeshow av karakterene som forteller hva som skjedde med alle medlemmene av familien Braude, i likhet til *Max Manus* som også har en avsluttende sekvens før rulleteksten, som utgir faktaopplysninger om menneskene som filmen tar for seg. Leitch skriver at det er enten i prologen eller epilogen at filmen oppnevner at den er basert på en sann historie, og særlig i epilogen blir det opplyst om hovedpersonenes skjebne (2007:280). Dette viser seg til å stemme godt med både slutten i *Spionen* og *Den største forbrytelsen*.

4.3.5 Sammenfatning

Den største forbrytelsen er i motsetning til *Flukten over grensen*, rettet til et voksent publikum, og derfor framstilles denne historien på en mer brutal og tragisk måte. Tittelen refererer også til krigens absolutte største tragedie med tanke på dens omfang, og behandler jødeforfølgelsen som den største krigsforbrytelsen noensinne gjort i Norge. Det er ikke en flukt film som tematisert tidligere i *Over grensen* eller *I Slik en natt*, den er rett på (den jødiske) sak som ikke har blitt skildret tidligere i okkupasjonsdramaet. I arbeidet med filmen var Svensson opptatt av å skildre familien som umistelige og levende enkeltindivider med drømmer som alle andre, og ikke bare det tragiske eller alvorlige (Huser, 2021). *Den største forbrytelsen* er en viktig film, ikke bare fordi den berører publikum, men også fordi den forteller historien på en slik måte at den kan lære dagens og kommende generasjoner noe. Om hvorfor det er viktig med aksept og toleranse i stedet for segregering når det kommer til de ulike religiøse trosretningene. En historie som ikke fokuserer på norske krigshelter og heltemot, men om uskyldige mennesker som må lide for krigens brutalitet og nordmenn som sviattet. Filmen kan bidra til å prege hvordan vi som felleskap skal minnes krigen ved å sette det i et større perspektiv som ikke omhandler ekstraordinære krigsskikkelser som står i sentrum av begivenhetene, men et vanlig folkeslag som hadde minst like viktige og dramatiske liv under andre verdenskrig.

Den største forbrytelsen er banebrytende innenfor norsk okkupasjonsdrama og filmhistorie av den enkle grunn at den framstiller en historie vi ikke før har sett på film i Norge. Det handler om den norske krystallnatten og fungerer godt som en historieoppdatering om krigens verste hendelser. Flertallet av det norske publikum er overmodne for en slik tematikk i lys av dagens samfunn som opplever flyktningkriser, katastrofene i Europas største flykningsleir Moria, den aktuelle diskrimineringsproblematikken av muslimer og rasisme som har vært i medias søkelys lenge. Det som i midlertidig er det mest følsomme temaet og til ettertanke for tilskuerne, er at filmen understreker at det var våre egne landsmenn som sendte jødene til det som for de fleste av dem, ble sin endelige skjebne. Det er likevel noen som savnet heltehistoriene, også i fortellingen om de norske jødene, slik som historikerne Mats Tangestuen og Torill Torp-holte som i en kronikk ved Aftenposten kritiserte Michelets bok for å være lite nyansert ettersom boken ikke inkluderer historien om «hjelperne», at de som bisto jødene er fraværende i boken. De savner motstandsbevegelsen og de andre involverte som hjalp jødene flykte fra Norge, for å gjøre historien om den norske holocaust grundigere og mer helhetlig (Tangestuen & Torp-holte, 2014). På den andre siden mente journalist Rune Hallheim at Michelet kommer med noe nytt i et hav av krigslitteratur, der hun blant annet hun byr på oversikt, sammenheng og innsikt (Hallheim, 2014). Hallheim sier at boken byr på felles og nasjonal skam, og syntes selv at den norske innblandingen av holocaust har vært underspilt og jødernes skjebne har vært neglisjert både under og etter krigen (ibid). Fordi det fortsatt var noen som savnet

de norske heltene i Michelets bok, understøtter dette viktigheten av en slik fortelling. *Den største forbrytelsen* tilfredsstillende behovet for å se at alle fortellingene faktisk ikke er så svart-hvitt, eller i tråd med dramasjangerens gode og onde side. Noen filmfortellinger trenger ikke alltid en helt for å bli en «helhetlig» historie.

I denne analysen har jeg forsøkt å fremheve deler av filmens tematikk som skiller seg ut sammenlignet med okkupasjonsdramaet. Disse skildres særlig gjennom de utvalgte scenene som har blitt beskrevet her. Stemning, kameraføring og lyd er nøkkelord i henhold til *Den største forbrytelsen*, som brukes aktivt for å forsterke de forskjellige følelsene filmen fremmer. Filmens anslag og avslutning når det gjelder opplysninger i form av tekst, musikk og bilder er ikke fremmed for den norske krigshistoriske filmen. Det er temaet som omhandler de norske jødene, hvor vi får innsyn i den jødiske hverdagen, norske konsentrasjonsleirer og skjebnen i Auschwitz som er sentral for min argumentasjon. Ikke minst er også framstillingen av det norske samfunnets delaktighet og utførelse av jødedeporteringen avgjørende for filmens nyanserte krigsskildring. *Den største forbrytelsen* kvalifiserer seg til en ny tematisk fase i okkupasjonsdramaet under 'de andres fortellinger', kategorisert sammen med *Spionen* og *Flukten over grensen*.

5 Avslutning

Fortellingene jeg hørte da jeg var yngre formet min fascinasjon for krigshistorie. Det skulle vise seg å bli forsterket av krigsfilmsjangeren som levendegjorde lignende fortellinger. I løpet av masteroppgaven har jeg utviklet en særlig interesse for norsk okkupasjonsdrama, og den utviklingen sjangeren har gjennomgått, nettopp fordi den kan sies å gjenspeile samfunnets minneskultur. Den innsikten jeg har fått på dette fagfeltet, har gjort at temaet mitt har fått en helt ny betydning: å se krigsfilm som et startpunkt for historisk kunnskap. En historisk fiksjonsfilm, og da særlig okkupasjonsdramaet, kan ikke gjengi fortiden til punkt og prikke, men den kan vekke den historiske nysgjerrigheten, engasjere publikum til en større offentlig diskurs, og den kan skape et følelsesbasert forhold til forbigått fortid som kan være viktig for å sette seg inn i andres kritiske situasjoner.

Denne masteroppgaven har inkludert filmvitenskapens tre hovedområder. Det filmhistoriske perspektivet har vist at okkupasjonsdramaet har blitt en tradisjonsrik sjanger i Norge, men også en sjanger som er i bevegelse. Filmteorien, nærmere bestemt sjangerteori, har vært det viktigste med denne oppgaven for å kunne perspektivere okkupasjonsdramaet. Jeg har gjort en sjangeranalyse med fokus på enkeltfilmens forhold til okkupasjonsdramaet, hvor jeg så om tematikken og ikonografien samsvarer med sjangertrekkene i de tidligere filmene. Filmanalysene har vært et empirisk arbeid som gjorde at oppgaven fikk et subjektivt preg, men som også har blitt drøftet opp mot relevant teori for å legitimere mine observasjoner.

5.1 Oppsummering

Etter masteroppgavens introduksjon, begynte jeg med å redegjøre for generell sjangerteori i kapitlet «okkupasjonsdramaet- en sjanger», der begrepet sjangerkontrakt, som belyser forholdet mellom filmskaper og tilskuer, har vist seg å gjelde for de tre okkupasjonsdramaene jeg har analysert. Sjangerkonvensjoner har også vært et sentralt begrep som forklarer hvordan okkupasjonsdramaet er gjenkjennbart for tilskuerne. Jeg gikk også nærmere på tekstinterne og teksteksterne aspekter fordi dette var en tilnærming som jeg fant særlig relevant for å kunne forklare okkupasjonsdramaets konvensjoner. I tillegg fant jeg at sjangerteoretikerens Rick Altmans definisjoner av det syntaktiske og semantiske nivået til å være spesielt interessant for å betrakte filmens tekstinterne aspekter på flere måter, hvor den ene ga rom for å lese filmene i en mer kompleks og dypere sammenheng. Dette gjorde at jeg kunne trekke flere meninger ut av filmfortellingen, utover dem man ser i mise-en-scène.

Jeg la fram hva som definerer krigsfilmen som en innledning til å forklare okkupasjonsdramaet. Når det gjaldt krigsfilm som sjanger, viste jeg til ulike teoretiske meninger om hva begrepet krigsfilm inneholder. Fra en spisset definisjon hvor krigsfilm kun er filmer med kamphandlinger, til et bredere konsept som inkluderer flere settinger utover selve krigskampen. Okkupasjonsdramaet viser seg å tilhøre krigsfilmen i en bred forstand, hvor vi kan anse det norske okkupasjonsdramaet som en undersjanger til både krigsfilm og den historiske filmen. Videre la jeg ut om hvordan okkupasjonsdramaet oppsto, og hvilken status den har i dag. Det er en populær sjanger blant publikum og har en omfattende og variert filmografi. Det er også en sjanger som er i utvikling, noe som Gunnar Iversen beskriver gjennom sin studie av sjangeren. De tematiske trekkene innenfor en bestemt tidsperiode har lagt premissene for å finne fire konkrete faser som opptar sjangeren. Jeg har forklart hva Iversen legger i fasene 'traume', 'vanlig kollektiv heroisme', 'revisjonisme' og 'ekstraordinær individuell heroisme' og plassert filmene i

hver sin kategori og periode. Dette ga meg en konkret oversikt til mine analyser, hvor jeg i løpet av arbeidet kunne studere og sammenligne med filmer fra en aktuell fase. Kategoriene kan forklares ut fra den tiden filmene ble laget i, der tematikken peker på hvordan krigen blir fortalt og framstilt i de ulike periodene, og som en reaksjon på sin tidligere fase. Dette ble viktig for å kunne identifisere mulighetene for den nye fasen, 'de andres fortellinger'. I dette kapitlet knyttet jeg også okkupasjonsdramaet til de tekstinterne aspektene, for å peke på sjangerens kjennetegn i lys av ikonografi, omgivelser og tematikk. Dette inkluderte blant annet en sammenligning med den danske og amerikanske krigsfilmen, for å få fram hvordan okkupasjonsdramaet kan sies å være et eget kulturelt uttrykk.

I likhet med Iversens betraktninger (Iversen, 2011a) om *Svik* (Gundersen, 2009) kan også de filmene jeg har analysert, ses på som et eksempel på hvordan norske filmskapere i moderne tid lager krigsfilm. Krigsfilmer som er i samsvar med den amerikanske tradisjonelle filmstilen og fortellerformen. Moderne okkupasjonsdramaer representerer også et skifte fra det kommunikative minne (som knyttes til historiske erfaringer i samtiden) til det kulturelle minne (som peker på minner lengre tilbake i tid som må tolkes av et fellesskap). Dette skiftet kommer til uttrykk ved at filmfortellingene og den filmatiske representasjonen har begynt å legge seg til en mer episk eller mytisk form for formidling i tråd med Hollywood-modellen, framfor det realistiske uttrykket. Den neste fasen som jeg foreslår å legge til i sjangerens filmhistorie, 'de andres fortellinger', blir som et motsvar til den forrige, 'ekstraordinære individuelle heroisme' fasen, fordi filmene skiller seg ut ved å handle om noe annet enn mannlige krigshelter og deres enestående heltedåder. Denne nye fasen vil samtidig videreføre okkupasjonsdramaets amerikanskinspirerte filmstil som preget den forrige fasen.

I kapitlet «Okkupasjonsdramaet i samfunnet» så jeg på koblingen mellom sjangeren og samfunnet i en større sammenheng. Jeg drøftet hvordan filmene kan ses på som et moderne minnesmerke, og påvirke den kollektive kulturelle erindringen. Jeg fant ut at bruk av nasjonale symboler, og filmenes teksteksterne aspekter slik som mottakelse, omtale og offentlig diskurs legger et grunnlag for å konstatere at filmene oppnår et samfunnsmessig og kulturelt formål ved å være et uttrykk for den nasjonale minneskulturen. På samme måte som tradisjonelle monumenter, omfatter også krigsfilmene offisielle seremonier og hyllester. Historie er viktig for nasjonen, hvor dens fortellinger legitimerer nasjonen uavhengig av formidlingsarena. Anne Eriksens uttalelse om at kunnskap kan formidles i en oppdiktet underholdende fortelling (1995:143), bidrar til å understøtte dette, hvor man viderefører de fortellingene fra krigen som har vært et fundament for nasjonens identitet, over til filmene som også tar for seg de samme hendelsene. Okkupasjonsdramaet har derfor en særegen betydning for samfunnet gjennom å betrakte filmene som minnesmerker, der de tekstinterne aspektene (tematikk, omgivelser og ikonografi) bidrar til å forme en kollektiv forståelse av nasjonale kulturelle minner. Når filmer kan være en form for minnesmerke som formidler en historisk hendelse, tar jeg *Spionen* (Jonsson, 2019), *Flukten over grensen* (Helgeland, 2020) og *Den største forbrytelsen* (Svensson, 2020) med i betraktningen. Alle disse filmene forteller en historie som fortjener å bli erindret. Kvinnenes innsats og Sonja Wigerts rolle som dobbelspion, jødiske barn på flukt fra holocaust og de som hjalp dem, og fortellingen om en norsk-jødisk familie som opplevde krigens brutalitet i interneringsleir og konsentrasjonsleir. Filmene minner oss om disse historiene, foreviger dem i et filmatisk uttrykk, og får oss kanskje til å se dem som deler av et større bilde.

Som Tonje H. Sørensen påpekte (2015:358), kan et okkupasjonsdrama bli lest som et filmatisk minnesmerke fordi filmen kan føre til etiske og moralske diskusjoner. Diskusjoner i offentligheten er et teksteksternt aspekt ved okkupasjonsdramaet, hvor film og tv-serier ofte fører til diskusjoner om hvordan fortid og historie framstilles. Det innebærer for eksempel debatter der blant annet kritiske tilskuere og historikere påstår at film- og tvskapere gjør et karakterdrap av historiske skikkelser, eller driver med historieforfalskning av virkelige hendelser. Debatten rundt *Atlantic Crossing* (Eik, 2020) som jeg la fram i denne oppgaven, er et eksempel på hvor stort engasjement og hvilken offentlig diskurs en historisk dramaproduksjon kan skape, når skillet mellom fiksjon og fakta er uklart. Selv om filmmediet er en del av den kulturelle minneproduksjonen, ble det sentralt i denne diskusjonen å understreke hvordan film og serier ikke er et media som skal fokusere på faktaopplysninger, men heller la sin styrke i å visualisere historisk fortid og bevege et publikum, forbli deres hovedmål. I dette kapitlet konkluderte jeg med at okkupasjonsdramaets oppgave er å forsøke å tilfredsstille publikums behov for en historisk forestilling, formidlet i dramaets form. Det vil si at tv- og filmskaperne klarer å lage en forestilling om fortid med bruk av de filmatiske virkemidlene og iscenesettelsene som appellerer til våre sanser og følelser.

I introduksjonskapitlet stilte jeg spørsmål om hvordan krigen blir opplyst om i dagens samfunn, der visuelle medier er blitt en del av historieformidlingen og om den yngre generasjonen tar til seg kunnskap gjennom film og fjernsyn. I lys av okkupasjonsdramaets mottakelse i media diskuterer historikere og dramatikere om grensen mellom historisk sannhet og historisk fiksjon uten å komme til noen særlig enighet. På bakgrunn av denne masteroppgaven kan jeg peke på at debatten som oppstår etter en historisk film har blitt utgitt, der historikere reagerer så kraftig og er redd for at feilinformasjon skal feste seg til publikum, kanskje nettopp er bevis nok til å konkludere med at historieformidlingen er godt befestet i visuelle medier og har et kunnskapsgivende potensial i det norske folk. Debatten understreker samtidig at det fremdeles er problematisk at visse framstillinger framstår som uriktige.

5.2 Resultat av analyser

I denne masteroppgaven har jeg hatt et konsentrert mål for øye: å gjøre hermeneutiske næranalyser av tre moderne okkupasjonsdramaer i forsøket på å understøtte min hypotese, «nyere norske okkupasjonsdramaer legger grunnlaget for en tematisk utvikling av sjangeren». Det vil si at jeg har vært særlig opptatt av filmfortellingens tematikk, og sett på hvordan *Spionen*, *Flukten over grensen* og *Den største forbrytelsen* passer inn i den nye tematiske kategorien jeg etablerte, «de andres fortellinger». Det har derfor vært viktig å kunne sammenligne filmene i kontrast til eldre okkupasjonsdramaer som tilhører de tidligere fasene. Videre har jeg sett på hvordan den kvinnelige hovedkarakteren Sonja framstilles i *Spionen*, hvordan *Flukten over grensen* tilrettelegger fortellingen til barn, og hvordan *Den største forbrytelsen* er banebrytende innen sjangeren med sin framstilling av de norske jødene og fortellingen om nordmenn som deltok i holocaust.

Metoden jeg valgte lot meg ha en bestemt retning å fokusere på under analysene, men det har også vært andre elementer i tillegg til nyere tematiske tendenser som har gjort seg gjeldene for denne undersøkelsen. Slik som tekstinterne aspekter som ikonografi, samt filmatiske virkemidler som kameraføring, musikk og kinematografi er elementer som har bidratt til å løfte analysene. Samtidig har det dukket opp trekk som binder de tre filmene sammen, der de har flere ting til felles.

5.2.1 Hovedfunn i *Spionen*

I min analyse av *Spionen* har jeg sett filmen opp mot Iversens faser, og her har jeg funnet et tidligere okkupasjonsdrama som har tatt for seg samme tematikk, *Svik*. På grunn av dette har jeg vært i stand til å inkludere *Svik* som del av okkupasjonsdramaets nyere tematiske tendenser, for å kunne plassere filmen i den nye kategorien uavhengig av tidsperioden *Svik* var utgitt i. Begge filmene representerer kvinner i krig, og dermed har jeg klart og tettet det hullet som Iversen åpnet ved å ikke kommentere *Sviks* forhold til fasene.

Det mest sentrale funnet ved *Spionen* er at hovedpersonen i et norsk okkupasjonsdrama er frontet av en kvinne, og er et portrett av en virkelig kvinnelig spion, som blir framstilt på en annen måte enn sjangerens tradisjonelle mannlige karakterer. Dette er hovedgrunnlaget som gjør at *Spionen* (og *Svik*) kan være med på å vise til en ny fase, fordi den viker fra de tidligere tematiske tendensene som består av mannlige karakterer og krigshelter. Filmen vektlegger å gi Sonja karakteristikk som omhandler at hun var nøytral og ikke bekymret seg over krigen i starten. Hun måtte ha en gyldig grunn til å involvere seg i krigshandlinger, det måtte bli personlig for henne. En motsetning til *Max Manus* hvor Max tok det personlig allerede i vinterkrigen, og ivret etter å krige. Sonja har også noen personlige talenter som blir sentrert i fortellingen, men samtidig vises det også at den kvinnelige karakteren må spille på sin seksualitet og femininitet for å utføre oppdragene hun blir gitt. Særlig ved å forføre målene sine. En motsetning til filmene om de mannlige krigsheltene som gis maskuline egenskaper, oppdrag og redskaper. Det er en tydelig kjønnsdikotomi i de norske krigsfilmene basert på hovedkarakterens framstilling. Det er samtidig viktig å nevne her at *Spionen* etter min vurdering, ikke legger opp til å være gjenstand for klassisk feministisk filmkritikk, fordi kamerablikket ikke er erotisk rettet på Sonja. Filmen understreker at det er en aktiv kvinnelig hovedkarakter som har kontrollen for filmens framdrift. For å svare på et spørsmål jeg stilte i analysen, «hva skjer når okkupasjonsdramaet setter kvinner i fokus?» - jo, vi ser en annen type heltefortelling. En fortelling som ikke bare er kompleks, men som supplerer sjangerens konvensjoner ved at Sonja ender opp som et offer for krigens bedrifter. Hun mottar heller ingen nasjonal anerkjennelse, i motsetning til de mannlige krigsheltene som ble hyllet.

Det er imidlertid flere aspekter som vektlegges i *Spionen*, slik som at filmen fungerer som en renavsking av Sonja Wigerts navn og rykte, og en hyllest til henne som spion på risikofylte oppdrag. Filmskaperen vektlegger å forklare hennes historie for å vise hvordan den «egentlig» var for Sonja, hvordan hun endte opp som spion og ble beordret til å skape en relasjon med en kjent fiende. Filmen har derfor betydning for nasjonen hvor den forteller publikum om en avglemt heltinne fra krigen. *Spionen* har også betydning for samfunnet med det å skape sympati og ettertanke for hvordan vi ikke skal være så raske med å dømme noen man ikke kjenner historien til.

5.2.2 Hovedfunn i *Flukten over grensen*

Flukten over grensen viser seg til å være et okkupasjonsdrama som skiller seg ut fra tidligere tematiske tendenser i sjangeren. Nyanserte framstillinger av barn, jødiske barn, nordmenn og tyskere gjør at filmen kan knyttes til den nye kategorien 'de andres fortellinger'. Filmstilen legger den innenfor okkupasjonsdramasjangeren i tillegg til familiefilm, og barn som tilskuermålgruppe legger hovedgrunnlaget for en ny tematisk tendens. Det er den første spillefilmen som foregår på barns premisser og *samtidig* er tilrettelagt for barn. Dette demonstreres i flere scener, med bruk av enkel symbolikk, musikk og kontraster som understreker stemningen og karakterenes følelser.

Kontrastene hjelper samtidig tilskueren å gjenkjenne hovedpersonenes forskjeller og likheter. Det er en viktig film som illustrer hvordan barnefilmen kan utvikle seg inn i den «voksne» sjangeren, samtidig som den ikke skildrer den mest voldelige siden av krigen på, samt har en forløsende og tilfredsstillende slutt som passer til målgruppen.

Fiendebildet vekker i stor grad oppsikt i min analyse, hvor fienden blir definert basert på handlinger et menneske gjør, og ikke uniform eller nasjonalitet. Tilskueren kan oppleve enkelte nordmenn som utgjør en trussel, og en tysk soldat som fremmer sympati. Fienden inkluderer også væromgivelsene, noe som stemmer overens med okkupasjonsdramaets konvensjoner. *Flukten over grensen* lar vinteren være en utfordring for barna samtidig som de mest dramatiske scenene ikke lar seg utspille i vintermørket. Tyskernes jakt på barna foregår når det er lyst, noe som understreker at filmfortellingen er rettet til den yngre tilskueren.

Flukt er et hovedtema i *Flukten over grensen*, og tilbyr derfor en dagsaktuell tolkning hvor filmen ikke bare har et pedagogisk formål ved å formidle krigshistorisk kunnskap til barn, men også skape samtaler mellom barn og voksne rundt flykningskriser som foregår store deler av verden. Til slutt finner jeg at filmen har et overordnet budskap utover å fremme jødernes skjebne og gi innblikk i krigshistorien. Det er å signalisere toleranse for en religiøs minoritet i Norge, og skape medlidenhet for de som blir urettferdig behandlet på bakgrunn av det. *Flukten over grensen* understreker at 'alle er bare mennesker, og mennesker må hjelpe hverandre', spesielt i kritiske situasjoner.

Uten å påta meg rollen som barnefilmforsker, finner jeg at en av årsakene til at en filmatisering av krigen ikke har blitt tilrettelagt for barn tidligere, svært interessant og noe som bør nevnes i denne sammenhengen. Ettersom krigen er et alvorlig tema, var man, ifølge Ingvild Bjerkeland (2020) lenge redd for filmmediets påvirkningskraft på lett mottakelige barnesinn. Staten skulle beskytte barn mot skadelig påvirkning, farer og ulykker, noe som også gjaldt film (Ibid.). I dagens samfunn derimot, blir barn mer utsatt for å høre om krig og flukt i andre land gjennom utallige nyhetskilder. Samtidig lærer barn om terrorangrep i Norge og man har generelt blitt flinkere til å snakke med barna om vanskelige temaer, ikke minst i skolen. Dette kan være noen av grunnene til hvorfor filmindustrien i Norge velger å endelig skape en viktig barnefilm om krigen, ifølge Bjerkeland (ibid.). I lys av dagens samfunn, hvor medier gjør verdensbildet lettere tilgjengelig, virker dette til å stemme. Samtidig er *Flukten over grensen* også en familiefilm som kan nå ut til et bredere publikum, noe også filmanmelder Morten Ståle Nilsen skriver, når han peker på at filmen kan tilby like mye spenning og mening til voksne som til eldre og yngre barn (Nilsen, 2020b). Dette er et viktig aspekt for at voksne skal kunne være oppdatert på hvilke inntrykk barn kan få fra filmen.

5.2.3 Hovedfunn i *Den største forbrytelsen*

Den største forbrytelsen var et særlig interessant verk å analysere i sammenheng med min hypotese, og viser seg å være et godt eksempel på et okkupasjonsdrama som kan utgjøre 'de andres fortellinger'. Det er nettopp det filmen er, en fortelling om de norske jødene framstilt på en annen måte enn tidligere norske krigsfilmer. Filmene er også et motsvar til heroismefasene ettersom *Den største forbrytelsen* har et fravær av helteskikkelser. Det er heller motsatt i denne filmen, som vektlegger uheroiske nordmenn som deltar i Nazi-Tysklands verste krigshandling. Det er ikke en heltefortelling som skal hylle motstandsbevegelsen, det er 'de andre' sin. Filmene tar utgangspunkt i historien til en norsk-jødisk familie, der individet er i sentrum. Det innebærer scener som fremmer den jødiske hverdagen og religiøse tradisjoner som bryter med

okkupasjonsdramaets tematiske konvensjoner. Framstillingen av de norske jødene lar tilskueren både bli mer kjent med karakterene, og den jødiske kulturen, men gir også et dypere innblikk i jødernes skjebne, og appellerer til menneskets sympatiske og moralske side. Denne filmen forsøker å fortelle nasjonen om hvem de norske jødene egentlig var.

Fiendebildet i *Den største forbrytelsen* inneholder norske nazister og tjenestepersoner som er svært interessant for min hypotese. Det gis heller ingen forløsende slutt mellom den gode og den onde siden, spesielt med tanke på hvordan fienden ikke får noen konsekvenser, eller at det (i tråd til den historiske virkeligheten) ikke er noen antydning til rettferdighet ovenfor jødene. Jeg fant at ved å legge handlingen til en norsk interneringsleir, med norske vakter, blir bilder av fysisk og psykisk vold vist som det ikke har blitt gjort tidligere i norsk krigsfilm. Det er heller ingen tyskere i filmen som legemliggjør en syndebukk, men det norske nazipolitiske samfunnet. Blant annet blir tilskueren vitne til hvordan samfunnet behandlet jødene med tanke på å frata dem deres eiendommer, verdier og arbeidsplasser. Dette er elementer som, i forhold til okkupasjonsdramaets konvensjoner om å framstille norsk motstand mot okkupasjonsmakten, skiller seg ut i stor grad.

Stemning, kameraføring og lyd er nøkkelord i *Den største forbrytelsen*, og brukes aktivt for å forsterke de forskjellige følelsene filmen fremmer. Jeg ønsker å trekke fram hvordan filmen har behandlet det mest tragiske øyeblikket på, med respekt for historien og familiens etterkommere. Et rolig kamera, stumt lydbilde, og følelsesladet stemning er måten filmen skildrer gasskamrene i Auschwitz, noe som ikke bare er en banebrytende setting med tanke på okkupasjonsdramaet, men det er også en effektiv filmatisk måte å berøre tilskuerne på. Kontrastene mellom fredstid og krigstid med blant annet stemning, symbolsk bruk av flagg, musikk og fargepaletter er virkemidler som bidrar til å forsterke brutaliteten og den tragiske tonen som *Den største forbrytelsen* formidler. Det er en film som krever refleksjoner, og som kan relateres til dagens samfunnskritiske problemstillinger hvor et stort antall mennesker opplever rasisme, og diskriminering på bakgrunn av ulike trosretninger. I lys av dette kan filmen skape en diskurs i offentligheten som kan bidra til forståelse, toleranse og sympati for de som faller utenfor samfunnets heteronormative sosiale og kulturelle miljø.

Den største forbrytelsen har også et samfunnsmessig formål ved at filmen kan bidra til å prege hvordan vi som felleskap skal erindre krigen. Dette gjøres ved å sette det i et større perspektiv som ikke omhandler ekstraordinære krigsskikkelser som står i sentrum av begivenhetene, men et vanlig folkeslag som hadde minst like viktige og dramatiske liv under andre verdenskrig. Det å være forankret i en sann historie, kommer med sine utfordringer likevel, men jeg finner ut at man først må se filmen som et underholdningsprodukt som skal berøre meg, og siden skape ettertanke og interesse til å undersøke den delen av krigshistorien som angår holocaust og jødene.

5.2.4 Fellestrekk

Spionen, *Flukten over grensen* og *Den største forbrytelsen* har flere elementer til felles med hverandre, blant annet filmenes prolog og epilog. Det har vist seg at alle klarer å forankre filmfortellingen til en historisk tid i begynnelsen, i form av enten fortellerstemme eller tekstplakater. Anslagene indikerer at filmene er sjangerorienterte hvor publikum kan signere sjangerkontrakten relativt raskt. Dette vil si at filmene står stødig i forhold til sin sjanger, der filmskaperne beviser sin kommunikasjon med publikum. Det betyr med andre ord at *Spionen*, *Flukten over grensen* og *Den største grensen* ikke avviker fra enkelte sjangerkonvensjoner. Filmene formidler også hvordan det har gått med

hovedpersonene i ettertid, eller opplyser tilskueren om historiske hendelser i etterkant som inngår i filmfortellingen.

Alle filmene preges også av dramatikk, interne konflikter, og farer som vi finner i sjangeren, samtidig som de viser til nye trekk for den moderne norske krigsfilmen. For å sammenfatte hva hovedfaktorene til denne nye kategorien «de andres fortellinger» inneholder, så er det først og fremst at filmfortellingen handler om noen andre, enn hvem som har vært i fokus tidligere. Disse filmene har også et fellestrekk ved å ha et nyansert fiendebilde. Det innebærer komplekse relasjoner med fienden slik som i *Spionen*, en tvetydig fiende slik som i *Flukten over grensen*, eller en kontroversiell fiende som utgjøres av nordmenn i *Den største forbrytelsen*. Sist, men ikke minst, reviderer filmene helteportrettet. I *Den største forbrytelsen* er krigsheltene ikke-eksisterende mens i *Spionen* ender protagonisten opp som et offer. Samtidig er hun en heltinne som først nøler med å gjøre en krigsinnsats i likhet med Otto i *Flukten over grensen*, som ikke visste hva som var rett eller galt. I disse filmene har med andre ord hovedkarakterene et komplisert forhold til sin helteposisjon, noe som i stor grad skiller seg ut fra den siste fasen, 'ekstraordinær individuell heroisme'.

Til slutt i denne redegjørelsen av analysenes resultat, vil jeg trekke fram hvordan vi som tilskuere kan tolke alle tre filmene i lys av dagens samfunn, og gjøre noen sentrale refleksjoner. Filmer er kunstverk som preges av samtiden de er laget i, og i dette tilfellet kan man knytte de temaene som de nye okkupasjonsdramaene fronter, til dagsaktuelle samfunnsproblemer. Budskapet i *Spionen* handler om å ikke forhåndsdømme, *Flukten over grensen* kan leses i sammenheng med flykningskrisen i vår tid, og *Den største forbrytelsen* drar paralleller til diskriminering av ulike religionssamfunn, og problemstillinger innen rasisme som preger vår tid. Dette gjør at filmene spiller en betydelig rolle i vårt samfunn fordi de er ideologisk rettet til publikum.

5.3 Konklusjon

I 2014 stilte filmkritiker Marte Stapnes spørsmålet, «Har vi fått nok av heltehistoriene?», i en artikkel om norske filmproduksjoner om andre verdenskrig (Stapnes, 2014). Denne masteroppgaven vil i hvert fall hevde at det er plass til flere fortellinger. *Spionen* viser oss at også kvinnene kan få en sentral plass i okkupasjonsdramaet, *Flukten over grensen* fastslår at krigshistorie også er et tema som kan formidles til barn, og *Den største forbrytelsen* er et betydelig tilskudd til sjangeren som forteller det norske publikum om at holocaust også skjedde i Norge, og var en signifikant del av andre verdenskrig. Disse filmene understøtter min påstand om at *det skjer noe i norsk krigsfilm*, og bidrar derfor til å foreløpig bekrefte min hypotese: **Nyere norske okkupasjonsdramaer legger grunnlaget for en tematisk utvikling av sjangeren.** Kvinner i krig, barn under okkupasjonen og jødernes skjebne er filmfortellinger som er eksemplariske for den nye fasen jeg har foreslått i denne oppgaven, «de andres fortellinger».

Det er samtidig vanskelig for meg å se om dette er en kategori som vi vil se mer av, fordi det krever flere filmer og mer tid. Dette er avgjørende for å se om vi får nok filmer med samme tematikk som holder til en ny fase. Det jeg har funnet ut av i denne masteroppgaven, er at *Spionen*, *Flukten over grensen* og *Den største forbrytelsen* er okkupasjonsdramaer som representerer nye krigshistoriske tolkninger, og som viser til en ny kategori med å forankre dem i den tradisjonen sjangeren har hatt. Filmene legger et solid grunnlag for å antyde til en ny retning som viker fra Iversens 'traume' fase, 'vanlig kollektive heroisme', 'revisjonisme' og 'ekstraordinær individuell heroisme'. Samtidig peker filmene på at skifte fra det kommunikative minnet til en kulturell

minnestradisjon er gjennomført. Flertallet av de som medvirket i krigen er gått bort, og det er etterkommerne deres som bærer det kommunikative minnet nå. Minnene som overføres til film og ut til nasjonen tilsier at de er blitt en del av en kulturell minnestradisjon.

5.4 Videre forskning

Undersøkelsen i denne masteroppgaven har bidratt med et nytt blikk på okkupasjonsdramaet, ved å identifisere en endring innenfor sjangeren, og i tillegg foreslått en ny tematisk kategori. Oppgaven åpner samtidig opp for flere områder å forske videre på, og det har oppstått nye betraktninger som kan legge grunnlag for oppfølgende undersøkelser.

En problemstilling jeg har kommet over i denne oppgaven, og som står ubesvart er hva som er forventningene til publikum i møte med historisk fiksjon. Klarer en tilskuer å skille mellom fiksjon og fakta, forventer tilskueren at alt som dramatiseres er en korrekt gjengivelse av historie? Denne problemstillingen kan være sentral å se på, på bakgrunn av de debattene som oppstår av okkupasjonsdramaet i film og fjernsyn. Historikere som er redd for at filmmediet skal formidle uriktig historisk kunnskap, kan kanskje bli beroliget med en resepsjonsstudie. En resepsjonsanalyse som forsøker å gi svar til hvordan, eksempelvis en skoleklasse, opplever og lærer om krigen gjennom et okkupasjonsdrama, for eksempel *Flukten over grensen*. Det hadde vært interessant å se hvordan de kobler filmens framstilling med historiske kilder. Som Gunnar Iversen nylig har skrevet, «Spillefilmer, dokumentarfilmer og fjernsynsserier i dag er den viktigste kilden til historieforståelse og kunnskap om fortiden for folk flest. Dette gjør at de som formidler historien audiovisuelt har et spesielt viktig ansvar» (Iversen, 2021). Siden det stadig påpekes hvor sentral filmene er, og hvor mye de kan påvirke vår historiske bevissthet, bør publikum få kunne gitt uttrykk for sine oppfatninger av det norske okkupasjonsdramaet. Det vil potensielt kunne, på vegne av samfunnet, bidra til skaperens og historikerens videre arbeid.

Et annet potensielt prosjekt som er særlig relevant for en utvidelse av denne oppgaven, er å analysere de neste norske krigsfilmene i lys av sjangerens etablerte faser. Vil de framtidige okkupasjonsdramaene peke på en ny retning innen sjangeren, eller vil de være nært beslektet de tidligere fasene? Det neste tilskuddet til okkupasjonsdramaet er *Kampen om Narvik* (Skjoldbjærg) som har premiere 25. desember 2021. Krigshistorien om Slaget om Narvik har aldri vært gjenstand for spillefilm før, og er en underkommunisert fortelling fra andre verdenskrig. Vil denne filmen kunne falle innenfor kategorien 'de andres fortellinger', eller vil det være i tråd med en kollektiv eller individuell heroisme? Det som denne masteroppgaven har tatt opp, og som vi nesten kan garantere for, er at *Kampen om Narvik* er en historisk filmproduksjon som mest sannsynlig vil føre til debatt eller skape et stort engasjement rundt historiske personer eller de virkelige hendelsene som filmen skal fortelle om.

Referanser

- Alkär, T. (2008, November 28). *Shetlands- Larsen*. Hentet fra Nrk:
<https://www.nrk.no/arkiv/artikkel/shetlands-larsen-1.6325721>
- Altman, R. (1984). A Semantic/Syntactic Approach To Film Genre. *Cinema Journal*, ss. 6-18.
- Altman, R. (1999). *Film/Genre*. London: BFI Publishing.
- Andersen, S. (2019, Januar 4). *Det gode maktmennesket i NRK*. Hentet fra Rushprint:
<https://rushprint.no/2019/01/det-gode-maktmennesket-i-nrk/>
- Andersen, S. (2020, November 18). *Er sannheten en kamp mot vindmøllene?* Hentet fra Rushprint:
<https://rushprint.no/2020/11/er-sannheten-en-kamp-mot-vindmollene/>
- Andresen, C. B. (2016). *Åpen kropp og lukket sinn*. [Doktorgradsavhandling]: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Andresen, C. B. (2018, Januar 6). *Den 12. mann*. Hentet fra Montages:
<https://montages.no/2018/01/analysen-den-12-mann-2017/>
- Aune, O. (2020, November 30). *Raja sier nei til å advare seerne*. Hentet fra NRK:
<https://www.nrk.no/kultur/raja-sier-nei-til-a-advare-seerne-1.15267284>
- Bakøy, E., & Moseng, J. S. (2008). *Filmanalytiske tradisjoner*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Basinger, J. (1986). *The World War 2 combat film: anatomy of a genre*. New York: Columbia University Press.
- Berg, T. (2012, Oktober 12). *Norsk biografisk leksikon*. Hentet fra Henry Gleditsch:
https://nbl.snl.no/Henry_Gleditsch
- Birkvad, S. (2019, Desember 10). *Spionen (2019)*. Hentet fra Montages:
<https://montages.no/2019/12/analysen-spionen-2019/>
- Bjerkeland, I. (2009). *Den norske barnefilmen fra 1944 til 2008*. [Masteroppgave] : Høgskolen i Lillehammer.
- Bjerkeland, I. (2020, Mars 27). *Flukten over grensen (2020)*. Hentet fra Montages:
<https://montages.no/2020/03/analysen-flukten-over-grensen-2020/>
- Bomann-Larsen, T. (2020, November 16). *Fake history, made in Norway*. Hentet fra NRK:
https://www.nrk.no/ytring/fake-history_-made-in-norway-1.15233333
- Brinch, S. (2005, April 11). Kunsten å gi uttrykk for det som engang var: En diskusjon av Schindlers liste som historierepresentasjon. *norsk medietidsskrift*, ss. 5-21.
- Brinch, S. (2013). Tracing the originals, pursuing the past: Invitus and the 'based-on-a-true-story' film as adaptation. I J. Bruhn, A. Gjelsvik, & E. F. Hanssen, *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions* (ss. 223-244). London: Bloomsbury.
- Brinch, S., Gundersen, H., Bekken, G. R., Rustad, J., & Sørensen, T. (2016). *Forestillinger om fortid. Historisk fiksjon i film og fjernsyn*. Oslo: Scandinavian Academic Press.

- Bruntveit, M. K. (2019, November 16). *Rolf Lassgård spiller ukjent helt:- Det viste seg vanskelig*. Hentet fra VG: <https://www.vg.no/rampelys/film/i/8mz18r/rolf-lassgaard-spiller-ukjent-helt-det-viste-seg-vanskelig>
- Braaten, L. T., Holst, J. E., & Kortner, J. H. (1995). *Filmen i Norge: norske kinofilmer gjennom 100 år*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Burgoyne, R. (2008). *The Hollywood Historical Film*. Malden, Mass: Blackwell Pub.
- Det norske kongehus. (2008, Desember 18). *Premiere på "Max Manus"*. Hentet fra Kongehuset: <https://www.kongehuset.no/nyhet.html?tid=74831&sek=26939>
- Det norske kongehus. (2016, September 22). *En magisk kveld i Slottsparken*. Hentet fra Kongehuset: <https://www.kongehuset.no/nyhet.html?tid=138243&sek=26939>
- Eberwein, R. (2010). *The Hollywood War Film*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Eriksen, A. (1995). *Det var noe annet under krigen: 2. verdenskrig i norsk kollektiv tradisjon*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Eriksen, A. (1999). *Historie, minne og myte*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Erll, A. (2011). *Memory in culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Ferrer, M. (2015). Debatt: Historie på film- de overordna spørsmålene. *Historikeren | Medlemsblad for den norske historiske forening*, 39-43.
- Fledelius, K. (2002, Juni 29). *Hvem ejer historien?*. Hentet fra Ekkofilm: <https://www.ekkoilm.dk/artikler/hvem-ejer-historien/>
- Fosse, A. L. (2020, November 25). *Atlantic Crossing får kritikk i Kringkastingsrådet: - Dikter opp en ny verdenshistorisk skikkelse*. Hentet fra Nettavisen: <https://www.nettavisen.no/okonomi/atlantic-crossing-far-kritikk-i-kringkastingsradet-dikter-opp-en-ny-verdenshistorisk-skikkelse/s/12-95-3424052194>
- Frank, A. (1952). *Anne Franks dagbok*. Oslo: Dreyer.
- Gjelsvik, A. (2021, Januar 11). *Den største forbrytelsen (2020)*. Hentet fra Montages: <https://montages.no/2021/01/analysen-den-storste-forbrytelsen-2020/>
- Grant, B. K. (2007). *Film Genre: From Iconography To Ideology*. London: Wallflower Press.
- Hallheim, R. (2014, Oktober 24). *Marte Michelet bretter ut vår nasjonale skam*. Hentet fra Aftenposten: <https://www.aftenposten.no/kultur/i/e6dl/marte-michelet-bretter-ut-vaar-nasjonale-skam>
- Hanche, Ø., Iversen, G., & Aas, N. K. (1997). *"Bedre enn sitt rykte" En liten norsk filmhistorie*. Oslo: Norsk filminstitutt.
- Hjeltnes, G. (2020, Oktober 21). *Hverdagsliv under andre verdenskrig*. Hentet fra Norgeshistorie: <https://www.norgeshistorie.no/andre-verdenskrig/1703-hverdagsliv-under-andre-verdenskrig-.html>

- Holst, J. E. (2020, Februar 12). *"Flukten over grensen" - stilsikkert krigsdrama for barn*. Hentet fra Cinema: <https://cine.no/2020/02/12/flukten-over-grensen-stilsikkert-krigsdrama-for-barn/>
- Huser, A. (2020, Februar 20). *Andre verdenskrig som moralsk kompass*. Hentet fra Rushprint: <https://rushprint.no/2020/02/andre-verdenskrig-som-moralsk-kompass/>
- Huser, A. (2021, April 15). *Det umistelige enkeltindividet*. Hentet fra Rushprint: <https://rushprint.no/2021/04/det-umistelige-enkeltindividet/>
- Iversen, G. (2011a, November 30). *Krigen fortsetter i norsk film*. Hentet fra Rushprint: <https://rushprint.no/2011/11/krigen-fortsetter-i-norsk-film/>
- Iversen, G. (2011b). *Norsk filmhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Iversen, G. (2012, November). From trauma to heroism: Cultural memory and remembrance in Norwegian occupation dramas, 1946-2009. *Journal of Scandinavian Cinema*, ss. 237-248.
- Iversen, G. (2013). *Visjon og virkelighet: Arne Skouen og filmen*. Oslo/Trondheim: Akademika forlag.
- Iversen, G. (2017, Desember 28). *Å hoppe etter Skouen*. Hentet fra Rushprint: <https://rushprint.no/2017/12/a-hoppe-etter-skouen/>
- Iversen, G. (2021, April 15). *Historien som melodrama og guttebok*. Hentet fra Rushprint: <https://rushprint.no/2021/04/historien-som-melodrama-og-guttebok/>
- Iversen, G., & Svendsen, T. (1995). *Okkupasjonsdramaene- fem år slik vi har sett dem på film*. Oslo: Det norske filminstituttet.
- Johansen, Ø. D. (2016, September 15). *"Kongens nei"- regissør om historikerkritikk: - I dag blir man omtrent tatt for at man ikke bruker snøen fra 1940*. Hentet fra VG: <https://www.vg.no/rampelys/film/i/jGXdA/kongens-nei-regissoer-om-historiker-kritikk-i-dag-blir-man-omtrent-tatt-for-at-man-ikke-bruker-snoeen-fra-1940>
- Keneally, T. (1982). *Schindler's Ark*. London: Hodder and Stoughton.
- Kluge, L. (2010, September 6). *Spionen som aldri kom ut av kulden*. Hentet fra Aftenposten: <https://www.aftenposten.no/amagasinet/i/Epm6a/spionen-som-aldri-kom-ut-av-kulden>
- Køhn, I. (2020, November 17). *Historien kan tolkes*. Hentet fra NRK: <https://www.nrk.no/ytring/historien-kan-tolkes-1.15247239>
- Leitch, T. (2007). *Film Adaptation & Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Lismoen, K. (2020, Desember 11). *Historiens gullkorn og fallgruver*. Hentet fra Rushprint: <https://rushprint.no/2020/12/historiens-gullkorn-og-fallgruver/>
- Lismoen, K. (2021, Februar 12). *Rushprint*. Hentet fra Den norske krigsfilmens blindsone: <https://rushprint.no/2021/02/den-norske-krigsfilmens-blindsone/>
- Michelet, M. (2014). *Den største forbrytelsen: Ofre og gjerningsmenn i det norske Holocaust*. Oslo: Gyldendal.
- Moine, R. (2008). *Cinema Genre*. Oxford: Blackwell Publishing.

- Mulvey, L. (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. I L. Braudy, & M. Cohen, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. (ss. 833-844). New York: Oxford University Press.
- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. London: Routledge.
- Nilsen, M. S. (2020a, Desember 20). *Filmanmeldelse "Den største forbrytelsen": Oj, en ordentlig god norsk "storfilm"*. Hentet fra VG: <https://www.vg.no/rampelys/film/i/1BvJAX/filmanmeldelse-den-stoerste-forbrytelsen-og-en-ordentlig-god-norsk-storfilm>
- Nilsen, M. S. (2020b, Februar 2020). *Filmanmeldelse "Flukten over grensen": Alvorlig gripende, seriøst spennende*. Hentet fra VG: <https://www.vg.no/rampelys/film/i/9vQK8W/filmanmeldelse-flukten-over-grensen-alvorlig-gripende-serioest-spenning>
- Nordisk Film. (2018, August 21). *Tre Amanda-priser til Den 12. mann*. Hentet fra Nordiskfilm: <https://www.nordiskfilm.com/tre-amanda-priser-til-den-12-mann>
- Roaldset, L. K. (2009, Februar 3). *Max Manus sett av over millionen*. Hentet fra Filmweb: <https://www.filmweb.no/filmnytt/article715652.ece>
- Rønsen, A. (2019, Oktober 16). *Ingrid Bolsø Berdal glitrer som dobbelagent*. Hentet fra Nettavisen: <https://www.nettavisen.no/livsstil/ingrid-bolso-berdal-glitrer-som-dobbeltagent/s/12-95-3423863282>
- Røssland, V. H. (2020, Desember 2). *Slår tilbake mot kritikken: - Vi har aldri påstått at kronprinsesse Märtha reddet verden*. Hentet fra Nettavisen: <https://www.nettavisen.no/livsstil/slar-tilbake-mot-kritikken-vi-har-aldri-pastatt-at-kronprinsesse-m-rtha-reddet-verden/s/12-95-3424055917>
- Simonsen, H. G. (2020, Oktober 29). *Syntaktisk*. Hentet fra Store norske leksikon: <https://snl.no/syntaktisk>
- Simonsen, H. G., & Henriksen, H. A. (2019, April 24). *Semantikk*. Hentet fra Store norske leksikon: <https://snl.no/semantikk>
- Stapnes, M. (2014, September 9). *Har vi fått nok av heltehistoriene?* Hentet fra Rushprint: <https://rushprint.no/2014/09/har-vi-fatt-nok-av-heltehistoriene/>
- Strøm, G. (1987). *Animasjon i Norge: et studiehefte om norsk animasjonsfilm*. Oslo: Norsk filmklubbforbund.
- Strøm, G. (1993). *Frå "Fanden i Nøtten" til "Fargesymfoni i blått": animasjonsfilmen i Norge 1913-1939*. Volda: Møreforskning.
- Sørensen, T. H. (2011, Januar). Norsk krigsfilm og det erindringsteoretiske perspektiv: Tilfellet Kalde spor. *Norsk medietidsskrift*, ss. 4-20.
- Sørensen, T. H. (2015). *The Second World War in Norwegian Film: The Topography of Remembrance*. [Doktorgradsavhandling]: University of Bergen.
- Tangestuen, M., & Torp-holte, T. (2014, November 2). *Kronikk: Frontingen av "Den største forbrytelsen" gir en Holocaust-historie uten nyanser*. Hentet fra Aftenposten:

<https://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/i/qnxIE/kronikk-frontingen-av-den-stoerste-forbrytelsen-gir-en-holocaust-his>

Vik, S. (2019, Oktober 18). *Filmpolitiet*. Hentet fra P3: <https://p3.no/filmpolitiet/2019/10/spionen/>

Villadsen, E. (2000). Besættelsesbilleder: den tyske okkupation i danske spillefilm. *Kosmorama*, ss. 5-27.

Aalen, K. (2018, Desember 21). *Nådeløst portrett av en selvpoptatt isdronning*. Hentet fra Vårt land: <https://www.vl.no/kultur/film/2018/12/21/nadelost-portrett-av-en-selvpoptatt-isdronning/>

Filmografi

Andersen, K. (Regissør). (1969). *Brent jord* [Film]. Teamfilm A/S.

Andersen, K., Maslennikov, I., & Rostotsky, S. (Regissører). (1974). *Under en steinhimmel* [Film]. Lenfilm Studio.

Anderson, R., & Kristiansen, K. M. (Produsenter). (2015). *Kampen om tungtvannet* [TV-serie]. NRK. <https://tv.nrk.no/serie/kampen-om-tungtvannet>.

Bay, M. (Regissør). (2001). *Pearl Harbor* [Film]. Touchstone Pictures.

Berg, A. (Regissør). (1974). *Bobbys krig* [Film]. Norsk Film A/S.

Bergstrøm, K., & Novakovic, R. (Regissører). (1955). *Blodveien* [Film]. Norsk Film A/S.

Bohwim, K. (Regissør). (1967). *Det største spillet* [Film]. TeamFilm A/S.

Caprino, I. (Regissør). (1948). *Tim og Tøffe* [Film]. Norsk Film A/S.

Dalgard, O., & Randall, R. (Regissører). (1946). *Vi vil leve* [Film]. A/S Folkefilm.

Disney, W. & Iwerks, U. (Regissører). (1928). *Steamboat Willie* [Film]. Columbia Pictures.

Dréville, J., & Vibe-Müller, T. (Regissører). (1948). *Kampen om tungtvannet* [Film]. Hero Film.

Eastwood, C. (Regissør). (2009). *Invictus* [Film]. Warner Bros. Entertainment Inc.

Eik, S. H. (Produsent). (2020). *Atlantic Crossing* [TV-serie]. NRK. <https://tv.nrk.no/serie/atlantic-crossing>

Einarson, E. (Regissør). (1975). *Faneflukt* [Film]. Norsk Film A/S.

Erichsen, B. (Regissør). (1987). *Over grensen* [Film]. Marcusfilm.

Forlong, M. (Regissør). (1954). *Shetlandsgjengen* [Film]. Nordsjøfilm.

Griffith, D. W. (Regissør). (1915). *Birth of a Nation*[Film]. Epoch Film Co.

Gundersen, H. (Regissør). (2009). *Svik* [Film]. Alphaville Productions.

Hand, D., Cottrell, W., Jackson, W., Morey, L., Pearce, P. & Sharpsteen, B. (Regissører) (1937). *Snehvit og de sju dverger* [Film]. The Walt Disney Company.

Helgeland, J. (Regissør). (2020). *Flukten over grensen* [Film]. Maipo Film.

Herman, M. (Regissør). (2008). *The Boy in the Striped Pyjamas* [Film]. Miramax.

Jonsson, J. (Regissør). (2019). *Spionen* [Film]. 4 ½ Film.

Lien, B. (Regissør). (1980). *Belønningen* [Film]. Teamfilm A/S.

Madsen, O. C. (Regissør). (2008). *Flammen & Citronen* [Film]. Nimbus Film.

Mann, A. (Regissør). (1965). *Helter i Telemark* [Film]. Benton Film Productions.

Michell, R. (Regissør). (1999). *Notting Hill* [Film]. Working Title Films.

Mikkelsen, L. (Regissør). (1981). *Liten Ida* [Film]. Norsk Film A/S.

Milestone, L. (Regissør). (1930). *All Quiet on the Western Front* [Film]. Universal Studios.

Mjøen, J. L. (Regissør). (1957). *Stevnemøte med glemte år* [Film]. Stevnemøte A/S.

Moland, H.P. (Regissør). (1993). *Secondløytnanten* [Film]. Norsk Film A/S.

Morgan, P. (Produsent). (2016-d.d.). *The Crown* [Tv-serie]. Netflix.
<https://www.netflix.com/title/80025678>

Müller, N. R. (Regissør). (1956). *Kontakt!* [Film]. Contact Film A/S.

Maartmann-Moe, S. (Regissør). (1958). *I slik en natt* [Film]. Norsk Film A/S.

Nichol, J. M. (Regissør). (2000). *Charlie's Angels* [Film]. Columbia Pictures.

NRK. (Produsent). (1.12.20). *Debatten. Sannhet og fiksjon i tv-dramaer* [TV-program].
 NRK. <https://tv.nrk.no/serie/debatten/202012/NNFA51120120/avspiller>

Næss, P. (Regissør). (2012). *Into the White* [Film]. Zentropa Entertainments.

Poppe, E. (Regissør). (2016). *Kongens nei* [Film]. Paradox.

Risan, L. (Regissør). (1992). *Krigerens hjerte* [Film]. Norsk Film A/S.

Rozowitzky, S. (Regissør). (2007). *Falskmyntnerne i Sachsenhausen* [Film]. Magnolia Filmproduktion.

Rønning, J., & Sandberg, E. (Regissører). (2008). *Max Manus* [Film]. Filmkameratene A/S.

Rønning, J. & Sandberg, E. (Regissører). (2012). *Kon-Tiki* [Film]. Nordisk Film Production.

Sandø, T. (Regissør). (1946). *Englandsfarere* [Film]. Snorre Film A/S.

Sewitsky, A. (Regissør). (2018). *Sonja* [Film]. Maipo Film.

Skjoldbjærg, E. (Regissør). (2010). *Nokas* [Film]. Alligator Film A/S.

Skjoldbjærg, E. (Regissør). (2021). *Kampen om Narvik* [Film]. Nordisk Film Production.

Skouen, A. (Regissør). (1952). *Nødlanding* [Film]. Norsk Film A/S.

Skouen, A. (Regissør). (1957). *Ni liv* [Film]. Nordsjøfilm.

Skouen, A. (Regissør). (1960). *Omrिंगet* [Film]. Norsk Film A/S.

Skouen, A. (Regissør). (1962). *Kalde spor* [Film]. ARA-Film A/S.

Spielberg, S. (Regissør). (1993). *Schindlers liste* [Film]. Universal Studios.

Spielberg, S. (Regissør). (1998). *Saving Private Ryan* [Film]. Dreamworks.

Svensson, E. (Regissør). (2020). *Den største forbrytelsen* [Film]. Fantefilm.

Toreg, J. (Produsent). (1977). *Mens far var på Grini* [TV-serie]. NRK.
<https://tv.nrk.no/serie/mens-far-var-paa-grini>.

Tyldum, M. (Regissør). (2014). *The Imitation Game* [Film]. Studiocanal.

Vibe-Müller, T. (Regissør). (1946). *To liv* [Film]. Dovrefilm.

Vibe-Müller, T. (Regissør). (1950). *Marianne på sykehus* [Film]. Statens Filmsentral.

Vibe-Müller, T. (Regissør). (1951). *Flukten fra Dakar* [Film]. P. K. 12.

Waititi, T. (Regissør). (2019). *Jojo Rabbit* [Film]. Searchlight Pictures, Inc.

Wright, J. (Regissør). (2017). *Darkest Hour* [Film]. Focus Features LLC.

Zandvliet, M. (Regissør). (2015). *Under sanden* [Film]. Nordisk Film Production.

Zwart, H. (Regissør). (2017). *Den 12. Mann* [Film]. Nordisk Film Production.

